



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DON QUIJOTE ROMANINDA RESİMBETİMİN POETİKASI
Görsel Sanat Yapıtlarının Yazılı Metinlerde Temsili

Yüksek Lisans

Selahattin BİLİCİ

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Hakan DALOĞLU

Çanakkale - 2019



ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

**DON QUIJOTE ROMANINDA RESİMBETİMİN POETİKASI
Görsel Sanat Yapıtlarının Yazılı Metinlerde Temsili**

Yüksek Lisans

**Hazırlayan
Selahattin BİLCİ**

**Tez Danışmanı
Doç. Dr.
Hakan DALOĞLU**

Çanakkale – 2019

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**DON QUIJOTE ROMANINDA RESİMBETİMİN POETİKASI: Görsel Sanat Yapıtlarının Yazılı Metinlerde Temsili**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, özgünlüğünü ve bir başka mecraya sunulmadığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu ve yararlandığım kaynak ve verilerde hiçbir çarpıtma yapmadığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

(Tarih) 23.12.2019



Selahattin BİLİCİ



Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne



Selahattin BİLİCİ'ye ait **DON QUIJOTE ROMANINDA RESİMBETİMİN POETİKASI:**
Görsel Sanat Yapıtlarının Yazılı Metinlerde Temsili adlı çalışma, jürimiz tarafından Resim
Ana Sanat Dalı YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliğiyle kabul edilmiştir.

Üyeler

İmza

Doç. Dr.
Hakan DALOĞLU
(Danışman)

Doç. Dr.
Dalila ÖZBAY

Dr. Öğretim Üyesi Güliz
BAYDEMİR DABANLI

Tez No : 10287267
Tez Savunma Tarihi: 23 Ağustos 2019

ONAY

Prof. Dr. Şerif KORKMAZ
Enstitü Müdürü

22.08/2019

ÖZET

Mimesis ve *ekphrasis* arasındaki kavramsal ilişkiyi ele alan bu tezde hem metnin resimlendiği hem de görsel yapının edebi metne dönüşümü ile ilgili tanımlamalar yapılarak öncelikle Cervantes'in Don Quijote romanının betimleyen ressamın yapıtları incelenmiştir. Böylelikle sırasıyla Gustave Dore, Honore Daumier, Pablo Picasso ve Salvadore Dali'nin yapıtlarında Don Quijote romanının çeşitli üslup ve tekniklerde romanın yorumlanmasının resim sanatına nasıl bir imgelem kazandırdığı ortaya konuldu.

Resim kelimesiz bir şiiirdir... (Ut Pictura Poesis), diyen Romalı şair Quintus Horatius Flaccus, resim ve edebiyatın nezdinde özellikle şiirin resim ile eş değer tutulması gerektiğini belirtir. Böylelikle karşı karşıya getirdiği iki disiplinin arasında hiyerarşik bir ilişki kurulmasını kabul etmeyerek resim-betim tartışmalarının temelini oluşturmaktadır. Geçmişten günümüze kadar süregelen Horatius'un argümanından bu yana, dil ve görüntü, edebiyat ve resim, sözcükler ve imgeler arasındaki ilişki bağının altında; her iki sanat yapının uzam-zaman bağıntısı içinde olması yatmaktadır. Fakat 20. Yüzyılda, Foucault, dil ile resim arasında sonsuz bir ilişkiden söz etse bile destanların hayal kırıklığı yaşatan kurgusu ile dilin temsil etme gücü arasındaki uzlaşmazlığı görebilmiştir. Çünkü dil gördüğümüz şeyleri tanımladığımızda görsel olanın içine sığmaz. Velazquez'in *Nedimeler (Las Meninas)* ve Magritte'in *Bu Bir Pipo Değildir (Ceci n'est pas une pipe)* çalışmalarıyla dil ve resim arasındaki temsil krizinin derinliğini gözler önüne serer. Fransız filozofun söylemiyle resim başka bir şey; söz başka bir şeydir. Buna göre aslında hiçbir yazarın bir nesneyi ressamın temsil ettiği gibi gösteremediğini belirterek bir noktada yazar, bir nesneye gönderme yapabilir, onu betimleyebilir ya da çağrıştıracaktır ama onu görsel anlamda resim gibi gözler önünde sergileyemez.

Anahtar Kelimeler: Ekphrasis: Resimbetim, Poesis, Mimesis, Katharsis, Dilbilim, Bilgi Felsefesi, Benzerlik, Taklit, Temsil, Alegori, İmgelem, Gerçekçilik, Görsel Algılama.

ABSTRACT

In this thesis, which deals with the conceptual relationship between *Mimesis* and *ekphrasis*, both the illustrations of the text and the definitions of the transformation of the visual work into the literary text are firstly examined and the works of the painters depicting Cervantes' Don Quijote novel are examined. Thus, in the works of Gustave Dore, Honore Daumier, Pablo Picasso and Salvadore Dali respectively, it was revealed how Don Quijote novel's interpretation in various styles and techniques contributed to the painting.

The painting is a wordless poem (Ut Pictura Poesis), the Roman poet Quintus Horatius Flaccus said, especially in the eyes of painting and literature, poetry should be equated with painting. Thus, it does not accept the establishment of a hierarchical relationship between the two disciplines that it confronts and forms the basis of picture-discussion discussions. Since Horatius' argument, which has continued from the past to the present, the relationship between language and image, literature and painting, words and images is under the link; both artworks are in the space-time relationship. In the 20th century, Foucault was able to see the intransigence between the epic imagination and the power of representation, even though he spoke of an infinite relationship between language and painting. Because language does not fit into the visual when we define what we see. With Velazquez's *Las Meninas* and Magritte's *This is Not a Pipe*, painting is something else with the discourse of the French philosopher who reveals the depth of the crisis of representation between language and painting; The promise is another. Accordingly, at some point, the author can refer to an object, describe or associate it with an object, but cannot display it visually as a picture, stating that no author can actually represent an object as the painter represents.

Keywords: Ekphrasis: Pictograph, Poesis, Mimesis, Katharsis, Linguistics, Philosophy of Knowledge, Similarity, Imitation, Representation, Allegory, Imagination, Realism, Visual Perception.

ÖNSÖZ

Sanat kuramları ve eleştirisi üzerine henüz bilgi olmadığı yıllarında René Magritte'nin eserleri, bana resmin bir benzetme olmadığını, sanatın kuramsal olarak öğrenilmesi gereken bir düşünce süreci olduğunu anlamamı sağlamıştı. Sanatçının ilk bakıldığında izleyici üstünde şaşkınlık duygusu uyandıran *Bu Bir Pipo Değildir* adlı yapıtı; resim ve yazının bir arada kullanıldığı, sözcüklerin ve görüntülerin uyumsuzluğunu vurgulayan bir çalışmasıydı. Fransız ressamın bu eseri, araştırmada önemli bir başlama noktası oluşturmuş, varlığı temsil yetersizliğini görsel bir sanat eseri veya yazılı bir metin ile izah etme çabasına girememe neden olmuştur. Temsilin, Antik çağdan günümüze kadar farklı sanat ve felsefi görüşlerle çözüme ulaştırılmaya çalışılmış yapıtlarla ve Foucault'un *Bu Bir Pipo Değildir* adlı; kelimeler ve şeyler arasındaki ayrımın sınırlarını belirleyen kitabı, tezin konusunu belirlememi sağlamıştır. Zira yazı ile resim arasındaki temsil yeterliliğinin hiyerarşisini belirlemek tezin amacı olmalıydı. Tema olarak tarihteki ilk roman olma özeliği taşıması itibariyle önem oluşturan Cervantes'in Don Quijote eseri seçilmesinde romanın *metaforik* bir anlam içermesi ve *alegorik* tiplerden oluşması olmuştur. Romanının resim olarak yeniden üretildiğinin örnekleri, Gustave Dore, Honore Daumier, Pablo Picasso, Salvadore Dali'nin *Don Quijote* temalı çalışmaları ile sunulmuştur.

Araştırmamanın tamamlanması için verilmiş olan süre sınırsızlığının kaldırılması ile belirtilen teslim tarihinin yakınlığı sonucu, araştırma ana başlık etrafında şekillenerek detaylı bilgi yerine kaynakların özet niteliğindeki ana fikirlerin sunumuyla gerçekleşmiştir. Birinci bölümde görsel bir yapıtın yazılı bir metne dönüştürülmesi (*ekparsis*) konu başlığı altında ayrılan bölümler yansıtma kuramları ve konuya açıklık getirecek olan filozoflardan Platon ve Aristoteles'in sanatın yansıtma görüşü altındaki açıklamalarını içermektedir. Sözgelimi Platon'un sanatın *mimetik* olduğu yönündeki saptamalarına yer verilirken filozofun gerçekli üzerine oluşturduğu devlet, toplum ya da varlık felsefesi üzerine yaptığı çalışmalara değinilmemiştir. Aristoteles'e gelince Platon'un sanatın *mimetik* olduğuna dair yaptığı yansıtma kuramına karşılık bir kaynak oluşturulacağı düşüncesiyle *katarsis* kavramı dâhil edilirken bu filozofun güzellik, ruh, varlık gibi açıklamaları yer almamıştır. Adı geçen her filozofun başlığı altında yapılan araştırma dökümleri yansıtma kuramları üzerinde resim-betimi açıklayacağı ölçüde sınırlı tutulmuştur. İkinci bölümde dilbilimsel araştırmacılarından Derrida, Deleuze, Lacan ve Lyotard gibi filologların çalışmalarına yer verilmemiş onun yerine dilin resimle ilişkisinin örneklerinin sunulduğu, Foucault'un resim

ile dil arasında yaptığı karşılaştırmalı saptamaları içeren metinleri konu alınmıştır. Bu bölümde ayrıca incelenecek olan dört tablo, bunalar; Velazquez: *Las Meninas*, Caravaggio: *Narkissos*, Picasso: *Ayna Önündeki Kız* ve Magritte'nin *Bu Bir Pipo Değildir* adlı yapıtları üzerinden yansıtma çözümlemesi ve temsil araştırılması yapılırken sanatçılar hayatları ya da dönemine ait akım ve üsluplarına başlık açılmamıştır. Üçüncü bölümde Çalışmamda düşünsel dayanak olarak gösterebilecek *Don Quijote'nin* resimsel temsiliyle ilgili metin kaynakların azlığı itibariyle dört ressam ile sınırlandırılmıştır. Her ne kadar İspanyolca çevirilerden kaynak sunulsa da bu konu bahsi geçen romanın resimlenmesi ve yapılan çalışmaların analizinin düşünce tarihi açısından azlığı nedeniyle tezin kapsam yeterliliğini daraltmıştır. Diğer yandan çalışmanın kaynak yetersizliğini kendi adıma yaptığım ve resim, dil, nesne üzerinde gerçekleştirerek akademik çalışmalarla konunun Türkçe kaynaklar arasında gösterilebilmesine olanak saylayacağımı düşünmekteyim.

Araştırmamda zaten az olan vaktimizde zamanının çoğunu ki bunların büyük çoğunluğunu mesai saatleri dışında olan uzun sürelerdir; bana bilgi ve deneyimleriyle destek olan, çalışmanın başından sonuna kadar kılavuzluk eden değerli öğretmenim Doç. Hakan DALOĞLU'na çok teşekkür ederim. Ayrıca bana destek olan ve çalışma ortamı hazırlayan aileme ve eşim Azize BİLİCİ'ye teşekkürü borç bilirim.

Selahattin BİLİCİ

...../...../2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
KISALTMALAR	vii
RESİM LİSTESİ	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖRSEL SANAT YAPITLARININ YAZILI METİNLERDE TEMSİLİ

1.1. Ut Pictura Poesis: Resim Şiir Gibidir	6
1.2. Yansıtma Kuramları-I	7
1.2.1. Mimesis ve Katharsis Kavramları	9
1.2.1.1. Platon Kuramı.....	11
1.2.1.2. Aristoteles Kuramı	12
1.2.1.3. Neo-Klasik Kuram	14

İKİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT ve RESİM, YAZI ve GÖRÜNTÜ

2.1. Ayna Eğretilmesi ve Gerçekçi Yansıtmanın Sorgulanması	16
2.1.1. Bir Filozof Yazar Dört Ressam	17
2.1.1.1. Foucault: Kelimeler ve Şeyler	18
2.1.1.2. Velazquez: Nedimeler (Las Meninas)	20
2.1.1.3. Caravaggio: Narkissos	21
2.1.1.4. Picasso: Ayna Önündeki Kız	23
2.1.1.5. Magritte: Bu Bir Pipo Değildir	23

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DON KIŞOT ROMANINDA RESİMBETİMİN POETİKASI

3.1. Cervantes'in Don Quijote'si ve Karnaval Kültürü	27
3.2. Don Quijote'de Metaforik Anlatım ve Alegoriler	28
3.2.1. Don Kişot Romanının Resim-Betimleri.....	30
3.2.1.1. <i>Gustave Dore</i>	30
3.2.1.2. <i>Honore Daumier</i>	31
3.2.1.3. <i>Pablo Picasso</i>	33
3.2.1.4. <i>Salvadore Dali</i>	34

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Karakalem ve Suluboya Eskizler	36
4.2. Tuval Çalışmaları.....	43
SONUÇ ve ÖNERİLER.....	49
KAYNAKÇA.....	50
EKLER	53

KISALTMALAR

A.g.e. : Adı geçen eser

Çev. : Çeviren

Der. : Derleyen

Ed. : Editör

Haz.:Hazırlayan

s. : Sayfa

ss. : Çoğul Sayfa Sayısı

Tuv.: Tuval

A. üz.:Ahşap Üzerine

Üz.: Üzerine

Fr.:Fransızca

Tr.:Türkçe

Es.:İspanyolca

RESİMLER LİSTESİ

İKİNCİ BÖLÜM

Resim 2. 1. Velazquez, Nedimeler, (Las Meninas), Tuv. üz. Yağlıboya,1656.....	53
Resim 2. 2. Caravaggio, Narkissos, Tuv. üz. Yağlıboya, 1597-1599	53
Resim 2. 3. Picasso, Ayna Önündeki Kız, (Girl Before a Mirror) Tuv. üz. Yağlıboya, 1932,	54
Resim 2. 4. Renê Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, Tuv. üz. Yağlıboya, 1929.....	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Resim 3. 1. Guslave Dore, Don Kişot Kütüphanede, Gravür, 1867,.....	55
Resim 3. 2. Gustave Dore, Don Kişot ve Sanço Panza, Gravür, 1863	55
Resim 3. 3. Gustave Dore, Don Kişot, Gravür, 1864.....	56
Resim 3. 4. Honoré Daumier, Don Kişot ve Sanço Panza, Tuv. üz. Yağlıboya,1856,.....	56
Resim 3. 5. Honoré Daumier, Don Kişot Yel Değirmenlerine Saldırıyor, Tuv. üz. Yb. 1868	57
Resim 3. 6. Honoré Daumier, Don Kişot Koyun Sürüsüne Saldırıyor, Tuv. üz. Yağlıboya, 1855 ..	57
Resim 3. 7. Honoré Daumier, Don Kişot, Tuv. üz. Yağlıboya, 1868.....	58
Resim 3. 8. Honoré Daumier, Don Kişot ve Ölü Katır, Tuv. üz. Yağlıboya, 1868.....	58
Resim 3. 9. Pablo Picasso, Don Kişot ve Sanço, Kâğıt Üz. Mürekkep, 1955.....	59
Resim 3. 10. Picasso, Don Kişot ve Sanço, Kâğıt Üz. Karakalem, 1937.....	59
Resim 3. 11. Salvadore Dali, Rüyanın içinde rüya, İllüstrasyon, 1945	60
Resim 3. 12. Salvadore Dali, Don Kişot Koyun Sürülerine Saldırıyor, İllüstrasyon 1945	60
Resim 3. 13. Salvadore Dali, Don Kişot ve Dulcinea, İllüstrasyon, 1945	61
Resim 3. 14. Salvadore Dali, Don Kişot, Litografi, 1946	61
Resim 3. 15. Salvador Dali, Don Kişot, Kâğıt Üz Karakalem, 1971	62

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Resim: 4. 1. Selahattin Bilici, Don Kişot Hayal Kuruyor, Kâğıt Üz. Karakalem, 25×35 cm., 2019	37
Resim: 4. 2. Selahattin Bilici, Don Kişot Yel değirmenlerine Saldırıyor, Kâğıt Üz. Tükenmez Kalem, 25×35cm., 2019.	38
Resim: 4. 3. Selahattin Bilici, Dev, Kâğıt Üz. Karakalem, 38×50 cm., 2019.	38
Resim: 4. 4. Selahattin Bilici, İsimsiz I, Kâğıt Üz. Karakalem, 25×35 cm., 2019.	39
Resim: 4. 5. Selahattin Bilici, İsimsiz II, Kâğıt Üz. Karakalem, 25×35 cm., 2019.....	39
Resim: 4. 6. Don Kişot ve Sanco Panza, Kâğıt Üz. Suluboya, 25×35 cm., 2019.	40
Resim: 4. 7. Selahattin Bilici, Hücum, Kâğıt Üz. Suluboya, 25×35 cm., 2019	40

Resim: 4. 8. Selahattin Bilici, Dönüş, Kâğıt Üz. Suluboya, 25×35 cm., 2019.....	41
Resim: 4. 9. Selahattin Bilici, Don Kışot, Kâğıt Üz. Suluboya, 25×35 cm., 2019.....	42
Resim: 4. 10. Selahattin Bilici, Yel değirmeni, Kâğıt Üz. Suluboya, 25×35 cm., 2019.....	42
Resim: 4. 11. Selahattin Bilici, Hazırlık, Tuv. üz. Yağlıboya, 90 x100 cm., 2019.	43
Resim: 4. 12. Selahattin Bilici, Bu Don Kışot Değildir, Tuv. üz. Yağlıboya, 85 x 100 cm., 2019... 44	
Resim: 4. 13. Selahattin Bilici, Çivi, Hazır nesne, 3,5 cm × çap2 mm., 2019.	45
Resim: 4. 14. Çivinin yakından çekilmiş bir fotoğrafı, 2019.	45
Resim: 4. 15. Selahattin Bilici, Don Kışot, Tuv. üz. Yağlıboya, 100 x100 cm., 2019.....	46
Resim: 4. 16. Selahattin Bilici, Don Kışot, Tuv. üz. Yağlıboya, 70 x 100 cm., 2019.....	46
Resim: 4. 17. Selahattin Bilici, Don Kışot, Tuv. üz. Yağlıboya, 90 x 100 cm., 2019.....	47
Resim: 4. 18. Selahattin Bilici, Han, Tuv. üz. Yağlıboya, 90 x 110 cm., 2019.....	48
Resim: 4. 19. Selahattin Bilici, Don Kışot, Tuv. üz. Yağlıboya, 70 x 100 cm., 2019.....	48

GİRİŞ

Tezin ana hipotezinde hiçbir yazarın bir nesneyi ressamın temsil ettiği gibi gösteremediğini belirterek bir noktada yazar bir nesneye gönderme yapabilir, onu betimleyebilir ya da çağrıştıracaktır ama onu görsel anlamda resim gibi gözler önünde sergileyemez. Edebiyat ve resim, ayrı disiplinler olmasına rağmen edebiyat resimden, resim de edebiyattan beslenebilir. İki farklı sanat dalı olan edebiyat ve resim benzer bazı özellikler taşıyabilir. Edebiyatın işlevi ve yapısı göz önünde bulundurulduğunda sözcük bütünlüğüyle bir resim yaratır. Resim ise okuru tesir altına alarak nasıl bir ortamda bulunduğunu gösterir. Her iki sanat dalında farklı yaklaşımlarla da olsa insan zihninde bir öykü yaratır. İki sanat dalının etkileşimi, kendilerine özgü anlatım dilleri ve türleri bağlamında imgelem oluşturur. Bu anlamda sanatları karşılaştırmak ve benzerliklerini ortaya koymak temsili sanatlarda yapılacak olan her eleştiri resim ve edebiyat nezdindeki hiyerarşik üstünlük kurulmasına yol açan eleştirileri oluşturacaktır. Yazı ile görsel arasında oluşturulan bu hiyerarşik sınıflandırma *ekphrasis* gibi kavramların ortaya çıkmasına ve temsil kuramlarının temelini oluşmasına neden olacaktır.

İspanyol yazar Miguel de Cervantes Saavedra'nın yazdığı Don Quijote eserinin görsel sanat yapıtlarındaki imgesel-dilbilimsel göstergelerini irdeleyerek edebiyatın sözcüklerle yarattığı görsel imgelemi tanımlamak ve izdüşümlerini ortaya koymak için Gustave Dore, Daumier, Picasso ve Dali'nin modernist yapıtlarını İspanyol yazını üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemek tezin ana konusunu oluşturacaktır. Böylelikle görsel sanat yapıtlarının yazılı metinlerde temsilini konu edinecek olan bu tez çalışması; Cervantes'in romanının *mimesis* kavramının dışına çıkan edebi yapısı ile modern sanat yapıtlarının *katharsis* yapısının dramatik ve trajik modern katmanlı (toplumsal, psikolojik vb.) ironisi arasındaki belirleyici unsuru ortaya koymayı konu edinecektir.

Tezin Amacı:

Birincil Amaç: Düşüncenin görmenin bir ürünü olduğunu vurgulamak ve bu hedef doğrultusunda yazılı metin ile görsel okuma arasındaki belirleyici kavramsallıkların irdelenmesini sağlayarak bir eytişim yaratmak. Görüntü ve Yazılı Metin, Görsel Sanat ve Edebiyat, Resim ve Roman, Yazı-İmge ve Görsel İmge arasındaki kutuplaşmanın aslında bir kutuplaşma yaratmadığını ortaya koymak ve bu tez ile birlikte; "imgenin kurucu parçasını oluşturan ses, harf, çizgi, renk ve basit devinimler de dil bilimlerinden (ve de) araçlarından

farklı düşünülmemelidir.”¹ Bu yüzden imge; “duyumsal bir gerçekliğin, maddesel bir varlığın, ışık alan bir görüngünün işareti olduğu kadar, aynı zamanda gerçekliğin inşa edildiği dilsel bir deneyimdir; (...) imge yaratma edimi, basit bir harften yazıya, anlatılara; bir ses biriminden söze, konuşmaya, müziğe; temel renklerden ve çizgilerden desenlere, resimlere kadar imgenin hallerinin birleşip, ayrışmasına dair tüm konumları, işlevleri kat edebilir. (...) İmgede her zaman sözlerin altında seslerin yankısı, resimlerin altında renklerin ve çizgilerin varlığı, yazıların içerisinde harflerin, satır aralarının, noktalamaların mevcudiyeti belli düzeylerde görünür olurlar.”²

İkincil Amaç: Don Quijote romanını betimleyen veya ifade eden tabloların karşılaştırmalı kritiğini yaparak bazı yapıtların tipik biçim özelliklerini analiz etmektir. Böylelikle tez de yer alan Don Quijote eserinde adı geçen karakterlerin ironik maceralarına ilişkin görsel betimlemelerin varlığını ortaya koyarak; edebi yapıt ile ilişkin resimlerin görsel okumalarını ve Antik tabakalarını irdeleyerek konunun geçmiş 19. yüzyılın usta ressamlarından günümüzün modernist ressamlarına uzanan imgelem serüveninin kısa bir görsel tarihçesini felsefi ve estetik bilimi ve onun bilgi felsefesinin ışığında çözümlenmek.

Cervantes’in Don Quijote³ (Tr. Don Kişot) edebi eseri üzerine çalışmalar üreten ressamların yapıtlarını literatür olarak sınıflandırabilmek için kullandıkları tekniklere göre örneklendirmek. Örneğin; Daumier (Tablolar ve Don Kişot'un hayatı temalı çizimleri) Gustave Dore (Gravürler-Metin İllüstrasyonları) Picasso (Eskizler) Dali (Desenler).

Ele alınan usta ressamların yapıtlarının ışığında Don Quijote romanı üzerine tematik uygulama çalışmaları yaparak romanın (yazılı metnin) dilsel imgelemine görsel imgeleme dönüştürmenin olasılıklarını yeniden çözümlenmek ve atölye çalışmaları açısından pratik mana da deneyim kazanmak.

Tezin kapsamı:

Tez de sanat yapıtının varlık analizlerini tartışarak edebiyat eserinin özüne uygun yapısı ile resim eserinin görsel ontik yapısı ve varlık tabakaları arasındaki ilişkiye açıklık getirilerek edebiyat eserinin polifonik yapısının belirlenmesinde; estetik tarihinde önemli bir yeri olan ve daha çok edebiyatın antik yapısı ile ilgili olan Aristoteles’in Poetikası’na

¹ Özgür Taburoğlu, *Resim, Söz ve Yazı*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2013, ss. 25, 26.

² A. g. e., ss. 25, 26.

³ Fr. *Don Quixote*

başvurarak; çıkış noktası olan *forma materia (morphēhyle)* kompozitum'u ya da Türkçe ifadesiyle; tek tek sanat eserleri üzerinde duruldu.

Afşar Timuçin'in *Felsefe Sözlüğü*, İsmail Tunalı'nın *GreK Felsefesi* gibi Antik çağ felsefesini konu alan kitaplarla birlikte çağdaş metinlerden yararlandı. Özellikle Michel Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* adlı eseri ile *Bu Bir Pipo Değildir* adlı kitabından da oldukça yararlandı. Bilhassa temsil etmek, düzen, işaretlerin temsili, ikiye katlanmış temsil, benzerliğin hayal edilmesi gibi tanımlamalarla Don Quijote'nin anlatıldığı bölüm üzerinde durularak roman kahramanı Don Quijote'nin bütün varlığının dil metin ve basılı kâğıt, kısacası öyküden başka bir şey olamadığını ortaya konmaktadır. Bu bakımdan "kelime işaret eder ve kendi doğası içinde bir addır. Bu özel ad belli bir temsile yöneliktir ve bundan başka hiçbirine yönelik değildir."⁴ Kelimelere düşünceyi temsil etme görevi ve gücü yüklenmesi ile temsilin *Şey*'lerin yerini doldurması ve benzeri konular etrafında dönen temsil ile gösterilen arasındaki ilişkiyi ele alan bu tezde kültürel mekanın diğer ucunda olan şairin yada edebiyatçının şeylerin gömülü akrabalıklarını, bunların dağılmış benzerliklerini yeniden bulan kişi olarak kelimelerin ve şeylerin evrensel benzerlikleri içinde kıvılcımlarını çaktıkları modern Batı kültüründe şiir ile deliliğin -ki bu noktada Don Quijote'yi de düşünmek gerekir- karşı karşıya olması bundan kaynaklanmaktadır. Fakat artık eski Platoncu ilham almış hezeyan teması söz konusu değildir; tam tersine yeni bir dil ve şeyler deneyinin damgası söz konusudur. Nitekim;

(...) varlıklar, işaretler ve benzerlikleri ayıran bir bilginin kıyılarında ve sanki kendi gücünün sınırlamak istemişçesine, deli *homosémantisme*'in işlevini yerine getirmektedir; alegorik rolü oynamaktadır işaretlerin dili altında ve onların iyice parçalara bölünmüş farklılaşmaları oyunu altında, *diğer dili*, benzerliğin, kelimeleri ve söylemi olmayan dilini dinlemeye koyulmaktadır.⁵

Tıpkı bütün işaretleri bir araya toplamakta ve onları çoğalmaya hiç ara vermeyen benzerlikle doldurmakta olan ressam, yazar ve şairde olduğu gibi. Foucault'nun kitabı, metin ve resim, görüntü ile gösterge arasındaki ilişkilerden modern resme ve oradan da dil bilimine kadar alışılmamış buluşmaların tuhaflığı içerisindedir. Bu noktayı filozof ve ressamın birbirlerine yazdıkları mektuplarla açığa çıktığında gerçeküstücü ressam Magritte'in *Bu Bir Pipo Değildir* resminde gösteren ve metin arasındaki buluşmanın temsiliyeti konusunda Foucault'nun meselesini sanatına taşıdığını bilmekteyiz. Dolayısıyla tezde don Quijote'nin bir roman olarak verdiği metin-dilin gösterge olarak benzer düşünceyi verip vermediği

⁴ Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul 2001, s. 154.

⁵ A.g.e., s. 88.

konusundaki olağanüstü güçlüğü göz ardı etmemek gerekir. Çünkü tablodaki piponun tanımlandığı ve resmedildiği örtüşmenin aslında sadece betimleme sorunsalı olmadığı; aynı zamanda temelde bir dil felsefesi sorununu içerdiği göz ardı edilmemelidir. Sonuçta resim ana sanat dalına verilecek olan bu tez de mümkün mertebede hem felsefi hem dilbilimsel hem de gösterge bilim açısından önemli olan antik dünyadan günümüze kadar süre gelen temsiliyet sorunu hakkında sanat bilimsel bir çalışma yapılmıştır. Buna göre; tezde sözcükler, temsil ettikleri şeye gönderimde bulunurlar mı? Başka bir deyişle, şey-nesne ile onu işaret eden sözcük arasında herhangi bir görsel, işitsel ve benzeri bir ilişki var mıdır? Saussure'cü dilbilim anlayışı böyle bir ilişkinin / gönderimin olmadığını ileri sürer. Aslında bir metin gibi okuyabileceğimiz bu tablo (-ki Magritte de böyle olmasını isterdi-) ne önüne model aldığı pipoyu canlandırır, ne de o cümle oradaki şeyin bir pipo olmadığını söyler. Her iki gösterge sistemi de göstermek istedikleri şey olmadığına, onun özünü taşımadığına göre bu tablonun da cümlelerin de bize gördüğümüz şeyleri söylemediği kesindir. Bu noktada Foucault, resim için iki kavram ortaya atar: Bunlardan birisi benzeyiş, diğeri ise *andırış*'tir. Benzeyiş; önüne model aldığı şeyi canlandırmak ister. Açıkçası önündeki şey olmak ister. Ancak andırışta ise, resim önündeki modeli olmamak için direnir. İşte söz konusu tablonun da olmak istediği budur. O, bir resim olarak özgür, hiçbir şeye gönderim yapmayan, hiçbir şeye (modeline bile) benzemeyen bir şey olmak için çırpınmaktadır.

Sonuçta burada görüntünün değil göstergelerin önemi söz konusudur ve tez çalışması; resmetmenin bir sanat kategorisi olmasının ötesinde insanlığın ilk çağlarından itibaren bir yazma ve anlatma biçimi olduğunu belirterek, araştırma evrenini dilbilimsel ve resim ontolojisi üzerinden değerlendirerek edebiyat ve resim ilişkisini hem edebi hem de görsel yapıtlar üzerinden sorgulanan örneklerle kuramsal bir tartışma yaratmayı hedeflemektedir.

Teorik Yöntem: Tezde disiplinler arası karşılaştırmalı bir metin olarak zaman kesiti yönteminin kullanılmasıyla birlikte zaman derinliği yöntemi de gereken bölümlerde uygulandı.

Pratik-Uygulama (Proje) Yöntemi: Tuval üzerine yağlıboya tablo ve renkli ve siyah beyaz eskizler kullanılarak, Portre Sanatında Don Quijote eseri üzerine tematik bir uygulama-proje çalışması yapıldı.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖRSEL SANAT YAPITLARININ YAZILI METİNLERDE TEMSİLİ

Ekphrasis kelime anlamı dışında olan *ek* sözcüğüyle konuşmak anlamına gelen *phrasis* kelimelerinin birleşiminden meydana gelmektedir.⁶ Türkçeye resim-betim olarak çevrilen *ekphrasis* tam manasıyla sanatsal bir yapıtın yazı ile tasvir edilmesi anlamına gelir. Oysa “Antik çağlarda doğayı ve içinde bulunduğu varlıkları betimlemek için kullanılırdı.”⁷ Görsel bir yapıtın sözcüklerle ifade edilmesi veya sözcüklerin şeylerin bir temsili olabileceğini söylemek, ifade açısından bazı güçlüklerin doğabilir.⁸ Bu güçlüklerden biri göze hitap eden bir eserin sözcüklerle imgelenmeye çalışılmasında sözcüklerin yetersiz kaldığını söyleyebiliriz. *Ekphrasis* ile görsel bir sanat nesnesinin sözel yollarla tasvir ederek insan zihninde görsel bir imge oluşturulmaya çalışılır.⁹ Bunun nedeni yapı sözcüklerle anlatmadan yani insanların zihninde görsel bir şema çizmeden önce anlatılacak yapıtın tanıklığını yapmak gerektiğidir.¹⁰ Tanıklığın ardından sözcük gücüyle dinleyicilerin zihninde eserin canlandırmasını gerçekleştirilir. Bu canlandırma anlatım yapan kişi tarafından oldukça öznel bir yaklaşım olacaktır. Çünkü konuşmacı yani esere tanıklık yapan kişi, tasvirini yaparken kaçınılmaz olarak yaşanmışlığını da dinleyiciye aktaracaktır. Zira sanat yapıtı üzerine yapılan her konuşma kişinin kendi varlığını gerçekleştirme göstergesine dönüşür.

Görme, ışığın bir nesnelere yansırarak retinadan geçmesi sonucu oluşan basit bir biyolojik olay değildir. Daha çok zihinde gerçekleştirilen teşhis, tasdik ve tahmin gerektiren düşünsel bir süreçtir. Işıkla algılanan nesne düşünce süzgecinden geçer ve görüntüye öznenin kendi varlığı da dahil olur. Bununla birlikte görüntüye dil de karışır ve temsil daha karmaşık bir durum alır.¹¹ Dilin dahil olduğu bu düşünce sisteminde görüntünün kendi varlığından ziyade bir bilincin görüntüsüne dönüştüğünü söyleyebiliriz. Fakat dil insanların gördüklerini canlandırma da insanların ihtiyaç duyduğu yegâne araç değildir. Nitekim resimlerde sözcüklerle ifade edilmesi zor olan alanlarda iletişimin önemli bir aracıdır. Sözcüğün ve resmin işlevsel benzerliklerinden dolayı bu iki iletişim aracı *ekphrasis* geleneği açısından

⁶ Duygu Toksoy Çeber, “Ekphrastik Umudun Yıkımı: Heiner Müller Resim Tasviri,” *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:21, N:3, 1098.

⁷ Özlem Uzundemir, “Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi; Percy Btsshe Shelley’in Şiirinde Medusa, Nazım Hikmet’te Jokond,” *Bilgi Dergisi*, 2009, Say:51, 2009, s. 231.

⁸ Richard Leppert, *Sanatta Anlam Görüntüsü*, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, 2009, s. 19.

⁹ Duygu Toksoy Çeber, a.g.e., s. 1098.

¹⁰ Barış Acar, *Exphraris*, Corpus Yayınları, İstanbul, 2018, s. 26.

¹¹ Richard Leppert, a.g.e., s. 18.

birbirlerini tasvir için de kullanılmışlardır. Antik çağda görünenin tasviri olarak ekphrasis, görünen ile söylenen arasındaki farka işaret eder. Bu fark ise görüntü yani görme eylemiyle dil yani söyleme eylemi arasındaki farka indirgemek kavramın zaman içinde kazandığı genişlemeyi niteleyemez ölçüde olur.¹² Çünkü dilin işlevi görme duyusuyla edindiğimiz şeylerin seslerle temsilini sunmaktadır. Bu sunumu yaparken sözel bir yolla görsel bir etki yaratmayı amaçlar. Nitekim bu etkiyi yaratırken sanat üzerinden gerçekleştirme esnasında sanat yapıtının kendisi dışardan bir fikir getirir. Çeper'e göre; “*ekphrasis* mimetik bir ısrardır.”¹³ En basit tanımıyla nesnelerin sözcüklerle tasviri veya bir sanat yapıtının sözcüklerle tasvir edilmesi olsun ekphrasis ile antik çağ filozoflarının gerçeğin temsili fikirleri arasında önemli bir bağ vardır. Platon, *Devlet* adlı kitabında sanatçının gerçeği temsil ederken benzetme yaptığını söyler. Platon'a göre yazar veya ressam doğayı taklit eder ve sanatta bir taklittir. Fakat bunu söylerken dil ile görüntü arasındaki farka da işaret eder. Bu farkı resim ve şiir açısından değerlendiren Leonardo da Vinci de Platon'a katılmakla birlikte resmin şiirden üstün olduğunu kanıtlama çabasına girişir. Leonardo da Vinci göre resim gösterdiği nesneye benzerliğinden şiirin ise bunda yetersiz kalmasından dolayı resmi şiirden üstün tutmuştur.¹⁴ Buna karşılık Lessing, Homeros'un destanlarında yaptığı betimlemelerle okuyucuya görsel bir gerçeklik kazandırabildiğini ve tıpkı bir ressam gibi hareket ettiğini söyler.¹⁵

1.1. *Ut Pictura Poesis*: Resim Şiir Gibidir

Yunan şairi Simonides'in “*Resim sessiz bir şiir, şiir konuşan bir resimdir.*”¹⁶ sözü ile şiir ile resim arasındaki rekabete uzlaşmacı bir yaklaşım getirir. Nitekim resim ile şiirin kendine özgü ifade yöntemleri vardır. Resim renk ve şekille doğadaki varlıkları görünür kılarken şiirde aynı şeyi sözcüklerle yapar. Doğadaki bazı gizli bilgileri edinmede şair sözcükleri kullanırken ressam biçim ve renkleri kullanır. Burada insanın doğayı kavrama ve yorumlama şekli şairin ve ressamın karşılıklı ilişkilerinin sonucunda olur. “Resim dilsiz bir şiir, şiir de kör bir resimdir.”¹⁷ Bu cümlesiyle Da Vinci resim ile şiir arasındaki benzerliğe dikkat çekmiştir. Daha önce resmi şiirden üstün tutmasına karşın bu cümlesinden iki sanatında birbirini tamamlayıcısı olması bağlamında arabuluculuk sergilemiştir.

Antikçağ'da resim ve şiirle başlayan dil ile görsel arasındaki bu rekabet kimi zaman

¹² Barış Acar, a.g.e., s. 25.

¹³ Duygu Toksoy Çeber, a.g.e., s. 1098.

¹⁴ Özlem Uzundemir, a.g.e., s. 20.

¹⁵ Duygu Toksoy Çeber, a.g.e., s. 1098.

¹⁶ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları Ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 16.

¹⁷ Leonardo da Vinci, *Sanatların Karşılaştırılması*, (Çev Kemal Atakay), Notos Yayınevi. İstanbul 2007, s. 52.

uzlaşmacı bir anlayışla kimi zamansa birbirlerine olan üstünlükleriyle tartışılmaya devam etmiştir. Bu tartışmaların kaynağına Platon'un bütün sanat yapıtlarını mimetik olduğu varsayması yatmaktadır. Platon şiir ve resim sanatı üzerinde olumsuz yargılara sahiptir. Platon'a göre tüm sanat yapıtları taklittir. Bu yüzden dünyanın kavranması konusunda yanlış bilgiler verir. Bu bilgiler cahil kitleleri etkiler ve gerçekten uzaklaşmalarına neden olur. Şairin söz sanatıyla düşük ruhları etkisi altına aldığını ve gerçekten uzaklaştırıp hayaller kurmasını sağladığı için zararlı görür. Platon bu zararı şöyle dile getirir:

Şair de herhalde ele aldığı sanata kelimeler ve cümlelerle uygun renkler veriyor, aslını bilmediği şeyin öyle bir benzerini yapıyor ki, onun gibi, yalnız kelimelerden anlayan kimseler, ölçüye, ritme kapılarak, şairin kunduracılığı da savaş sanatını da tam olduğu gibi verdiğini sanıyorlar. Sözlerini öyle süslüyor ki, sürüklüyor insanları. Şairlerin söylediğini, şiirin renklerinden sıyrıp da yalnız söze çevirdin mi ne hale gelir, bilirsin.¹⁸

Aristoteles ise sanatın mimetik olduğu konusunda Platon'u doğrular. Fakat taklit etmenin insanın doğasında var olduğundan bahsederek şiirin insana duygusal bir haz verdiğini söyler. Sonuç olarak resim ve şiirle başlayan dil ile görsel arasındaki bu rekabet kimi zaman uzlaşmacı bir anlayışla kimi zamansa birbirlerine olan üstünlükleriyle tartışılmaya devam edegelmiştir.

1.2. Yansıtma Kuramları-I

Antikçağ 'da gerçeğin taklit yolu ile yansıtıldığı düşünülüyordu. Bu bakımdan resim biçimle, şiir sözcüklerle, müzik tonlamayla, tiyatro ise bedensel olarak bu gerçekliği sunmaktaydı. O çağlarda sanata dair gerçeklik tanımı; doğanın ne kadar detaylı bir biçimde yansıtma mahareti üzerine yapılan eserlerin doğadaki görünümüne yakın olup olmadığı hususundaki karşılaştırmalar nezdinde belirlenirdi.

Gerçekçiliğin sanatın temel kriteri olduğunu savunan bir eleştirmen dünyanın ya da doğanın, gerçekliğin ve güzelliğin standardı olduğunu ve sanatçının evreni sonsuz çeşitliliği içinde tasvir etmeye çalışmaktan ötesini yapamayacağını söyleyecektir. Aristoteles'in otoritesi ve bilgisiyle desteklenen, Rönesans döneminde yenilenen ve sanat tarihi boyunca pek çok farklı dönemde ve yerde benimsenen gerçekçilik, eski Yunan kadar yaşlıdır. Gerçekçiler dünyayı gördükleri gibi, olması gerektiği ya da olmaması gerektiği gibi gösterirler.¹⁹

Antikçağda gerçeğin yansımalarını değil hakikatin öğrenilmesi uğruna çaba sarf edilmiştir ve var olana öykünerek girilen gerçeklik anlayışını yansıtma olarak tanımlamışlardır. Yansıtma

¹⁸ İsmail Tunali, *Grek Estetik'i*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2018, s. 84.

¹⁹ Terry Barrett, *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*, (Çev. Gökçe Metin), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012 s. 185.

kuramının tarih öncesi çağlarda insanların doğadaki sesleri taklit etmesinden doğduğu söylenir.²⁰ Bu bağlamda doğadaki seslerin taklit edilmesiyle birlikte yansıtma kuralının sözcüklerle başladığını söyleyebiliriz. Doğadaki seslerin taklit edilmesiyle başlayan yansıtma, sanatsal anlamda da insanların doğadaki nesnelere tıpkı sözcüklerde olduğu gibi onlara sadık kalarak yansıtılması gerektiği olmuştur. Sanat doğayı taklit eder. Bu anlayışla yapıtı oluşturulacak olan kesitin doğalcı bir yaklaşımla kopya edilmesi gerekmektedir. Antikçağda geçerli olan bu kopya anlayışı Zeuxis hikâyesiyle yüceltilir.

İ.Ö. 5. yüzyılın sonlarında resimleriyle ün salmış olan Zeuxis, elinde üzüm tutan bir çocuğun resmini yapmış ve üzümler öylesine gerçek gibi duruyorlarmış ki kuşlar gelip yemeye kalkışmışlar. Bundan dolayı övüldüğü zaman, Zeuxis, üzülerek, çocuğun resmini daha iyi yapabilseydim kuşlar ondan korkardı.²¹

Aynı görüşe sahip olan Platon devlet diyalogunda ressamın yaptığı işi tanımlarken ayna benzetmesi kullanır. “İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yapıtın gittiği güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.”²² diyerek sanatın, dünyayı tıpkı bir ayna gibi yansıtması gerektiğini söyler.

Bir diğer yansıtma kuramı ise doğayı ideal güzellik anlayışıyla resmetmektir. Sanat doğayı resmederken sanatçı güzel olanı yine en gerçekçi betimlemesiyle yapmalı, idealize edilmiş doğayı en inandırıcı bir şekilde sunmalıdır.²³ Bu anlayışa sahip ressamların işi de aslında Platon'un deyişiyle söyleyecek olursak dünyaya ayna tutmaktır. Ancak ideal olanı yansıtma anlayışına sahip olanlar doğaya ayna tutarken kendi görmesini arzu ettiği pencereden yansıtmaya çalışır.

Donald Kuspit’ her iki yaklaşımında hayatın içinden kesitler, kısımlar, bölümler sunduğunu, bu anlayıştaki eserlerin hayattan bağımsız olamayacağını ve sanatın yaşamın bir yansıması olması gerektiğini söyler.²⁴ Kuspit’ nin bu sözlerinden sanatın bir varoluş meselesi olduğunu ve sanatçının bunu hangi biçimlerde gerçekleştirmesi gerektiğine verilen önemin ne denli büyük olduğunu çıkarabiliyoruz.

Sanatın hayatın bir yansıması olduğu ile birlikte sanatın yansıtması gereken gerçekliğin bir taklit mi yoksa idealleştirilmiş gerçeklikle ulaşılan bir arınma olduğu arasındaki ayrımı antik çağda *mimesis* ve *katharsis* kavramları etrafında şekillenerek teorize edilmiştir. Yansıtma kuramının tarihsel süreçte ki dönüşümünü tanımlamada gerekli olacak olan bu

²⁰ Kazım Artut, *Sanat Eğitim Kuram ve Yöntemleri*, Anı Yayıncılık, İstanbul 2004, s.93.

²¹ Berna Moran, a.g.e., s. 17.

²² A.g.e., s. 15.

²³ Kazım Artut, a.g.e., s. 93.

²⁴ Terry Barrett, a.g.e., s. 156.

kavramlar, kuramı tanımlama açısından, üzerine önemle durulması gereken birer kelime olmaktadır.

1.2.1.Mimesis ve Katharsis Kavramları

Mimesis kavramı antik Yunanda taklit ya da öykünme anlamında, sanatın doğayı taklit etmesinin sonucu olarak kullanılmıştır. Taklit anlamında kullanılan *mimesis* kavramı, bir kopyadan başka yeniden oluşturmak ya da yansıtmak anlamı da taşımaktadır. *Katharsis* ise sözcük anlamıyla arınma ve temizleme anlamına gelip, antik Yunan felsefesinde ruhun olumsuz duygulardan arındırılması anlamına gelir. Sanat yapıtlarının başlangıçta *mimesis* olması beklenirken sonrasında, *katharsis* kavramıyla özleştirilerek değer kazanacaktır.

Mimesis antik çağ kültürüne ait olan *mimesis* kavramını basitçe sanatın doğayı taklit etmesi gerektiğini belirleyen bir kavram olarak değil farklı düşünürlerde değişik anlamlara gelebilen bir kavram olarak değerlendirilmelidir. *Mimesis* kelimesi *mimos* kelimesinden türemiştir. *Mimos* kelime anlamı, aktör, göz boyacıdır ve dans edenler için kullanılmıştır. *Mimos* kelimesinin Hintçe *maia* sözcüğünden türediğini söz eden J. B. Hofmann Hintçede ilk kullanım şeklinin aldatma ve yanıltma anlamına geldiğini ve sözcük anlamlarındaki benzerlikten dolayı aralarındaki ilgiye vurgu yapar²⁵. İlk dans edenler için kullanılan bu kavram sonraları bir kültür kategorisi haline gelir ve artık tüm sanat yapıtlarını tanımlamak için kullanılmaya başlanır. Önceleri yanıltma ve aldatma tanımıyla doğan *mimosun* Platon'un sanat görüşünde sanata olumsuz bir bakış oluşturacağına işaret eden bir olgu olduğunu da söyleyebiliriz.

Mimesisi bir sanat görüşü olarak değerlendiren ilk filozof Platon'dur.²⁶ Platon devlet kitabında sanatın *mimetik* doğasını idealar dünyasıyla ilişkilendirerek açıklar ve *mimesisi* bir sanat teorisi haline getirir. Platona göre *Mimesis* aslında nesnelere idealar dünyasındaki asıllarının bir yansımasıdır. Gerçek olan ideadır. Gördüklerimiz ise ideaların bir kopyası (*mimesis*)dir. Devlet adlı kitabında gerçeği tanımlarken *mimesise* şöyle vurgu yapar:

Asıl gerçeklik, duyuyla değil de zihinle kavranabilen idea'lar (form'lar) dünyasıdır. Bizim gördüğümüz, beş duyumuzla algıladığımız şu maddesel dünya, ağaçları, denizleri, insanları, hayvanları, evleriyle ancak bir kopyadan (*mimesis*'den) ibarettir. Bunlardan her birinin bir ideası vardır ki asıl gerçek olan odur. Durmadan değişen, daima oluş halinde bulunan duyu dünyası hakkında sağlam ve kesin bir bilgiden söz edemeyiz. Gerçek bilgi değişmeyen ideaların bilgisidir.²⁷

²⁵ İsmail Tunali, a.g.e., s. 73.

²⁶ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 1999, ss. 58,59.

²⁷ Berna Moran, a.g.e., s. 20.

Platonun varlıkları, idealar dünyasındaki asıl var olanla, onların birer yansıması olan duyular dünyasındaki varlıklar olarak ikiye ayırmıştır. Duyular dünyasındaki varlıklar idealar dünyasındaki varlıkların birer kopyasıdır. Başka bir deyişle duyular dünyasındaki varlıklar *mimetiktir* yani taklitten ibarettir. Bu açıdan sanatında taklitten yani *mimesisten* ibaret olduğunu söyler. Doğanın idealar dünyasının bir yansıması taklidi olduğunu düşünürsek ressamın yaptığı işinde taklidin taklidini yapmak olduğunu söyleyebilir. Bu çıkarım altında Platon sanat eserinin hakikaten bahsetme noktasında hiçbir değerinin olmadığını düşünür.

Mimesis kelimesine olumsuz anlam yükleyen Platon'a karşın Aristoteles *mimesisin* insanın iç tepkimelerine karşılık veren bir arınma süreci oluşturduğunu söyler. Platona karşın daha olumlu bir çizgi çizer Aristoteles. Ayrıca Aristoteles *mimesisi* insanı diğer canlılardan ayırabilen bir yeti olduğunu dile getirir.²⁸ Aristoteles, Platonun felsefesinde sanat teorisini kabul eder. Sanatın doğayı tasvir için kullandığı bir araç olarak görür ve sanat icra etmekte taklidin oldukça doğal olduğunu söyler. Ancak Platondan farklı olarak sanatçının *mimesisi* nasıl kullanmasındaki öneminden bahseder. Aristoteles, *Poetika'da* sanatın, insanın ruh ve bedeninin bir taklidi olduğunu söyler. Platon'un sanata getirdiği olumsuz eleştirileri yanlış bulan Aristoteles sanatın hayatı taklit ederek hakikatle ilgili bilgi sağlayan bir araç olduğunu söyler ve mimetik sanat görüşüne olumlu bir bakış getirir.²⁹ Aristoteles *mimesisi* hakikati öğrenme amacıyla eğitimin temeli olduğunu ve müzik dans ve şiir yoluyla insanların iç dünyalarına seslenerek kişiliğin biçimlenmesini sağladığını ve Sanat eserinin karşısında insanın ruhsal bir arınma yaşadığını söyler.

Sanatlar genelde değerlidirler; çünkü onlar doğadaki eksiklikleri giderirler, toplumdaki kusurları onarırlar; bu yüzden de özellikle trajik drama haklı ve doğru gösterilebilir, çünkü ahlaksal bir katkısı söz konusudur.³⁰

Antik çağ felsefesinde Platon'la başlayan sanatın *mimesis* olduğu görüşü Aristoteles'in arınma (*Katharsis*) görüşüyle son bulur. *Katharsis* ilk akla gelen anlamı arınmadır. Ahmet Cevizci sanat felsefesi sözcüğünde *katharsis* kavramını şöyle tanımlamıştır. "Kişinin estetik deneyim ve yaşantılar yoluyla olumsuz duygularından, özellikle de yıkıcı tutkularından kurtulması durumu; sanatın özünde uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla, ruhun tutkulardan temizlenmesi süreci için kullanılan Yunanca terimdir."³¹

Aristoteles'e *Poetika'da* sanatın toplumsal bir amaca hizmet ettiğini ahlaki bir değer

²⁸ İsmail Tunalı, a.g.e., s. 99.

²⁹ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sarmal Yayınevi, İstanbul 1995, s. 99.

³⁰ A.g.e., s. 98.

³¹ Ahmet Cevizci, a.g.e., s. 498.

taşıdığını söyler bu değer ise estetik bir hoşlanma duygusu ile *katharsiste* gerçekleşir. *Katharsis* ile ruhumuz olumsuz duygulardan arınmış olur.³²Müziğin tesiri altında derin duygulara yaşayan kişi duygusal boşalım yaşar ve rahatlar. Sanatın ahlaki bir amacı olduğunu ve *mimesis* ve *katharsisin* birlikteliğinden var olduğu söylenebilir. *Mimesis* sanatçının doğayı yansıtmaya biçimi iken *katharsis* bu biçimi ahlaki bir öğretiye dönüştürür ve estetik bir haz duygusu oluşturur. *Katharsis* öğretisinde etik sanatın ortaya koyması gerektiği bir zorunluluktur.

Platon ve Aristoteles'in felsefelerinin temelini *mimesis* ve *katharsis* teorilerini yerleştirmesi, bu teorilerin yüzyıllar boyunca canlı ve etkili kalmasını sağlamıştır. Her iki kurama göre de sanat yansıtmadır, fakat yansıtılan gerçeklik aynı değildir. Platon'dan Aristoteles'e farklılıklar gösteren bu kavramları filozofların kuramları üzerinde belirlemek yerinde olacaktır.

1.2.1.1.Platon Kuramı

Platon duyular yoluyla algıladığımız dış dünyanın idealar dünyasındaki aslı varlıklarının kusurlu bir kopyası olduğunu söylemiştir. Bu yüzden gerçeğe dair bilgiye zaten kendisi kusurlu bir kopya olan duyular aracılığıyla değil düşünce yoluyla ulaşılabilir. İdea 'ya yani gerçeğe ancak düşünce gücü ile ulaşılabilir. İdealar duyu organları ile algılanamazlar. İdealar somut gerçeklikleri olan düşünsel varlıklardır. İdealar dünyasında zaman kavramı yoktur. Varlıklar değişime uğramazlar. En ideal biçimleriyle var olurlar. Burada idealar kendi varlıksal özlerinden oluşur. Azaltılıp çoğaltılamazlar, karıştırılamazlar. Birbirlerinden net bir şekilde ayrılırlar.³³ Platon ideaların duyular dünyasındaki formlarından ayrı bir varoluşa sahip olduğunu söyler. Bu da gerçekte bağımsız varlıklar olduğu anlamına gelir. Duyular dünyasındaki varlıkların birbirine bağlı varoluşsal sebepleri idealarda görünmez, idealar zamansız varlıklar olup duyular dünyasıyla bağlantıları olamasa dahil her daim varlıklarını sürdürürler.

“Platon bir üst-dünya araştırmacısıdır.”³⁴ Duyular dünyası ile idealar dünyayı arasındaki ayrımı en keskin şekilde Platon, mağara alegorisi ile örneklendirmiştir.

Işığa açılan uzun bir girişi olan bir yeraltı mağarasının en dibinde insanlar, çocukluklarından beri, ayaklarından ve boyunlarından zincire vurulmuş olarak hareketsiz bir şekilde oturmakta ve yalnızca önlerini görebilmektedirler. Onların arkasında, yüksekte bir yerde bir ateş yanmakta ve ateşle bu insanlar ya da

³² Ahmet Cevizci, a.g.e., s. 449.

³³ A.g.e., s. 220.

³⁴ Afşar Timuçin, *Felsefe Sözlüğü*, Bulut Yayınları 2004, s. 214.

mahkûmlar arasındaki yolda küçük bir duvar ya da perde bulunmaktadır. Duvar ya da perdenin arkasında ise konuşan, ellerinde türlü türlü araçlar, taştan ya da tahtadan yapılmış insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyan insanlar geçmektedir. Mağaranın dibinde oturan mahkûmlar yalnızca, ateşin aydınlığıyla perdeden duvara vuran gölgeleri görebilmektedirler. Ellerinden, ayaklarından ve boyunlarından zincire vurulmuş, hiçbir şekilde kıvıldamayan bu mahkûmlar mağaranın duvarındaki gölgeleri duvara gölgesi vuran nesnelere karıştırmakta, perdenin arkasından yankılanan seslerin duvardaki gölgelerden geldiğine inanmaktadırlar. Bu mahkûmların sahip oldukları bilgi, onların gözleriyle ve kulaklarıyla kazandıkları duyuşsal bilgidir ve bu görsel bilgi duvardaki gölgelerin yani görünüşlerin bilgisidir. Mağaranın dibinde zincire vurulmuş olarak yaşayan bu mahkûmlardan biri bir şekilde zincirlerinden kurtarılıp ayağa kaldırılırsa ve önce, yüzü duvarda gölgelerini gördüğü nesnelere kendilerine ve ışık kaynağına çevrilse ve o nihayet mağaranın dışına çıkartılırsa, onun bu dönüşümü hiç kuşku yok ki çok sancılı olur. İnsan için yanılğılardan kurtulmak, eski alışkanlıkları terk etmek çok zor olduğundan, o muhtemelen yeni duruma alışamayacak ve daha önce gördüğü şeyler ona daha gerçek görünmeye devam edebilecektir. Mahkûm söz konusu dönüşümü gerçekleştirebilirse eğer, onun güneş ışığında canı çokça yanacak ve mağaranın eski mahkûmu belki de yeniden mağaraya geri dönmek isteyecektir. Mağaranın bir şekilde dışında kalmayı başarabilecek olursa, eski mahkûmun gözlerinin güneş ışığına alışması için belli bir zaman geçmesi gerekecek ve o daha sonra ilk olarak gölgeleri, insanların ve nesnelere sudaki yansımalarını görebilecektir. Mağaranın dışına çıkan insan ancak bundan sonra, yani mağaranın loş ışığına alışmış gözlerinin dış dünyanın güneş ışığına alışması için belli bir zaman geçtikten sonra, gölgelerini, sudaki yansımalarını gördüğü nesnelere kendilerini ve nihayet gökyüzünü ve gökyüzündeki ayı, yıldızları görebilecektir. O her şeyin sonunda güneşin bizzat kendisini görerek, mevsimleri ve yılları meydana getirenin, gözle görülen dünyayı düzenleyenin, kısacası her şeyin kaynağının güneş olduğunu anlayabilecektir.³⁵

Bilginin mutlak varlığa sahip olan idealar dünyası zihinle kavranabilen formlar dünyasıdır. Duyu organlarıyla algıladığımız dış dünya ideaların bir yansıması, asıllarının bir kopyasıdır, yani *mimetiktir*. Birer kopya olan bu varlıklar sürekli bir dönüşüm içindedirler. Bu yüzden hakkında bilgi sahibi olamayız. Değişen dünyanın değişmeyen hakikat hakkında bilgi veremeyeceği açıktır. Oysa gerçek bilgi değişmez olan ideaların bilgisidir. Bu yüzden bilgiye sadece akıl yoluyla ulaşılabilir ve doğru değişmezdir.³⁶ Gerçeğin değişmeyen idealar bilgisiyle sanatçının yapmış olduğu devinim halindeki dünyamızın taklidini birer kopya sunuyor. Bu kopyalar ideaların gerçekliğinden uzak bulunduğu içinde Platon tarafından tehlikeli görünüyordur. Aslında Platon'a göre ressamın renklerle, şairin sözcüklerle yaptığı yüzeysel bir gerçekliktir. Sanatçı ise kopyanın kopyasını sunduğu için hakikaten bizi hakikaten uzaklaştıran kişidir.

1.2.1.2. Aristoteles Kuramı

Platon'a nazaran sanatı olumluyan Aristoteles, “Sanat -burada zanaat (tekhne), doğru

³⁵ Ahmet Cevizci, a.g.e., ss. 44,45.

³⁶ Berna Moran, a.g.e., s. 21.

bir akıl yürütmeye dayanan ve insanın bir yaratış ortaya koymasını sağlayabilen bir yetenektir.”³⁷ Platon'un felsefesini idealar üzerine kurulmuş varlık felsefesi üzerinden temellendirirsek Aristoteles'in felsefesini rasyonalizmle bağdaştırabiliriz. Felsefe tarihini büyük filozoflarından biri olan Aristoteles'in en önemli eseri *Poetika'sında* da Platon'un sanat düşüncesini daha sistemli hale getirmiştir. Nejat Bozkurt *Sanat ve Estetik Kuramları* kitabında Aristoteles'in sanat görüşüne şu şekilde yer vermiştir: “Sanat, akıl tarafından belirlenen amaçların, erekların gerçekleşmesini, varlığa gelmesini sağlayan bir yapma-yaratma yetisidir.”³⁸ Platon'un aksine Aristoteles sanatı faydalı bulur. Çünkü sanat ressamın veya şairin hayata öykünerek doğanın ve toplumların kusurlarını düzelden bir mekanizmadır. Özellikle tragedya sanatında toplumda ahlaksal bir onarım söz konusudur. Sanat insanlığa gerçeği sunduğu için bilgi edinme aracı olur.

Poetika yapıtında taklit sanatların eleştirisine karşı yanıtında benzetmecî sanatın insanlara özgü bir bilgi edinme aracı olduğunu ve toplumsal yarar sağladığını dile getirmiştir. Bu yüzden Aristoteles'in felsefesinde sanat işlevsel bir özellik kazanır. ³⁹ Eserinde *mimesis* kavramını üst-düşünce alanına yerleştirmiştir. *Mimetik* olan duyuyla algılanabilene karşın ideal olanın tinsel olarak iki kısma ayrılışını Aristoteles birleştirir. Sosuz ve süreli varlığın alanlarına geçişte sanatın bir olanak düzlemi gerçekleştirir. Sanat duyuyla ve düşünceyle kavranabilenin bir sentezini sunar. Bu bakımdan sanat idealardan daha üstündür⁴⁰.

Şairin Tragedya yazarının yaptığı da tam olarak budur. Tragedya şairinin tarih yazarı ile karşılaştırılarak üstünlüğünü göstermeye çalışan Aristoteles tarih yazarının işinin olanı anlatmak olduğunu, şairin ise olasılıklı olanı, insanlarda korku, heyecan, acıma ve mutluluk yaratacak şekilde rastlantıya dayandırarak gerçekleştirmesi gerektiğini söyler. Burada şair yazardan çok filozofa benzer. Evrensel olanı anlatır.⁴¹ Aristoteles'e göre güzel matematiksel bir orandır. Güzelin formülünü açıklarken matematikle açıklanabilen bir sınır ve düzen gerekliliğini ortaya atar.

Bundan başka güzel, ister canlı bir varlık, isterse belli parçalardan meydana gelmiş bir obje olsun, sadece içine aldığı parçaların uygun bir düzenini göstermez, aynı zamanda onun gelişigüzel olmayan bir büyüklüğü de vardır, güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır. Bundan ötürü ne çok küçük bir şey güzel olabilir, zira kavrayışımız, algılayamayacak kadar küçük olanın sınırlarında dağılır; ne de çok büyük bir şey,

³⁷ Nejat Bozkurt, a.g.e., s. 17.

³⁸ A.g.e., s. 97.

³⁹ Afşar Timuçin, 2004, a.g.e., s. 99.

⁴⁰ Nejat Bozkurt, a.g.e., s. 100.

⁴¹ Afşar Timuçin, 2004, a.g.e., s. 313.

güzel olabilir, çünkü o bir defada kavranamaz.⁴²

Aristoteles'in güzellik kavramını belirli bir büyükle ve kavrama gücümüzün algılayabileceği oranda almasını söylerken matematiksel bir belirleme yoluna gider.

Terry Barret Sanatı Eleştirmek adlı kitabında; sanat görüşü gerçekçilik kriterleri üzerinde olan birinin çalışmalarında dünyayı sonsuz çeşitliliği içinde yapmaktan öteye gidemeyeceğinden emin olması gerektiğini söylemiştir.⁴³ Gerçekçiler dünyayı olduğu gibi ya da olması gerektiği gibi göstermeyi amaçlarlar. İnsanlık tarihi kadar eski olan gerçeği arayış çabası tarihte farklı filozoflar tarafından ele alınmış ancak nasıl olması gerektiği konusunda realizm ve idealizm arasında mekik dokumuştur.

1.2.1.3.Neo-Klasik Kuram

Rönesans'tan sora batıda antik roma kültürünü canlandırmak için neo-klasikçiler Aristoteles'in izinden gitmişlerdir. Aristoteles'e göre sanat hayatın içinde var olanı düzeltici bir mimetik anlayışla yapısını değiştirir. Olanı değil olması gerekeni yapar. Başka bir bağlamda aksayan yönlerini düzeltir veya niteliğini değiştirebilir. Neo-klasikçiler, Aristoteles'in katharsis kuramı üzerinde birtakım değişiklikler yaparak yeniden yorumlamışlardır. Sanatı ne olması gerektiği hususunda iki fikir oluşturan neo-klasikçiler sanatın genel olanı yansıması diğer bir kuramı ise sanatın idealleştirilmiş olanı yansıması fikridir.⁴⁴

Neo-klasikçiler sanat özü yansıtır der. Toplumsal normlar altında değişen kültürü ve inanç ve yaşam biçimi insanların varoluştaki tabiatını değiştirmez öz bütün bir coğrafyada kendini gösterir. Bu öz de genel olanı yansıtmakla sanata yer edinir. İnsanlığın ortak tabiatı olan konulara değinerek özü yakalaya bilir. Sevgi, merhamet, acı, aşk gibi genel insani duyguların yörelere göre değişmediğini söyleyen neo-klasikçiler sanat özü yansıtmalıdır der.⁴⁵

Bir diğer neo-klasik kuram olan sanat ideal olanı yansıttı. Bu kavrama göre sanat yapıtlarıyla ideal bir tip oluşturur. Bunun dışındakiler zararlıdır. Çünkü toplumun eğitiminde rol alamazlar. Bu kısım yapıtlar toplumun ahlaki yapısını bozan kötü karakterlerin bulunduğu yapıtlardır. Neo-klasikçiler bu soruna Platoncu bir yaklaşımla özetlerler. Platon'un idealar kuramını kabul eder fakat sanatı onun gibi tehlikeli bulmaz. Sanatı Platonda olduğu gibi kopyanın bir kopyası olmadığını düşünür. Onun yerine ideal olana düşünce ile

⁴² İsmail Tunali, a.g.e., ss. 64,65.

⁴³ Terry Barrett, a.g.e., s. 185.

⁴⁴ Berna Moran, a.g.e., ss.. 27-30.

⁴⁵ A.g.e., ss. 29-31.

ulaşılabildiğinden sanat yapıtı sanatçının duyular dünyasındaki nesnelere değil de doğrudan doğruya düşüncesiyle idealar dünyasında esinlenerek yaptığı için gerçeğe doğadan daha yakındır.

Eğer 'Bir', varlık veya düşünce olsaydı, ona özellikler ve kategoriler yüklemek mümkün olurdu. Oysa 'Bir', bütün özellikler ve kategorilerden kurtulmuştur. Varlığın olduğu gibi düşünmenin de ötesindedir... Varlık ve düşünce aynı şeydir. Bunların ötesinde bulunan bir şeyse, sadece *meon*'dur, hiçliktir.⁴⁶

Platon'un bu sözleri neo-platoncu bir felsefeye dayandırılarak söylenmiştir. Platon sanatın bir taklit ve kopya olduğu ve bu açıdan gerçeği yansıtamayacağı fikrini yeniden yapılandırarak sanatı gerçeğe ulaşmanın aracı konumuna yükseltmiştir. Yine neo-klasikçiler sanatı ahlaki anlamda bir eğitim aracı olarak görmüşlerdir.⁴⁷ Bundan dolayıdır ki ressam, yazar ve şairden beklenen yapıtlarında doğayı olduğu gibi değil olması gerektiği gibi yansıtmıştır. Neo-klasik düşünce İtalya'da Rönesans'ın başlamasıyla tekrar canlanmış ve oradan Avrupa ülkelerine yayılarak 18. yüzyıla kadar etkisini sürdürmüştür.

⁴⁶ İsmail Tunali, a.g.e., s. 38.

⁴⁷ Berna Moran, a.g.e., ss. 33-35

İKİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT ve RESİM, YAZI ve GÖRÜNTÜ

Antik çağlardan günümüze kadar geçen sürede sanat konusunda pek çok kavram, akım, üslup, teknik, sanatçı ve eser sanatın serüvenini oluşturmuştur. Yazı ve resim, insanlığın dünyayı anlama, tanımlama, çözüm üretme, yaptıklarını kaydetme ve kendilerini anlatma çabasını şekil, çizim ve sembeler yoluyla, aralarındaki iletişimin bir nedeni olarak var olmuştur. İletişimin şekil ve sembollerle anlatıldığına dair ilk girişimler, mağara duvarlarına ve taş mezarlar üzerine boyanmış çizimlerde görünür. ⁴⁸ Antik çağlarda insanların tanrı arayışı doğa ve tabiat güçleri ile sınırlı olduğundan bu çizimler inandıkları varlıkların tasvirleri, yeryüzündeki suretlerinin yapılması ile sınırlı kaldı. “O zamanlar madde ve ruh ayrımı bilinmediğinden resimle öz birbirinden ayrılmıyor varlığın özü tasvirin kendisi sayılıyordu.”⁴⁹ Bu resimlere bakıldığında sanatın genel olarak imgenin, bir taklit veya bir benzetim olarak düşünüldüğü ve asıl olanın yansıması olduğu sonucuna varıldığı görülmektedir. Teolojinin hüküm sürdüğü Ortaçağda ise resim ve yazı sanatsal anlamda ve belgeleme bakımından büyük bir değere sahip olmuştur. Kutsal kitap öğretilerinin resmedilmesi, gerçekliğin inşa edilmesi üzerine biçim ve özün nasıl bir sanatsal açıklığa kavuşturulması üzerine tartışmalara yol açmış.

Sanat, bu ilk iletişim tekniklerinden ve bunların gelişiminden başlayarak yazının icadına ve günümüze kadar, ortaya çıkarabilme çabasıyla sonu gelmez bir deneysel sürece girmiştir. Yazı ve görüntü arasındaki bağın başladığı ve giderek arttığı zamanlara kadar duvarlar, kil tabletler, papirüsler, parşömenler, kâğıtlar ve tuvaller gibi araçlarla her alanda iletişim kurma yöntemlerinden biri olarak varlığını sürdürmüştür.

Resim ve yazıya gelince duyular bir nesnenin zihindeki biçimsel karşılığı veya duyumun zihinde yinelenmesi; biri yazı diğeri resim iki farklı sanat dalının birbiriyle olan ilişkisi, imgenin durağan ve sessiz oluşunun aksine yazının devingen ve konuşma içermesi bu iki disiplini birbirine sonsuza dek bağlamıştır.

2.1.Ayna Eğretilmesi ve Gerçekçi Yansıtmanın Sorgulanması

Antik çağ felsefesinde sanat, bir taklit veya bir benzetim olarak düşünüldüğü ve asıl olanın yansıması gerektiği sonucuna varıldığı görülmektedir. O halde sanatın asıl olanın

⁴⁸ Bahadır Alkım, *Yazının Başlangıcı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1991, s. 4.

⁴⁹ Mazhar Ş. İpşiroğlu, *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, s.15.

yansıması amacıyla gerçekliğin araştırılmasına gereksinim duyulmuştur. Platon, dünyada var olan nesnelere idealer dünyasında ki asıllarının bir yansıması olduğu şeklindeki varlığı tanımladığını biliyoruz. Platon, duyu dünyasındaki varlıkların idealerin birer kopyası, taklidi olduğunu düşünmüştür. Dolayısıyla Platon'a göre sanat bir taklitten ibarettir. Fakat Platon'un bu görüşüne karşılık duyu dünyasındaki nesnelere sürekli ve değişim içinde ki varlıklar olduğu söylenmektedir. Bu bakımdan sanat idealere daha yakın olduğu düşünülmüştür. Platon'un görüşünü olumlayan Plotinos mutlak olana ulaşmanın yollarından birinin sanat olduğunu söylemiştir.

Sanatın gerçeği yansıtırma öğretisi sanatçıları gerçeğin dünyasının nesnelere sorgulamasına neden olmuştur. Gerçeğin sorgulandığı bu düzlemde sanatın temsil yeterliliği de sorgulanmaya başlanmıştır.⁵⁰ Platon'un *mimetik* sanat anlayışını tam karşısında düşünce ve hayal gücüyle olabirliği yansıtırma görüşü oluşmuştur. Duyularımızla harekete geçirdiğimiz verileri hayal gücümüzle yeniden oluşturulması sanata yeni bir yaratım sürecine sokmuştur.

Aydınlanma çağında bireysellik öneminin artmasıyla varlıkların temsil edilebilirliği görüşü ve artık hakikatin kendisini, sanatsal yola imgeye dönüştürülen eserlerle ortaya çıkarabildiği fikri ağırlık olarak kabul görmeye başlamıştır. Sanat hayatın içinden parçalar sunarak onu anlamlı bir düzen haline getirmek için kullandığı imgeler artık nesnelere bir kopyası,⁵¹ değil oluşturduğu imgeleme bilgiye ulaşmanın aracı olarak görülmüştür.

2.1.1. Bir Filozof Yazar Dört Ressam

İmgelem insan zihninde gerçekleştirdiği bilgi edinme sürecidir.⁵² Bu süreçte nesnel varlıklar üzerinden onlara uygun imgeler meydana getirilir. Bazen bu imgeler nesnel bir karşılığı bulunmamasına rağmen soyut bir kavram olur. Fakat toplum normlarına uygun imgeler oluşturulur. İmgelem soyut veya somut varlıklara yönelik bilgiler taşır. İmgelemin işaret ettiği bilgi türü iki tanedir biri doğadaki varlıklara karşılık gelen imgelemlerin oluşturduğu bilgi diğeri ise bu imgelerin insan zihninde dönüştürülerek oluşturulan soyut bilgiler içeren imgelerdir.⁵³ Kant'a göre: "imge bir nesnenin karşımızda olmaksızın onu tanımlama yetisine sahip olma aracıdır." ⁵⁴ Bilinç imgelerle tasarlanan bilgisel şema düzeni

⁵⁰ Neslihan Kıyar ve Necmi Karkın, "Mimesis'in Yapıbozumsal Dönüşümleri", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 3, N: 7, s. 94,

⁵¹ Nejat Bozkurt, a.g.e., ss. 118-120.

⁵² Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1989, s. 184.

⁵³ Afşar Timuçin, *Felsefe Tartışmaları*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 2000, s.89.

⁵⁴ Cemal Yıldırım, *Çağdaş Felsefe Sözlüğü*, Doruk Yayıncılık, İstanbul 2004, s.105.

oluşturur ardından imgeleri birleştirir veya yeni imgeler yaratır. Kant'ın bu sözünde imgelem bir düşünce olduğunu söyleyebiliriz. Gördüklerimiz karşısında bilinç, bilgi edinmek için imge oluşturur. İmgeler bir nevi nesnelere zihindeki temsilleridir. Sanat, temsili olarak imgelerin somutlaşabildiği özgür alanlardır. Bu bağlamda nesnelere doğadaki görünüşleriyle oluşturulan imgeleme yaratılan düşüncenin sanat yapıtında yeniden oluşturulması, görme ile temsil arasındaki ilişkinin gerekliliğini zaruri kılar. Fakat düşünce sürecinde dilinde dâhil olduğu yaratıcı imgelem farklılıklarıyla Platon ile başlayan görme ile temsil arasındaki tartışmaları 20. yy da resim ve yazının temsil sorunsalına dönüşecektir.

2.1.1.1.Foucault: Kelimeler ve Şeyler

Kelimeler ve şeyler aralarındaki ilişkinin sınırsızlığında birbirlerine indirgenebilir olmasının eleştirisi büyük bir kısmı Ferdinand de Saussure'un gösterge-bilimsel kuramından etkilenen Derrida, Foucault, Deleuze, Lacan ve Lyotard tarafından gerçekleştirilmiştir. Saussure, dili, kültürlerin tesiri altında oluşmuş sözcükler ve kavramlar olarak açıklar. Bu düşünceden hareketle Foucault, dilin doğaçlama ve keyfi bir yapı alanında kurulduğunu aynı zamanda toplumsal uzlaşma sağlanarak oluşturulduğunu iddia ederler. Dilin, tarihin ve toplumların birbirinden bağımsız olduğunu saptamak ve dilin imgeler ile göstergelerin topluluklar üzerine olan etkisini benzerlik yasasından yola çıkarak deyim yerindeyse bir arkeolog gibi bilginin tarihini araştırarak kelimeler ve şeylerin birbirlerinden ayrı olduklarını savunur. Bu yüzden kronolojik sırayla bir şeylerin açıklanmasına karşı çıkar ve “Marx’ın tarihsel materyalist felsefesini toplumsal düzenin birçok tanımının yapılabileceği hususunda eleştirir.”⁵⁵ Foucault’a göre değişmez yasalar üzerine çaba sarf eden geleneksel anlayışın sonuçsuz kaldığını asıl olması gerekenin anlık ve değişen üzerindeki anlam tasvirine gidilmesi gerektiğini söyler.

Bu bağlamda Foucault’a göre kelimeler ve şeylerin anlam dönüşümlerini yapmak yeterli olacaktır.⁵⁶ Filozofun kelimelerin ve şeylerin ayrımını yaptığı *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabında dilin sonsuz sayıda benzerlik kurma olanağı tanıdığını ve her şey başka bir şeye bezem olabileceğini söyler ve birbirine ayna olan kavramların birbirleriyle ilişkileri, farklı canlıların birbirleriyle benzerlikleri, sempati ve antipati kavramlarının doğadaki örnekleriyle açıklar ve temas halinde olan şeylerin birbirine benzemesi çok olağan görünür. Özellikle görsel anlamdaki bir nesnenin diğerine bezemesi ve onu çağrıştırması iki şekilde gerçekleşir.

⁵⁵ Terry Barrett, a.g.e., s. 50.

⁵⁶ Ahmet Cevizci, a.g.e., s 364.

Bunlar yakınlıktan doğan benzerlik ve karşıtlıktan doğan benzerliklerdir. Benzerlikte temas halindeki nesnelere birbirlerine karşı kayıtsız durumdadır. Dışardaki bir öznenin aracılığıyla bu ilgi kurulur. Foucault'a göre bir nesneyi yanındaki başka bir nesneyle ilişki içinde olduğunu düşünen özne bu ilişkiyi kurmanın yollarını arar. Söz gelimi bir nesne ona olan yakınlığı ile açıklanarak tasvir edilir ya da benzerliklerinde yola çıkarak yakınlık derecesine göre sınıflandırılarak oluşturulur. Bu birazda varlığın kendini başka bir varlıkla izah etme çabasının bir sonucudur. İkinci benzerlik yolu ise karşıtlık yolu olup burada özne karşıt durumları birbirinin üstünlüklerini gözlemleyerek oluşturur. Gece ve gündüz gibi imgelemde benzerlik kurar ve birbirini çağırır. Sürekli çatışma halinde olan şeyler birbiri hakkında bilgi verir.⁵⁷ İki koşulda da her ne kadar varoluşları birbirinden bağımsız olarak ele alınsa da bu nesnelere tasvirde kullanılan yakınlık ve karşıtlık ilkeleriyle oluşturulacak bir tanımlama sürecinin de nesnenin bir diğerinin temsile dönüşmesini olağan kılacaktır. Ve artık nesnelere birbirlerinin temsili olarak düşünüldüğü bir dünyada temsilin nesnenin yerine geçmesi kaçınılmaz olacaktır. Bu bağlamda temsili bir nitelik taşıyan dilinde artık varlığın yerine geçmesi kaçınılmaz olacaktır.

Foucault'un üzerinde ısrarla durduğu benzerlik yasasının eleştirisini Afşar Timuçin felsefe sözlüğünde yaptığı Özdeşlik ilkesi ile de açıklayabiliriz. "Özdeşlik ilkesiyle mantığın var olanın var olduğunu, var olmayanın var olmadığını, her şeyin kendine özdeş olduğunu, bir şeyin kendinden başka bir şey olamayacağını bildiren temel ilkesidir"⁵⁸ Anlaşılacağı gibi birbirlerine indirgenemezler. Görsel bir göstergenin sözlerle anlatılmaya çalışılması göstergenin kendisi olamaz, ancak sözlerle göstergeleri göze gözüktüğü gibi değil insanın zihinsel frekanslarının tanımladığı düşünceye vurgu yaparız.⁵⁹ Kelimelerin anlamını grafik olarak temsil etmek, köken itibarıyla kelimenin işaret ettiği şeyin tam bir resmini yapmaktır: gerçeği söylemek gerekirse, bu ancak şöylesine bir yazı, en fazlasından resimsel bir yeniden üretimdir.⁶⁰

En sonunda gerçek sözcüğe kulak vererek kendi üzerinde düşünen bir dünyanın figürleştirilmesidir. Dillerin dünya ile olan ilişkisi, imlemden çok bir analogi ilişkisidir ya da daha çok, imge olarak taşıdıkları değer ve kopyalama işlevleri üst üste binmiştir ve diller, imgeleri oldukları cenneti ve yeryüzünü konuşurlar; geleceğini bildirdikleri haçı en maddesel mimarileri içinde yeniden üretirler. Ve bu

⁵⁷ Barış Acar, a.g.e., s. 54.

⁵⁸ Afşar Timuçin, 2004, a.g.e., s. 391.

⁵⁹ Michel Foucault, 2001, s. 36.

⁶⁰ A.g.e., s. 173.

geliş, bu sefer, varlığını, Kutsal Yazılar ve Söz (sözcük) aracılığıyla temellendirmiştir.⁶¹

Foucault'a göre, “dil ve söylem tıpkı sanatın ve sanat eserinin kendisi gibi, kendi gerçeğini yaratır.”⁶² Mimetik sanat kuramı anlayışındaki bir ressam yaptığı tabloda kullandığı renkler ve biçimler bire sözcük gibidir. Temsil ettiği şeyi doğrudan doğruya aktarır. Kelime ve şeylerin perde arkasındaki gizemi ortaya çıkarır adeta. Özel bir değerlendirmesi yoktur ressamın.⁶³ Çünkü ressam o dönemde hayatın bir kesitini aktaran kişiydi. Bireyselliğin önem kazanmaya başladığı, sanatın temsili üretimi, temsili oluşturanda temsiline kaymaya başladığı çağlarda Diego Velazquez'in *Nedimeler* resmiyle karşılaşırız.

2.1.1.2.Velazquez: Nedimeler (Las Meninas)

Velazquez'in *Las Meninas* adlı resmine (Resim: 2.1.) baktığımızda ilk etapta kalabalık içinde bir kız çocuğu etrafı hizmetçilerle çevrilmiş bir halde izleyiciye bakmaktadır. Bu kız “Kral ve kraliçenin küçük kızları İnfanta Margarita”,⁶⁴dir. Etrafında ise iki nedimesi, bir çocuk birde cüce ve kalabalığın arkasında iki yetişkin durmaktadır. Gombrich'in *Sanatın Öyküsünde* söylediği üzere bunlar davetlilere hizmet veren kişiler olabilir. Resmin sol yanında büyük bir tual arkasında resim yapmakta olan Velâzquez'in kendisini görürüz. Dikkatlice bakıldığında resmin arka planında bir ayna vardır ve bu aynada iki kişinin yansıması bulunur. Gombrich *Sanatın Öyküsü'nde* bunların İspanya Kralı IV. Felipe ile kraliçe Avusturyalı Maria Anna'nın olduğunu kesin bir dille söyler. Ayrıca Foucault *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabında bu kişilerin kim olduklarını bildirir.

Ressama modellik yapan iki kişinin, en azından doğrudan doğruya görünür durumda olmadıklarını; ama onları bir aynadan görmenin mümkün olduğunu, bunların hiç kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde. Kral IV. Philippe ve karısı Mari Anna olduklarını eklemek yeterli olacaktır.⁶⁵

Mekâna baktığımızda sarayın bir odasında yapılmış bir çalışma gibi gösterilse de ressamın burada icra ettiği resim yani aynadaki yansımalarıyla kral ve kraliçe olduğundan bir resim atölyesi olduğunu da söyleyebilir. Burada iki resim bulunur biri gördüğümüz diğeri ise arkası bize dönük olan görmediğimiz resim. Aynanın cömertliğinden bu resimdekilerin kral ve kraliçenin olduğunu görebiliyoruz. Resim burada hem ressam hem de modelleri arasındadır. Lakin seyircide tablonun resmedilen tarafındadır. Adeta sıkışmış durumda bulunan bu tablo

⁶¹ Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, (Çev. Selahattin Hilav), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 12.

⁶² Ahmet Cevizci, a.g.e., s. 317.

⁶³ Tolga Yalur, “Foucault'nun Temsil Anlayışı Üzerine” Yapı Kredi Yayınları, *Cogito*, Say:70-71,2012, s. 442.

⁶⁴ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran), Remzi kitapevi, İstanbul 1997, s. 408.

⁶⁵ Michel Foucault, 2001, a.g.e., s. 35.

belki de seyirciye dönük bir başlama sürecini ifade ediyordur. Ressamın tablonun arakasında çalışır durumda iken modellerin olduğu tarafa aynı zamanda izleyicini bulunduğu kısma doğru bakıyor olması yapılan çalışmanın izleyicileri de kapsadığı yorumunu doğal olarak getirir. Çalışmanın bu yorumu resmin zaman kavramını sınırsızlaştırır. Çünkü her bakıldığında yeni model üzerinde çalışmakta olan bir anı göstermekte ve izleyiciyi model olarak ön plandaki tabloya hapsedmektedir. Aynı şekilde ayna da kral ve kraliçenin görüntüleriyle izleyicinin görüntüsünü yansıtmak durumundadır.⁶⁶ Lakin aynanın merkezinde kralın ve kraliçenin yansımaları bulunduğundan seyirci bu görüntünün dışında kalır.

Ayna bize kişilerin öznel temsilini değil aynadaki bir kopyasının (*mimetik*) temsilini verir. Bu yansımada ressamın öznelliğinin olamayacağını, bu yansımalar kral ve kraliçenin gerçek görüntüleri olduğunu yansıma gücüyle bize kabul ettirir. Belki de IV. Felipe'nin farklı bir görüntüsü vardır. Ama ressam burada izleyicisini de karşısına alır ve gücüyle bizi ikna eder.⁶⁷ Ayna bize temsil edileni veriyor. Ancak etrafı çevrilmiş ve alanı sınırlı açıdan gösterilen bu yansımada bir şeyleri gizliyor gibidir. Yine de bu temsilin en doğal kopyasıdır.

Temsilin temsili sunduğu bu çalışmada görünür kıldığı her çehre için öznel bir alan bırakmakta ve gerçeklikle ilgili olan tarihsel zamandaki çehrelerini ortadan kaldırarak dikta edici bir temsile işaret eder. Aslında bu tablonun aynası kendisidir. Temsili kuran artık temsil edilenin yerindedir. Foucault eserdeki ayrıntılardan temsil adına ipuçları verirken anlamlarını da gösterir.

Bakış, palet ve fırça, üzerindeki işaretlerin suçunu taşımayan tuval bunlar temsilin maddi araçlarıdır, tablolar, gölgeler, gerçek adam bitmiş olan, ama onunla çakışan hayali veya gerçek işaretlerden kurtulmuş gibi olan temsil dir.⁶⁸

Tabloda işaret eden her göstergenin bir temsi değeri olduğunu düşünürsek yansıtmanın doğal araçlarından olan ayna temsilinin bize dikta ettiği nesnellik duygusunda temsilin öznel bir dayatmasıdır. Genel bir sonuç çıkartacak olursak nesnel görünümünde olan her resim veya metin aslında temsilin öznel bir imgelemi olduğudur.

2.1.1.3. Caravaggio: Narkissos

Barok sanatının temsilcilerinden olan Caravaggio mitoloji konulu çalışmaları günlük hayattaki kişilere indirgenmiş figürleriyle geleneksel resim anlayışına yeni bir uygulama

⁶⁶ Michel Foucault, 2001, a.g.e., s.43.

⁶⁷ Ahu Antmen, a.g.e., s. 57.

⁶⁸ Michel Foucault, 2001, a.g.e., s 38

getirmiştir.⁶⁹ İtalyan sanatçı resimlerini gölge ve ışık karşıtlığına dayan uçsuz bıçaksız derinlik anlayışıyla seyirciye duygusal yoğunluk aktaracak bir üslupta çalışmalar yapmıştır. Çalışmalarındaki ışığın yönünü resmin sergilenecek alandaki ışığı hesaba katarak belirlemiştir.⁷⁰ Sanatçının *Narkissos* (Resim. 2.2) isimli bu eseri tamda bu çeşit bir ışık süzmesinin olduğu figürün gölgede kalan kısımlarının karanlık içinde yedirildiği, ışık ve gölgenin adeta özerkliğini ilan ettiği bir başyapıttır. Ressam çalışmanın konusun narsisizm kavramının mitolojik kaynağı olarak kabul edilen Narkissos' un hayat hikâyesini anlatan Latin şair Ovidius'dan eserlerinden yola çıkarak gerçekleştirmiştir.

Hikâyede ormanda sıcak yüzünde bitap düşmüş olan Narkissos pınar kenarına gelerek yüzükoyun bir şekilde kana kana su içer. Ancak susuzluğu geçince suda kendi yansıması görür ve aşık olur. Suyu düşen yansımanın canlı olduğuna inanır ve çaresiz bir aşka düşer.⁷¹

Resimde suya eğilmiş bir şekilde duran Narkissos elleriyle vücudunu destekleyip suya yakın durmaktadır. Bir eli suda olan Narkissos bu duruşu Ovidius, aşkına kavuşmak için yaptığı bir hareket olarak niteler. Her ne kadar ona sarılmak istese de nafiyledir.⁷² Narkissos tamda bu sırada şöyle der:

*(...) Tutuşturan da ben, yanan da. Kendime olan sevgimle yanıyorum.
Ne yapayım ?İsteneyim mi?İsteyeyim mi? İstenecek ne kaldı artık?
Beni yoksul ediyor varlığım; arzuladığım benimle .
Ayrılabilsem vücudumdan; garip bir dilek seven için ama,
sevdiğim uzak olsa keşke. Kemirsin artık gücümü acı,
ve geledi son günleri ömrümün, göçüyorum hayatımın baharında.
Ölüm gelmeyecek bana ağır dinecekse acılarım.
Sevdiğim daha ömürlü olsun dilerim. Ve şimdi can verelim ikimiz bir
solukta.⁷³
Kendi aşkımdan yanıyorum. Suyu vuran bu güzelliğe nasıl ulaşacağım? Bu
imgeden uzaklaşamıyorum. Beni yalnız ölüm kurtaracak.⁷⁴*

Bu resim iki kısımdan oluşur. Biri Narkissos'un kendi görüntüsü diğeri ise pınardaki yansımasıdır. Figürü iki şekilde resmederek aslı ile temsili birbirinden ayırmıştır. Bu resim bize Platon'un idealer kuramını hatırlatır. Bilindiği üzere Platon'un yansıtma kuramı doğadaki nesnelere idealerin birer yansıması olmasıydı. Dolayısıyla resim gibi temsili göstergelerde yansımanın bir kopyası sayılıyordu. Bu fikir üzerinden değerlendirecek, resim doğal bir nesne ve bu nesnenin yansıması bir kopya sayılabilir. Resim bize hem temsili hem de temsilin

⁶⁹ Cahit Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 84.

⁷⁰ Costantino D'Orazio, *Caravaggio'nun Sırrı Sanatın Gücü*, (Çev. Çiğdem Arlı Cengiz), Dedalus Kitapçılık, İstanbul 2015, s. 115.

⁷¹ A.g.e., s. 61.

⁷² Costantino D'Orazio, a.g.e., s. 62.

⁷³ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2018, s. 211.

⁷⁴ Afşar Timuçin, 2004, a.g.e., s. 67.

temsilini iki kısımda bir arada veriyor. Aslında Foucault'a söylediği gibi temsil ve gerçek arasındaki benzerliğin ne kadar ciddi boyutlarda olduğunu izleyiciye kanıtlar niteliktedir. Narkissos suda kendi yansımasına kavuşmaya çalışması irreal olanı nesnelleştirmeye çalışılmasına karşılık gelir ve Foucault 'un deyimiyile söyleyecek olursak bu boş bir uğraş olacaktır.

2.1.1.4.Picasso: Ayna Önündeki Kız

20. yy en önemli ressamlarından biri olan Picasso kübizm sanat akımına sayıca çok eser veren ve verdiği eserlerde sıklıkla kullandığı model sevgilisi Marie Therese Walter aynadaki yansımasıyla beraber yaptığı resimdir *Ayna Önündeki Kız*.

Resim iki kısımdan oluşmuştur. Sol tarafta Marie, sağ tarafta ise onun aynadaki yansıyan görüntüsüdür. İki görüntüde birbirinden farklıdır. Solda ki figür daha açık renklerde boyanırken sağdaki yansıması daha koyu renklerle boyanmıştır. Bunun nedeni ışık değil aynadaki yansımanın kendisinden farklı olduğunu göstermek içindir. Görüldüğü üzere her iki alanında duygusal tepkimeleri farklıdır. Sağ tarafta belki de mutlu bir ifade söz konusuken solda kesinlikle üzgün birinin yansıması görülmektedir. Belki de kişinin yansımasında oluşan bir pişmanlığı dile getirmektedir.

Bu resim temsilin öznel boyuta olduğunu açık kanıtlarından biridir. Zira ressam veya yazar her ne kadar göstergenin kendine bağlı kalarak imgelem oluşturduğunu iddia ederse etsin yine de sanatçının bu eserinde olduğu gibi öznel bir yorumla göstergenin temsili konumunda Picasso'dan daha iyi olabileceğini söyleyemeyiz. Artık temsil bireysel bir nitelik kazanmıştır.

2.1.1.5.Magritte: Bu Bir Pipo Değildir

Sürrealist sanat akımının içeriğinde bulunan Belçikalı ressam René Magritte resimlerinde kullandığı mantık dışı karşıtlıklarla nesne ve temsil arasındaki ilişkiyi irdelemesi ve gerçeklikle yanılısama arasındaki farka vurgu yapması çalışmalarını 20. yy en dikkat çekici yapıları arasında yer almasını sağlamıştır.⁷⁵ Kurguladığı hayali atmosferlerle Magritte zıtlıklar ve ikilemler oluşturarak temsil edilenle temsil eden arasındaki ilişkiye yeni bir sanatsal yorum getirir.

⁷⁵ Ahu Antmen, a.g.e., s. 138.

Magritte'in *Bu bir Pipo Değildir* adlı çalışmasında temsilin ve hakikatin kültürel kurgulanmış birer değişken olduğunu izleyiciye sunar.⁷⁶ Bir anlamda Foucault *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabında belirginleşen eleştirinin yani sözcüklerle görünen nesnelere arasındaki farkın ne kadar derin olduğunu gösterir.

Bu tablo Magritte'in resim ile sözcüklerin bir arada kullandığı resimlerinden biridir. Tabloda bir pipo resmi bulunmakta ve altında bu bir pipo değildir yazısı yer almaktadır. Birbirine karşıt iki imgenin aynı anda aynı düzlemde yer alması ilkin şaşırtıcı görünür. Böylece resimde gerçeği sorgulamaya gideriz. Bu elbette bizim kullanabileceğimiz bir pipo değildir. Ama temsil itibarıyla bir pipoya işaret eder. Göstergenin kendisi görsel olarak pipoyu temsil ederken sözcüklerle temsil yalanlanır.⁷⁷

Magritte'in resimlerinde bir nesnenin ona model ya da görünümünü sağlayan bir temsilin birbirine benzemediği açıktır. Eğer temsil ile asıl birbirine benzeseydi, asıl olanın benzetilenden üstün olacağı sonucuna varılırdı. Benzerliğin ve resimde gerçekliğin nasıl sorgulanması gerektiğini şu sözlerle anlatır:

Benzer olmak, sadece düşünceye ait. Düşünce, gördüğü işittiği ya da bildiği haline gelerek benziyor; dünyanın kendisine sunduğu şey haline geliyor. Düşünce, haz ve acı kadar görülemeyen bir şey. Ama resim bir güçlük getiriyor burada, gören ve görülebilir olarak betimlenen düşünce var. *Nedimeler*, Velazquez'in görülemeyen düşüncesinin görülebilir bir imgesidir. Öyleyse görülemeyen kimi zaman görülebilir midir? Yeter ki düşünce, sadece görülebilir figürlerle meydana getirilebilsin. Bu konuda, resmedilmiş bir imgenin (görüntünün) (ki doğası gereği elle tutulmazdır), hiçbir şey saklamadığı; oysa elle tutulabilir ve görülebilir, kaçınılmaz biçimde bir başka görülebilir olanı sakladığı, deneyimimize inanacak olursak apaçıktır. Görülebilir olanın saklanmış olabileceğini, ama görülemeyenin bilinebileceğini ya da bilinemeyeceğini ve daha fazla bir şey olmadığını hatırladığımızda, ilgi çekici yanı ortadan kalkan bulanık bir edebiyat yüzünden, belli bir zamandan beri görülemeyen e garip bir öncelik tanındı. Oysa görülemeyene görünenden daha fazla önem vermek ya da bunun tersini yapmak için bir gerek yok. Önemini kaybetmeyen, görülen ve görülemeyenin gerçekte çağrıştırdığı ve belki de gizemi çağrıştıran düzen içinde şeyleri birleştiren düşüncenin ilkece çağrıştırabileceği gizemdir.⁷⁸

René Magritte'nin verdiği bu demeçte imgeler ve gerçek nesnelere arasındaki muğlak ilişkiyi tuhaf bulur. Sözcüklerin karşılıklı olan uyumsuzluğuna vurgu yapar. Bu uyumsuzluğun varlık üzerinde tam karşılığı bulunmadığından izleyici üzerinde farklı bir imgelem oluşturacağını açıkça dile getirir.

⁷⁶Tolga Yalur, a.g.e., s. 444.

⁷⁷Nobert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 2015, s. 180.

⁷⁸Michel Foucault, 2010, a.g.e., s. 57.

Bu anlamda resimdeki elbette bizim cebimizdeki yakıp kullanabileceğimiz bir pipo değildir. Bu tuval üzerine sürülmüş boya ile oluşturulan nesnenin zihnimizdeki kavram karşılığıdır. Yani bu genel bir pipo temsildir.⁷⁹

Varlıkları toplumsal anlaşma ile veya kültürün etkisi altında tesadüfi dayatmalara simgelere indirgemek varlığın gerçek doğasını görmemizi engeller. Magritte'e göre insanlar nesnelere simgesel anlam taşımadan rahatlıkla amacına uygun olarak kullanabiliyorlar asıl dikkat çekmek istediği nokta resme temsili bir araç olarak bakmalarından geliyor. Resmin karşısında ne düşünecekleri konusunda fikir sahibi olmadıkları için bu karşıt temsiller onları belirli anlamlar aramaya yöneltiyor. Resme zoraki anlam yüklemeye çalışanlar resimdeki simgesel gizemi gözden kaçırıyorlar. Resme bakanlar resimde onları bir arayışın peşine düştüklerinden şüphe ile yaklaşıyorlar simgenin gizemine.⁸⁰ Foucault'a göre dilde resimde birbirlerine indirgenemezler. Çünkü gördüğümüzü anlatırken söylenen görünenin tam karşılığı vermez. Hayatı sözcüklerle tanımlarız fakat sözcükler hayatın kendisini değiştiremez. Magritte'in *Bu Bir Pipo Değildir* adlı çalışmasında tam da bu noktaya işaret eden 20. yüzyılın en önemli yapıtlarındandır.

⁷⁹ Nobert Lynton, a.g.e., s. 180.

⁸⁰ Ahu Antmen, a.g.e., s. 141.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DON KİŞOT ROMANINDA RESİMBETİMİN POETİKASI

Teolojini hüküm sürdüğü orta çağda kutsal öğretilerde kullanılan dil ile halkın konuştuğu dil arasında bir ayırım vardı. Kutsal metinler ve dini ayinler katı bir disiplin ve kuralcı bir dille yapılırdı. Dini literatürdeki bütün söylemler manevi dünyaya ilişkin tanrının sözleriydi bu yüzden mizah ya da eğlence türü bir dile izin verilmezdi. Buna karşılık halkın konuşma dili alaycı ve mizah dolu bir yapıdaydı. Fakat dini otorite bu dilin kullanılmasına sadece karnavallarda ve festival günlerinde izin veriyordu.⁸¹ Mikhail Bakhtin karnavalı şöyle tanımlar:

Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekânıdır karnaval.⁸²

Hristiyanlık tarihinde kutlanan özel günler ilk zamanlar şenlik havasında papazların öncülüğünde kiliselerde kutlanılan tamamen resmi nitelikteki bayramlardı. Ortaçağ'a gelindiğinde artık bu bayramlar yasaklandı. Fakat tüm yasaklara rağmen bayramlar karnavallarda ve eğlence meydanlarında varlığını devam ettirmiştir.⁸³ Mikhail Bakhtin'e göre doğal olarak otoriteye karşı alaycı ve mizah yüklü bur halk kültürü, dil ve edebiyatta da taşınmıştır. Kutsal değerlerin hiç edildiği, uğruna ölünebilecek aşkların yerini geçici heveslerin aldığı maddi ve manevi değerleri yerini alaycı ve küçük düşürücü söylemlerin geçtiği bu karnaval kültürünün, edebiyat alanında ilk örneklerini Cervantes'in *Don Kişot* romanında buluruz.

16.yüzyılda feodalitenin hüküm sürdüğü, burjuva ve birey kavramının tam olarak oluşmadığı bir tarihte; ispanyada dünyaya gelen Miguel De Cervantes İspanya'nın birçok kentinde kesintili eğitim gördükten sonra İspanya cephelerinde Osmanlı'ya karşı savaşmış, sefer dönüşü esir düşen Cervantes ve 4 yıl kadar Cezair'de tutsak kalmıştır. 4 yılsonunda fidyesi ödenerek İspanyaya dönmüştür. Kapısında içlenen cinayet yüzünden hapse girdi ve hapiste *Don Kişot'u* yazdı⁸⁴ Modern romanın başlangıcı olarak kabul edilen *Don Kişot*; Cervantes'in dramatik ve lirik öğelerle düz yazıya aktarıldığı başarısızlık destanıdır.

⁸¹ Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 60.

⁸² Mikhail Bakhtin, *Karnaval'dan Romana*, (Çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 24.

⁸³ A.g.e., s. 95.

⁸⁴ http://dipnotkitap.net/ROMAN/Don_Kisot.htm (Erişim Tarihi:11.07.2018).

3.1.Cervantes'in Don Quijote'si ve Karnaval Kültürü

Bu roman İspanya da geçer. Elli yaşlarına da bir adam hayatının büyük bölümünü şövalye romanları okuyarak geçirir. Kesad adındaki bu adam okuduklarının tesiri altında kalır ve bir gün şövalye olmaya karar verir. Kendine Don Kişot adını beren bu kahraman kılıcı ve kalkanı da yanına alarak atına atlar ve yoları düşer. Yolculuğu esnasında bir hanla karşılaşır, burayı bir kaleye benzetir ve ele geçirmek için atını tüm süratiyle kaleye doğru sürer. Durumu fark eden hancı Don Kişot'u alaya alır. Hancı şövalye olabilmesi için bir törene ihtiyacı olduğunu söyler ve şövalyelik ritüeli hazırlar. Tüm bunlardan sonra şövalye olduğunu düşünen Don Kişot uşağa ihtiyacı olduğunu düşünür ve köyüne aramaya döner.

Don Kişot, Sanço isminde bir köylüden uşaklığını yapmasını ister. Karşılığında bir valilik yapabileceği ada verileceğini duyan Sanço bu fırsatı kaçırmaz ve hemen teklifi kabul eder. Artık tam anlamıyla bir şövalye olmuştur. Şimdi ihtiyacı olan kahramanlıklarını adayacağı sevgilisi için maceralara atılmak olacaktır. Don Kişot ve Sanço köyden ayrılırlar. Kahramanımız yolda yel değirmenleriyle karşılaşır. Bunları deve benzetir ve hücumla kalkar. Sanço her ne kadar bunların değirmen olduğunu söylese de Don Kişot karalıdır. Atını dörtnala sürer fakat yel değirmeninin kanadı Don Kişot'u atından düşürür. Sanço hemen efendisini yardımını koşar.

Bütün gün at üstünde yorulan Donkişot dinlenmek için durur. Bu esnada birkaç katırcı eşyaları çalmak için atlara yönelir. Donkişot adamları fark eder ve kılıcını çeker. Don kişot bu çatışmada ağır yaralanır ve buldukları yere yakın ilk hanın kapısını çalarlar. Handa tedavi gören Don Kişot artık kendisini daha iyi hissetmektedir. Maceraya atılmak için yola çıkmak gerektiğini düşünür ve maceraya koyulur. Fakat Sanço efendisi kadar hızlı olamamıştır. Hancının emeklerini karşılıksız bırakan Don Kişot'un bu tavrını Sanço dayak yiyerek ödemiştir.

Yolda giderken at üstünde dük ve düşesi görürler. Don Kişot hayatını onları korumaya adamaya hazırdır. Dük ve düşes Don Kişot'un serüvenini duymuşlardır. Birazda eğlenmek için Don Kişot'u şatolarına davet ederler. Don Kişot bu isteğini geri çevirmez ve misafirleri olmayı kabul eder. Don Kişot şatoda çok iyi ağırlanır fakat düzenledikleri eğlencede Don Kişot'u alaya alırlar. Sanço'ya valilik verirler fakat Sanço bu yetkiyi kaldıramaz ve köyüne dönmek ister. Dük, Don Kişot'tan Caroanso ile düello yapmasını teklif eder düello kaybeden Don Kişot şartlar gereği kazanan şövalyenin istediğini yerine getirmek zorunda kalır. Kılıcını

bırakıp evine döner. Hasta olur ve hayata veda eder. Jale Parla *Don Kişot'tan Bugüne Roman* adlı kitabında romanı en kısa şekilde özetler.

Don Kişot'un dayattığı yüksek, idealist bir söylemle başlayıp grotesk gerçekçiliğin bedensel faaliyetleriyle son bulur. Bu son da kimi zaman Don Kişot'un, kimi zaman Sancho'nun acımasızca hırpalanan bedenlerinde duydukları acı vardır.⁸⁵

Bu ikili birbirinde farkı karakterlerde, tabir yerindeyse zıt kutuplarda olan kişilerdir. Don Kişot maneviyatı, otoriteyi ve idealizmi temsil ederken Sancho maddi olanı, benciliği, basitliği ve pragmatizmi temsil eder. Aynı zamanda toplumun engellenemeyen karnaval ruhu Romana taşınması söz konusudur. Toplumun mizah anlayışının dini ideolojiden ayrılmış bir atmosfer oluşturmakta olan karnaval kültürüyle anlatılan roman dönemin seyrine dair izlerini taşır.

3.2. Don Quijote'de Metaforik Anlatım ve Alegoriler

Cervantes, Don Kişot'u kaleme aldığı yıllarda İspanya da Katolik kilisesinin hâkimiyeti söz konusuydu. Dini otorite dönemin yaşam şartlarına, düşünce biçimine ve sanat anlayışına etkilemiştir. O zamanlar İspanyada sanat teolojinin himayesinde eserler ortaya koyuyordu. Sözelimi romans adı verilen bu edebi metinler ortaçağ şövalyeliğe özgü kahramanlıkları, sadakati, kutsal yemini, kutsanmış aşk gibi insan ruhunu yücelten duygular üzerine kurulmuştu. Dönemin İspanyasında fazlaca abartılmış olan bu temalar Cervantes'in romanında gülünç ve komik hale getirilir.

Don Kişot'un başından geçenler dönemin İspanyasının alegorik bir betimlemesidir. Romanslara özgü bir bakış açısı üzerinden alegorik bir hikâye oluşturur. Romanslarda anlatılan mitolojik kahramanların hayat hikâyeleridir. Bu hikâyeler genelde aynı kurgu üzerine kuruludur. Bir kahraman aşkı uğruna ölümü göze alır ve sayısı savaşımlara girer. Kazandığı her zaferi sevdiğine adar. Korkunç canavarlarla savaşır, sonunda muazzam bir hazineyle ülkesine döner. Bazen de kaçırılan bir kızı ki bunlar genelde prensesler olur, onları kurtarmak için amansız mücadelelere kalkışır. Romaslarda kahramanlar düşüncelerine aykırı görünen her şeye karşı kendilerini sorumlu tutarlar ve insanlığın son çaresi olarak kendilerine kutsanmış bir görev olarak kabul ederler⁸⁶.

Don Kişot'ta da aynı durum söz konusudur. Oda bir şövalyenin sahip olması gereken bütün gereksinimlere sahiptir. Mücadelelerinde yaratıklar olmasa da yel değirmenlerini dev olarak görüp onları alt etmeye kalkışmıştır. Kendini soymaya kalkışan hırsızlara karşı kahramanca dövüşmüş fakat kaybetmiştir. Olay örgüsü her ne kadar romans kahramanlarının

⁸⁵ Jale Parla, a.g.e., s. 61.

⁸⁶ Berna Moran, a.g.e., ss. 194,195.

maceralarına benzese de sonucu itibarıyla yaşadığı hüsrana gerçekte böyle olamayacağını gösteren bir eleştiridir. Romans kahramanlarına özgü bir şövalyelik hayallerinle yollara çıkan Don Kişot gerçeğin dünyasında karşıtlıklar yaşar. İdealize edilmiş yaşamın realite karşısında çoğu zaman hezimete uğrar.⁸⁷

Don Kişot'un devlerle yaşadığı mücadele bir yanılsamadır. Yel değirmenlerini deve benzetir. Sanco bu durumun farkındadır. Her ne yaparsa yapsın bu yanılsamayı değiştiremez aslında tüm bir roman birçok yanılsamalarla doludur. Aynı durum yolda gördükleri kürek mahkûmlarını kurtarmak için verdiği mücadele de vardır. Fakat burada yanılsama dille gerçekleşir. Çünkü gerçekten de orada kürek mahkûmları cezalarını çekmek için varacakları yere gitmek üzeredirler. Sanço da bunu inkâr etmez aynı şeyleri ikisi de görür. Fakat Don Kişot'un şu sözü yanılsamayı dile dönüştürür. Mahkûmlar istenmedikleri yere zorla götürülüyorlar. Don Kişot'un burada vurguladığı zorla kelimesidir. Bu bir kahramanın şahsiyetine uymaz. Bu yanılsama işine Sanço da dâhil olur. Zavallı mahkûmlar zorla götürülüyor. Onları kurtarmaya kalkışır. Çünkü roman kahramanının birisinin zorla götürülmesine müsaade edemez.⁸⁸

Hikâyenin diğer bir önemli ögesi deliliktir. Hipokrat'tan beri hastalık olarak görülen delilik orta çağda insanların alay konusu ve eğlence aracı haline gelmiştir. Ortaçağda deliler küçük görülen aşağılanan bazen de acınan varlıklar olarak görülüyordu. Tüm bu yaşananlar delilerin her türlü kabul görmüş gerçekliklerin veya hakikatlerin üstünde kelimeler kullanmasını sağlayabiliyordu. O dönemler kendinden büyük laf edenler mahkeme karşısında deli taklidi yapmaları kurtulmalarını sağlıyordu. Dini baskıları ve yasakları hiçe sayan bu insanlar Don Kişot ile dönemin yargılarına başkaldıran bir akıllıyı deliye dönüştürülmüştür. Çünkü deliler içinden geldiği gibi davranabilirlerdi. Bu maceranın nerdeyse her bölümünde bir yanılsama olarak şemalanan delilik İspanya toplumuna, yönetimine ve kültürüne yönelik metaforik bir eleştiri oluşturmasını sağlar.

Don Kişot, Rönesans dünyasının negatifliğini resmetmektedir; yazı dünyanın nesri olmaktan çıkmıştır; benzerlikler ve işaretler eski antlaşmalarını bozmuşlardır; benzerlikler yanılmaktadır, hayal görmeye ve hezeyana dönmektedirler; şeyler alaycı özdeşlikleri içinde kalmayı inatla sürdürmektedirler: Artık, oldukları şey değillerdir.⁸⁹

Dostoyevski bu romanı şöyle değerlendirir: “Dünyada bu yapıttan daha engin, daha güçlü hiçbir şey yok. Şimdiye dek, insan düşüncesi tarafından dile getirilmiş nihai ve en büyük söz,

⁸⁷ Günnaz Özmutlu, Davit, “Rosetti ve Daumier’in edebi Konulu Resimlerinde Avrupa’daki Toplumsal Değişimin Yansımaları,” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 6, N: 25, s. 339.

⁸⁸ Jale Parla, a.g.e., s. 12.

⁸⁹ Michel Foucault, 2001, a.g.e., ss. 85,86.

bir insanın ifade edebileceği en şiddetli ironi. Şayet dünyanın sonu gelip de insanlara bir yerde ‘peki yeryüzündeki hayatını anlayıp ondan birtakım dersler çıkardın mı?’ diye sorulsaydı, kişi Don Kişot’u sessizce işaret ederek, ‘İşte benim hayattan çıkardığım sonuç, bunun için beni yargılayabilir misin?’ diye karşılık verebilirdi.”⁹⁰

3.2.1. Don Kişot Romanının Resim-Betimleri

Cervantes romanında çok yoğun olarak görülen karnaval biçimindeki eğlence imgelerini sanatın farkındalığına sokmuştur. Don Kişot ile gün yüzüne çıkan şövalyelerin alegorik tiplmesi tarihsel eleştirinin simgelerinden biri olmuştur. Arnold Hauser, bu durumu şu şekilde izah etmiştir:

Cervantes’in örnek olarak aldığı şövalye romanlarının yiğitleri alegoriktir. Fakat simgesel ve alegorik sanat her devirde vardır ve çoğunlukla aynı sanatçının yapıtlarında birbirine karışmış durumda görünürler.⁹¹

Romanla başlayan bu alegori diğer sanat dallarından da kendini gösterir. Bazen bir resimden yola çıkarak alegorik bir tipleme yapılabilirken bazen de var olan bir edebi metinden yola çıkarak da sanatsal alanda görsel bir çalışma yapılabilmiştir. Honore Daumier, Picasso, Dali gibi ressamların resimlerine, Cervantes’in Don Kişot eseri ilham kaynağı olmuştur. Karnaval dilinde yazılmış bu esere Gustave Dore de buna sırt çevirmemiştir. Yazınsal temayı resimsel bir teknikle görsel bir uyarlama yapmıştır.

3.2.1.1. Gustave Dore

Kitap illüstrasyonları, yazının ortaya çıkışından itibaren çeşitli biçimlerde var olmuştur. Resim sanatının bir türü olarak adlandırılan illüstrasyon sanatı diğer resim tekniklerinden farklı olarak görevi referans aldığı metnin doğrultusunda gerçekleşmesidir. Metne olan bağlılığıyla betimlenen çalışmalar ışığında illüstrasyon değerlendirebiliriz. Bu çalışmaları yorumlarken metne göre tanımlayabilir. Ancak sanatçının metin ışığında bir nesneyi, ifadeyi veya durumu betimlemesi eserin görsel üretimini yeniden gerçekleştirir. Burada bazen abartılı bazen doğaldaki benzerine uygun olarak deneysel bir kurgulamanın kompozisyonu verilir.

Kurgunun görsel bir üretime geçmesine, Gustave Dore’nin ünlü yazar Cervantes’in Don Kişot romanına ayna tutacak biçimde resmettiği çalışmaları örnek gösterilebilir. Dore büyük olasılıkla toplumsal mesaj içerdiği için Don Kişot illüstrasyona önem göstermiştir.

⁹⁰ Mikhail Bakhtin, a.g.e., s. 245

⁹¹ Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü), Remzi Kitapevi, İstanbul 1984, s. 375.

Sanatçının, *Don Kişot Kütüphanede* (Resim 3.1) adlı çalışmasında roman kahramanını, şövalye olmadan önceki haliyle izleyiciye tanıtır. Bu çalışmada Don Kişot kütüphanede kitap okumaktadır. Fakat burada Ressam bize Don Kişot'un iç gözlem beyanını sunarak, kahramanımızın muhteşem hayal gücünü göstermektedir. Hiç kuşkusuz okuduğu şövalye romanslarındaki inanılmaz karakterlerin ve efsanevi yaratıkların görsel bir sunumudur bu. Ejderhalar, korsanlar, kesik dev başlar, yardım bekleyen bakireler gibi birçok romans figürünü yansıtmıştır çalışmasında. Eserde belki de Don Kişot'un şövalye olmaya karar vermesinde büyük rol oynayacak olan romanı okumaktadır. .

Roman okuyucusu ister istemez bu görselin etkisi altında zihninde bir şema oluşturacaktır. Görsel temsilin insan üzerindeki tesiri düşünüldüğünde bizler roman okuyucuları olarak Dore'nin Don Kişot yorumunu da katarak zihnimizde canlandırırız. Her ne kadar bu çalışmada figürler karikatürize edilse de son derece ince ayrıntılarıyla izleyene eleştiri veya yorum şansı tanımaz.

Güçlü bir görsellik taşıyan ressamın *Don Kişot ve Sanço Panza* (Resim 3.2) adlı illüstrasyonunda Don Kişot ve Sanço maceraya atılmak adına yollara düştükleri kısmın görseli yer alır. İllüstrasyonlarında hiçbir ayrıntıyı gözden kaçırmayan Dore bu çalışmada karakterleri kişiliklerini yansıtacak biçim ve formda verdiği görülür. Romanı okumamış birinin gözünde bile kişilik farklılıkları görülebilir. Sanço her ne kadar ön planda olsa da efendisinden aşağıda olması onu ikinci plana atar. Don Kişot'un hiyerarşik üstünlüğü gravürde net bir biçimde gösterilir. Don Kişot'un kararlı duruşuyla idealist yapısı ortaya konulmuştur. Sanço ise bu ideallerin peşinde sürüklenen bencil bir karakterdir. Resim okurlarına romandan daha net bir temsil sunar. Çünkü roman sözcükleri kullanarak bellekte bir resim çizmeye çalışır. Dore ise bu resmi doğrudan okuyucuya sunar. Artık resim okuyucusunun gözlem gücüne bağlıdır, karakteri analiz etmek.

Don Kişot (Resim: 3.3) gravüründe Don Kişot'un kahramanlık serüvenine veda ettiği kısım anlatılır.. Geride bıraktığı şövalye hayallerini arka planda görülür. İdealizmin çöküşünü simgeleyen roman karakterinin gerçeğe boyun eğmesidir aslında gösterilen. Gerçek olsa da yine de aklı şövalyeliktedir. Ressam bu çalışmasında hem karakterin nesnel bir sunumunu yapmış hem de hayal gücünün oluşturduğu ruhsal bir görünümün aynı ayrıntılarını vermiştir.

3.2.1.2. Honore Daumier

Honore Daumier 'in az sayıda Don Kişot resmi vardır. Bu hüznü komedinin İspanya'daki karanlık dönemi anlatmaktadır. Skolastik düşünceye karşı tavrın bir duruşu

haline gelen Don Kişot bu resimlerle de gerçekçi bir görünüme kavuşmuştur. Daumier resimlerinde romana sadık kalmıştır ve her sahneyi olabildiğince hikâyede anlatılana benzetmeye çalışmıştır. Karakterler arasındaki farklılıkları da üslubuyla birbirinden ayırmayı başarabilmiştir. Bu resimlerden biri de Don Kişot ve Sanço Panza (Resim: 3. 4) resmidir.

Daumier 'in henüz tamamlanmamış bir resmidir. Resimde figürler siluet halinde olup izleyicisine bazı ipuçları verir. Romanı okuyanlar bilecektir ki bu resme önde olan figür Don Kişot'un kendisidir. Elinde kılıcıyla saldırıya hazır bir şekilde duran Don Kişot atı sütünde tümüyle ışık altındadır. Sanço ise şişman ve tembel bir duruşta eşeği üzerinde sahibini izlemektedir. Tam anlamıyla görsel bir betimleme yapmasa da bu eser ressamın, romanı nasıl bir görselliğe dönüştüreceğinin izlerini verir. Bu çalışmada ışık gölge dengelerinin oluşturulduğu aşikârdır. Resmin parlak kısmı olan Don Kişot tıpkı romandaki gibi ana karakterdir. Sanço ise bir kısmı gölgede bırakılarak resmin ikinci figürü haline dönüştürülmüştür.

Daumier, *Don Kişot Yel Değirmenlerine Saldırıyor* (Resim: 3.5) adlı resmini daha keskin bir görsellikle sunmuştur. Resim Don Kişot'un yel değirmenlerine karşı verdiği mücadeleyi tasvir ediyor. Romanda Don Kişot bir yanılısma yaşar ve yel değirmenlerini dev olarak görür. Korkusuz şövalye bunları yenerek tanrıya hizmet edeceğini söyler ve Sanço'yu da bu savaşa dâhil etmek ister. Maddiyatçı Sanço ise bunların dev değil yel değirmeni olduğunu söylese de efendisini ikna edemez. Don Kişot tüm riskleri göze alır ve yel değirmenlerine karşı hücumla kalkar. Resimde idealizm ve realizm arasındaki çekişmenin başlangıcını anlatır. Romana göre bu çekişmenin sahibi şimdilik realistlerdir. Fakat hiç kimsenin burada bir çıkarı söz konusu değildir. Resimde idealist bir şövalyenin tüm gerçeklere rağmen vazgeçmediği bir tutumu gösterir. Biraz sonra ciddi bir şekilde yaralanacağına rağmen Don Kişot resimde karalı bir biçimde gösterilmiştir. Mantığın arka planda tutulduğu bu resimde dönemin hayalperest din düşüncesine karşı verilen ümitsiz bir bekleyişin alegorik bir biçimidir.

Daumier'in (Resim: 3.6) *Don Kişot Koyun Sürüsüne Saldırıyor* resminde romanda anlatıldığı üzere Don Kişot iki toz bulutu görür ve bunların savaşmak üzere olan iki ordu olduğunu düşünür. Uşağı Sanço 'da efendisiyle aynı fikirdedir. Fakat toz bulutu yaklaşınca Sanço bunları ordu değil koyun sürüleri olduğunu anlar. Don Kişot'u uyarmaya çalışır ama cesur şövalye çoktan saldırıya geçmiştir. Hayalperestliğe karışmış idealist yanılısmanın cezasını ağır ödeyecektir. Daumier bu resmi ayrıntıları göstermeden sadece biçim üzerinde

boyama yaparak gerçekleştirmiştir. Her ne kadar yüzeysel boyamalara sahip olsa da karakterler üzerinde güçlü bir ifade söz konusudur.

Daumier'in resimlerinde yarım kalmış karakteristik bir teknik bulunur. Yaptığı çalışmalar Don Kişot romanına olan ilgisini fazlasıyla göstermektedir. Yaptığı hareketli figürlerde ışık ve tonlama değerlerinin kullanımıyla nasıl bir dinamizm katıldığı görülebilmektedir. Don Kişot (Resim: 3.7) resminde Anlaşıldığı üzere Don Kişot hareket halindedir. Don Kişot, atı Rocinante'nin üstünde elinde mızrağıyla temsil edilen merkezi figür konumundadır. Don Kişot'un yüzünün olamaması dikkat çeker. Bu yarım kalmış resimlerde izleyici figürü kendi tamamlar ama istese de Daumier'in formunun dışına çıkamaz. Daumier'in *Don Kişot ve Ölü Katır* (Resim: 3.8) adlı çalışmasından da aynı soyutlama eğilimini gösteren diğer bir çalışmasıdır.

3.2.1.3. Pablo Picasso

20.yy'ın ilk yarısında Picasso, önderlik ettiği kübizm akımıyla modern sanatın en önemli temsilcisi haline gelmiştir. Picasso'nun plastik sanatlara zihinsel bir değişiklik getirmeyi temel aldığı bilinmektedir. "Bu değişikliği de primitif sanatların ilke ve örneklerinden yararlanarak yaptığını söylenebilir." ⁹²Cahit Kınay Picasso'nun çalışmalarından edindiği prensibi şöyle dile getirir: "Picasso'nun amacı, resmi 'Batı Sanatının bir özeti' yapmak ve onu zenci sanatıyla karşı kaşıya getirmektir."⁹³

İspanyol edebiyatının en önemli karakterlerinin biri olan Cervantes'in Don Kişot romanında Picasso'nun özgün çalışmaları arasında yerini alır. Don Kişot ve Sanço, (Resim: 3.8) adlı "resimle ilgili anlatılan hikâye de Picasso bir arkadaşının isteği üzerine *Francaises* dergisine çizim yapar. Picasso'nun adını ve sanatçısını bilmediği, çivi, soman ve vidalardan oluşan bir heykelden esinlenerek resmi yaptığını söyler. Resim 1955 dergide yayınlanır."⁹⁴

Cervantes'in karakterleriyle uyumlu bu çizimde (Resim: 3.8) Don Kişot ve Sanço vardır. Umutsuz görev serileriyle birleşmiş yorgunluk, soyut iki karakterin üzerine yerleşmiş gibidir. Resim Don Kişot sivri bir burun, uzun bir keçi sakal ve cılız gövdesiyle Picasso'ya özgü bir görsellik sunuyor. Don Kişot, sahibi kadar sıksa olan atı Rocinante üzerinde etrafa bakınarak resmetmiştir. Sanço ise daha aşağıda eşiği üzerindedir. Sanço başını Don Kişot'a doğru kaldırmış, Don Kişot ise bir sonraki macerasında saldıracağı ufuktaki yel

⁹² Cahit Kınay, a.g.e., s. 322.

⁹³ Lionel Richard, a.g.e., s. 97.

⁹⁴ <http://solo-en-verano.blogspot.com/2009/10/pablo-picasso-y-el-quijote.html> (Erişim Tarihi: 20.09.2016).

değirmenlerine doğru bakmaktadır. Biçimsiz bir güneş yüzüyor gökyüzünde. Plato üzerinde duran yel değirmenleri iki figür arasına serptirilmiştir.

Kimilerine göre görsel temsilin bir yapı bozukluğu olarak nitelendirilebilecek bu resim, izleyiciye küçük ipuçları verse de genel karakter üzerinde pek fazla bilgi vermemektedir. Bu resim birçokları için kusurlu bir yapı olarak görülse de aslında bu Picasso'nun temsildeki basitliği ortaya koymasından kaynaklanır.

Burada sanatçının görüntüyü değiştirmesinin bir nedeni olup olmadığı önemlidir. Gombrich sanatın gerçekçi bir anlayışla çizilmesinde resmin kusurlu bulunmaması gerektiğini *Sanatın Öyküsü* kitabında anlatır. Gombrich'e göre herkes nesnelerin böyle görünmediğinden bahseder ve olumsuz bir yargıda bulunur. Geleneksel görünümdeki tabloların dışına çıkmış resimleri eleştirir.⁹⁵ Bunun sebebi görsel bir temsilin duysal gerçeklikle uyumlu olmasına dayanır. Oysa René Magritte'nin *Bu Bir Pipo Değildir* adlı çalışmasında yaptığı görsel ile sözcük arasındaki ayırım burada roman ve resim ile yapılır. Ahu Antmen Picasso'nun sadeliğini şöyle ifade eder:

Her türlü süs, öyküsel ve simgesel olanı dışlayarak salt resimsel bir öze ulaşır. Geçmişten bugüne gördüğüm resimlerin hiçbirinde, en iyilerinde bile, böylesi apaçık resim olabilen bir resim görmüşlüğüm yoktur. Picasso nesneyi dışlamaz, zekâsıyla ve duygusuyla aydınlatır. Görsel algıyla dokunsal algıyı birleştirir.⁹⁶

Picasso'nun İspanya atmosferini yansıtan *Don Kişot ve Sanço* (Resim: 3.9) karakaleminde Don Kişot ve Sanço tamda güneşte kavrulmuş İspanyol insanı gibi bir yorumla gölgelendirilmiştir.

3.2.1.4. Salvadore Dali

Surrealist resamlardan biri olan Salvador Dali düşlerini resimlerine aktarmaya çalışan bir ressamdır. Dali, hayal gücünün şaşırtıcı ve tutarsız görünümelerini resimlerine ayrıntılı ve özenle geçirebilmiştir. Fantastik öğeleri gerçeğin dünyası ile harmanlayıp sunar izleyicisine.⁹⁷

20. yüzyıla girerken Don Kişot'un bölümlerini temsilen çalışma yapan Dali yine romanı bir rüyada gibi resmeder. Rüyanın içinde rüya (Resim: 3.10) adlı illüstrasyonu son derece gerçek üstü görüntülerle doludur. Kompozisyonda sanatçının diğer çalışmalarına nazaran daha çok mantık vardır. En azında resimde ne anlatıldığını kolaylıkla kavrayabiliyoruz. Bu resimde Don Kişot kafası kesik bir biçimde resmedilmiştir. Bu kesit

⁹⁵ E.H. Gombrich, a.g.e., ss. 27-28.

⁹⁶ Ahu Antmen, a.g.e., s. 51.

⁹⁷ E.H. Gombrich, a.g.e., s. 593.

içinde bir değirmen deve benzetilerek resmedilmiştir. Şunu anlıyoruz ki Dali bize burada Don Kişot'un ne hayal ettiğini gösteriyor. Resmin üst kısmında bulunan gösterişli at figürü ise Don Kişot'un deve saldırıya geçtiğini işaret etmektedir.

Don Kişot Koyun Sürülerine Saldırıyor (Resim: 3.11) adlı illüstrasyonunda ise Don Kişot'un başının içi görünecek biçimde kesilmiş ve üç kattan oluşuyor. Birinci katta bir koyun yatmaktadır. Bu gördüğü koyun sürüsü olabilir ama aklının uykuda olduğunu da simgeliyor olabilir. İkinci katta beş fasulye tanesi bu da Don Kişot'un fazla beslenmediğini ya da aklının kıt olduğunu gösteren bir işaret olabilir. Birinci katta ise başının boynu ile birleştiği bir çıkıntı bulunmaktadır. Resimde Don Kişot'a tamamen cılız Rocinante eşlik ediyor. Ve hemen arkalarında koyun sürüleri ve devler görünmektedir. Gökyüzü toz bulutuyla örtülmüştür. Dali'nin bu illüstrasyonlarında resimleri karşısında kendimizi fantastik bir dünyada gibi hissederiz yine de bu dünyada gerçeğin birçok kopyası mevcuttur. Arnold Hauser bu mevcudiyeti bir varoluş yanılması olarak tanımlar.⁹⁸

Don Kişot ve Dulcinea (Resim: 3.12) eserinde iki merkezi figür görüyoruz. Ağacın kabuğundan yapılmış gibi görünen figür Don Kişot, kadın olarak kabul ettiğimiz kırmızı leke olan Dulcinea ulaşmaya çalışıyor. Dulcinea beyaz ve çatlak bir alandadır. Don Kişot'un gölgesi Dulcinea'nın karnına ulaşır. Sanatçının eserlerinde çoğunlukla kullandığı mevcut olanın izdüşümüdür bu.⁹⁹ Ressamın gerçeküstücülerle yoğun temas içinde bulunduğu yıllar boyunca sanatını saçma ve delilikle beslemiştir. Sanatının özünü tanımlayan bir terim oluştururken bile, kendi deyimiyle *Kritik Paranoyak* dünyasını yaratır. Gökyüzünün arasında kayan canlı hücreler, çürümüş eşekler, uçan atlar, plajın kumları ile canavarlardan ve hayallerden oluşan bir dünya.¹⁰⁰ “Gerçeküstücülüğün, bilinçaltının bir dışavurumu olan yaratıcı süreci aklın ve mantığın denetiminden özgürleştirmek düşüncesidir.”¹⁰¹

Ressamın 1946'da Random House yayınevinde yayınlanan “El Quijote” in ilk bölümünü resmettiği çizimleri ve suluboyalarıyla¹⁰² (Resim: 3.13) Don Kişot resimlerine yenilerini ekler. Hayatı boyunca Dali resimlerinde bu güçlü karakteri konu edinmiştir. Bazen küçük eskizlerle (Resim: 3.14) Don Kişot'u yorumlamıştır.

⁹⁸ Arnold Hauser, a.g.e., s. 405.

⁹⁹ <https://lavozhumanista.wordpress.com/2018/06/28/don-quijote-en-el-arte/> (Erişim Tarihi: 11.12.2019).

¹⁰⁰ <https://arelarte.blogspot.com/2009/10/imagenes-y-palabras-el-quijote.html> (Erişim Tarihi: 20.09.2016).

¹⁰¹ Ahu Antmen, a.g.e., s. 137.

¹⁰² <https://arelarte.blogspot.com/2009/10/imagenes-y-palabras-el-quijote.html> (Erişim Tarihi: 20.09.2016).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Bu bölümde Cervantes'in Don Kişot romanına yönelik resimbetimsel uyulama çalışmalarına yer verilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda görsel imgenin temsiliyet üzerindeki öznelliğine vurgu yaparak oluşturulan çalışmalar, edinilen teorik bilgilerin uygulama aşamasında deneysel bir sürecin sonuçları olarak gösterilmektedir. İlk aşamada yapılmış olan eskizlerle Don Kişot romanına bağlı kalarak karikatürize edilmiş kâğıt üzerine yapılan çalışmalara yer verilmiştir. Romanın ana karakterlerinden olan Don Kişot ve Sanço'nun figüratif çalışmalarında kişiler buldukları atmosfer içerisinde biraz da illüstre edilerek betimlenmiştir.

İkinci aşamada ise tuval üzerinde yapılan çalışmalar daha çok resim, edebiyat; görsel ve dil üzerine araştırılan teorileri somutlaştırmak için gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar daha çok imgelemi kavram boyutunda izleyiciye sunma çabasından doğmuştur. Rene Magritte'in eserlerinden yola çıkılarak resim, söz, nesne ile görsel arasındaki ayrışmayı tanımlama açısından resimle bir yorumlama getirilmeye çalışılmıştır.

4.1. Karakalem ve Suluboya Eskizler

Eskiz çalışmalarında roman karamanının yaşadığı maceralar kâğıt üzerine kurşunkalem, tükenmez ve suluboya kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Farklı teknik kullanılarak gösterilen bu çalışmalar üslup araştırmasında gerçekleşen deneysel sürecin ilk basamağını oluşturmaktadır. İlk basit ve tanımlanabilir hikâyeler olduğu açıkça gösterilerek öznel bir değerlendirme yapılmıştır. Bu öznel her ne kadar romana bağlı kalsa da çalışmalar referans alınarak özneleşmenin başladığı ilk adımın işaretlerini taşır. İlk resimden son resme kadar değişen bu temsil yeterliliğinin kendini gizlemeye başladığını söyleyebiliriz.

Karakalem eskizde (Resim: 4.1) sürekli düş kuran Don Kişot'un hayaller âleminde iken esinlendiği romans kahramanlarına özgü hikayeleri zihinde canlandırdığı anın karakter analizi gerçekleştirilmek adına yapılmış bir eskizdir. Maceralara atılmadan önce yapmış olduğu şövalyelik aşamalarını bitirmiş olan Don Kişot bu eskizde yola koyulmadan önceki ruh hali birazda karikatürize edilerek gerçekleştirilmiştir. Bu resimde sahip olduğu ana çizgileri verilerek benzerlik oluşturulmuş figür, Don Kişot temalı bu tezde de kendini hemen ele vermektedir. Elinde kalkanı İspanyollara özgü şapkası, zayıf olan bedensel yapısıyla, Don

Kişot'un romandaki betimlemelerine yakın olduğu düşünülen karakteristik imaj verilmeye çalışılmıştır.



Resim: 4. 1. Selahattin Bilici, Don Kişot Hayal Kuruyor, Kâğıt Üz. Karakalem, 25×35 cm., 2019

Aşağıdaki resimde (Resim: 4.2) Don Kişot'un yel değirmenlerine saldırmaya karar verdiği an resmedilmiştir. Eskiz romana bakıldığında okuyucunun geçeğin ne olduğunun bilindiği düşüncesiyle yapılmıştır. Romanda izleyiciye yansıtıldığı üzere Don Kişot bir yanılısma yaşamaktadır. Fakat okuyucuya bu yanılısanın Don Kişot'u kapsadığı ve gerçekte onların yel değirmeni olduğu verilmiştir. Fakat Don Kişot bunun farkında değildir. Zira okuyucunun farkında olup da Don Kişot'un kendine göre farkında olmadığı bir yanılısma okuyucunun zihinde oluşturacağı ve yazarın yapmak istediğinin resmidir. Bu resimde geçeğin nasıl görünmesi gerektiği eleştirisi araştırılmıştır. Zira geçek bizlerin anladığı biçimde midir yoksa Don Kişot'un anladığı biçimde midir? Romanı Don Kişot'un gözüyle bakacak olursa asıl yanılısma onların yel değirmeni olarak görünmesidir. Bu da ideallere ne kadar bağlı kalınabildiğinin bir sonucu olur.



Resim: 4. 2. Selahattin Bilici, Don Kışot Yel değirmenlerine Saldırıyor, Kâğıt Üz. Tükenmez Kalem, 25×35cm., 2019.



Resim: 4. 3. Selahattin Bilici, Dev, Kâğıt Üz. Karakalem, 38×50 cm., 2019.

Dev resminde de (Resim: 4.3) tam tersi bir yol izlenerek Don Kışot'un bakışıyla birleştirilen yanılısamanın görüntüsü yer almaktadır. Bu da duyular dünyasıyla elde edilen gerçekliğin zihinle birleşerek nasıl bir özneliğe ulaştığını ve imgelemin gerçeği rasyonalite açısından nasıl manipüle ettiğini göstermektedir.



Resim: 4. 4. Selahattin Bilici, İsimsiz I, Kâğıt Üz. Karakalem, 25x35 cm., 2019.

Burada yer alan her iki resimde (Resim: 4.4, Resim:4.5) karakterleri tanıma ve şekil itibariyle görsel bir imgelem oluşturmak için oluşturulan deneysel bir sürecin öznel yorumlamalarıdır. Her iki çalışmada yazıdan resme dönüştürülen birer eskiz olsalar da zaten bir temsil niteliği taşıyan eserin başka bir temsile yeniden oluşturmanın birbirine benzerliğinin sorgulanması bağlamında yetersizliğini gösterecektir.



Resim: 4. 5. Selahattin Bilici, İsimsiz II, Kâğıt Üz. Karakalem, 25x35 cm., 2019.



Resim: 4. 6. Don Kışot ve Sanco Panza, Kâğıt Üz. Suluboya, 25×35 cm., 2019.

İster bir resmin yazıyla ifade edilebilmesi isterse bir yazının resimle ifade edilebilmesi olsun zaten temsili bir nitelik taşıyan ve doğadaki varlıklarına işaret eden bu iki disiplin kendi aralarındaki temsiliyetin yetersizliğini gün yüzüne çıkartır. Hiç şüphesiz romanda anlatılan serüvenlerden yola çıkarak yapılan tüm betimlemelere uyan bir gerçekçi resim çizecek olsak bu hiç şüphesiz anlatılandan farklı bir resim olacaktır. Aynı durumda bir sanat yapıtını dilin bütün sözcüklerini resme uyacak şekilde tekrar betimlemeye çalışsak yine aynı şekilde resimden farklı bir şey olacaktır. Bu suluboyalarda (Resim: 4.6, Resim: 4.7) anlatılan her çalışmanın her şekilde özneleşerek temsilin benzerlik ilkesin imkânsızlığını göstermeye çalışmaktadır.



Resim: 4. 7. Selahattin Bilici, Hücum, Kâğıt Üz. Suluboya, 25×35 cm., 2019

Dönüş: (Resim 4.8) Dönüş, romanın sonlarına doğru Don Kişot'un düelloyu kaybetmesi sonucu eve gidişini anlatır. Don Kişot müsabaka sonucu şartlar gereği kılıcını bırakıp evine dönmesi gerekir. İdealleri gereği, sözünden dönemeyeceğinden dolayı büyük bir üzüntüyle evinin yolunu tutar. Bu resim Honoré Daumier çalışmalarında bıraktığı eksik ama tanımlayıcı yeterlilikte boyanarak oluşturulmuştur. Her ne kadar yüzeysel boyamalara sahip olsa da karakterler üzerinde güçlü bir ifade söz konusudur. Resimde merkezi konumdaki figürün yorgunluğu görülmektedir. Fonda kullanılan lekelerin açıklığı figürü çalışmanın odak noktası haline getirmiştir. Zira figürdeki ton değerleriyle yapılanda aynı şeydir.



Resim: 4. 8. Selahattin Bilici, Dönüş, Kâğıt Üz. Suluboya, 25×35 cm., 2019.



Resim: 4. 9. Selahattin Bilici, Don Kişot, Kâğıt Üz. Suluboya, 25×35 cm., 2019.



Resim: 4. 10. Selahattin Bilici, Yel değirmeni, Kâğıt Üz. Suluboya, 25×35 cm., 2019.

4.1.2. Tuval Çalışmaları

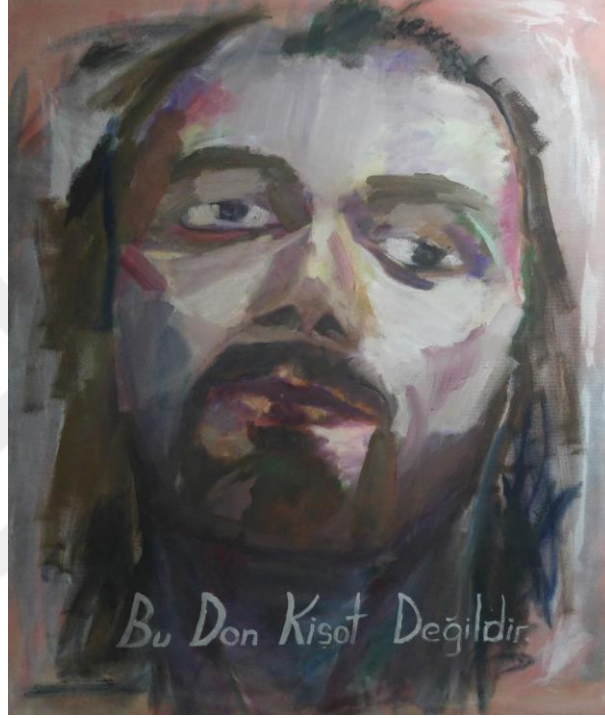


Resim: 4. 11. Selahattin Bilici, Hazırlık, Tuv. üz. Yağlıboya, 90 x100 cm., 2019.

Hazırlık: (Resim: 4. 11) Don Kişot'un şövalye olamaya karar verdiği an hazırlıklar başlar. Zırhını giyer ve kılıcını eline alır bir şövalyede olması için gereken eşyaları yanına alır. Bu resim Don Kişot'un modern çağ şövalyeliğine bir atıf olarak yapılmıştır. Resim günümüz insanının idealleri adına yapacağı yolculuğun başıdır. Her ne kadar araç ve gereçler resimde görünmese de eşyalar, çantalara verilen hacimle içlerinin dolu olduğu anlaşılır. Resim yolculuk öncesi bir semboldür aslında. İnsan zihninde yolculuğa dair çağrışımlar yapan bu nesnelere farklı tekniklerle yoğunlukla yapılmıştır. Resimde dört ayrı teknik bir arada izleyiciye sunulmaktadır. Arka planda yapılan soyutlama ile resme derinlik kazandırılmış, merkezi konumdaki nesnelere ise gerçek görünümlerine uygun olarak resmedilmiştir. Resmin zemin kısmını oluşturan kumaşlar ise izlenimci ve dışavurumcu bir tekniklerle biçimlendirilmiştir. Resim bize farklı tekniklerin bir arada kullanılarak yapılmasıyla şunu söylemektedir. Duyular ile algıladığımız bir nesnenin temsili resmi yapıldığında sanatçının yorumu, bu temsili gerçeğinden farklı bir temsil haline getirir. Nesnelere kendi görünümlerine olan benzerliklerinin giderek azaldığı fakat her nesnenin temsil değerinin kendine aitleşmeye başladığı bir uzam oluşmaya başlar resimde. Gerçeğine nispeten daha yakın olan çantalardan başlayarak arka plandaki soyutlamaya doğru temsil azalacak böylece kendi varlığını resim

üstünde konumlandırmaya çalışacaktır. Resimdeki nesnelere artık benzetilen bir imge değil kendi varlıklarının birer oluşumdur adeta.

Resmin metaforik bir anlamda yapıldığı aşikardır. Çalışmada anlatılmak istenen nesnelere gerçek görünümüne uygun bir çantalar kompozisyonu değildir. Asıl anlatılan Don Kişot romanında olduğu gibi büyük idealle yola çıkılacak olan düşüncenin gizemli hazırlığıdır.



Resim: 4. 12. Selahattin Bilici, Bu Don Kişot Değildir, Tuv. üz. Yağlıboya, 85 x 100 cm., 2019.

Bu Don Kişot Değildir: (Resim: 4. 12) Bu çalışma ilk bakışta René Magritte'nin Bu bir Pipo değildir adlı tablosunu akıllara getirir. Resim ile yazı arasındaki ayrımı göstermek için yaptığı bu çalışmada Magritte görsel olanın işaret etiğini yazı yoluyla yalanlamaya çalışmıştır. Bilindiği gibi tabloda bir pipo resmi vardır. Geçekçi diyebileceğimiz bir teknikle yapılmış bu pipo izleyicisine bir imge sunar. Görünümde pipoyu temsil eden resmin altında bu bir pipo değildir yazmaktadır. Bu ikilem içerisinde kişi yazı ile görsel arasındaki ayrımın derinliğini fark eder. Bu resimde ise ters bir yol izlenmiş, Don Kişot temalı tezde Don Kişot' tasvir edici nitelikleri olmayan biçimlere sahip bir figür resmedilmiştir. Zaten resmi görende Don Kişot olmadığını teyit eder. Fakat resimde dikkat çekici olan yazının temsilde görsel kadar yeterli kalmadığıdır. Yazı Don Kişot olmadığını anlatır fakat yeterli bir betimleme yapamaz, en azında görünen resim kadar gerçekçi bir imge oluşturamaz. Öte yandan resim zaten bu figürün Don Kişot olmadığını söyler. Ayrıca bir tasvir de verir. Tasvir etiği şey ise

boyalarla oluşturulan üç boyutlu bir görselin imgesel olarak bireye bezemesidir. Resim tam olarak ne olduğunu yapısı gereği gösterir.



Resim: 4. 13. Selahattin Bilici, Çivi, Hazır nesne, 3,5 cm × çap2 mm., 2019.

Çivi: (Resim: 4.13) İki şeyi birbirine tutturmak için, Çeşitli ölçülerde metalden yapılan ucu sivri nesnedir çivi. Çalışma Hazır nesne kullanılarak yapılmış olan üç boyutlu heykelden oluşur. Çivi 4 cm uzunluğunda olup oksitlenmiş bir durumdadır. Bir tuvalin üzerine çakılara sergiye hazır hale getirilmiştir. Bu resimde nesnelerin ve imgelerin önem derecesine göre bireyler tarafından nasıl sınıflandırıldığını göstermek adına gerçekleştirilmiştir. Temsilin görsel bir araç kullanıldığında dilden daha etkili olduğunu gösterir.



Resim: 4. 14. Çivinin yakından çekilmiş bir fotoğrafı, 2019.



Resim: 4. 15. Selahattin Bilici, Don Kişot, Tuv. üz. Yağlıboya, 100 x100 cm., 2019.

Don Kişot: (Resim: 4.15.) Don Kişot romanı alegorik tiplerden oluşur. Romandaki her karakter, İspanyanın karanlık dönemlerine ait düşünceye veya ahlaki bir duruma işaret eder. Dönemin tarihsel eleştirisini karnaval kültürüyle örten bu romanda gerçeğe ancak o örtüyü kaldırdığımızda yaklaşabiliriz. Resimde bu fikirle oluşturulmuştur. Devasa doğa manzarasıyla kaplanmış olan bu resimde Don Kişot izleyicisinin dikkatli bakmasını beklemektedir.



Resim: 4. 16. Selahattin Bilici, Don Kişot, Tuv. üz. Yağlıboya, 70 x 100 cm., 2019.



Resim: 4. 17. Selahattin Bilici, Don Kışot, Tuv. üz. Yağlıboya, 90 x 100 cm., 2019.

Don Kışot: (Resim: 4.17) Don Kışot romanını okuyanlar ya da Don Kışot'un tarihteki betimlemelerine bakanlar şüphesiz zihinlerinde bir Don Kışot imgesi oluşturacaktır. Ancak gerçeklik ilkesinin hâkim olduğu Antikçağ düşüncesiyle yorumlarsak bu imgelerin birbirinden farklı olduklarını söyleyebiliriz. Farklı teknik ve üsluplarla biçimlendirilen her Don Kışot figürünün bir birinde ayrı olduklarını söyleyebilir. Farklı resamlara bazense aynı ressamın farklı bir çalışmasında Don Kışot değişik görünümlere sahiptir.



Resim: 4. 18. Selahattin Bilici, Han, Tuv. üz. Yağlıboya, 90 x 110 cm., 2019.

Han resmindeki (Resim: 4.18.) imgelem romandaki karakterlerin konu alındığı üzgün yüz ifadelerine işaret etmektedir. Her macerasında dramatik bir biçimde mağlup olan Don Kişot ve Sanço'nun ruhsal durumunu yansıtır. Sepya tonlarında belirtilen bu resim geçmişe dair bir hayalin görüntüsünü andırır.



Resim: 4. 19. Selahattin Bilici, Don Kişot, Tuv. üz. Yağlıboya, 70 x 100 cm., 2019.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Yapılan çalışmada konunun kavramsal olarak dayandırıldığı *Mimesis* ve *ekphrasis* kelimelerinin antikçağ felsefesine özgü tanımlamaları yapıldı ve antik çağa özgü sanata gerçekli tanımlı yapılırken ortaya konan eserin doğadaki karşılığı olan varlıklara benzerlikleri üzerine değer kazandırıldığı anlaşıldı. Edebiyat ve resim nezdinde yapılan eserlere yönelik taklit becerisi kıyaslamaları disiplinler arasında hiyerarşik bir üstünlüğün kurulmasına ve bununda katharsis kavramının oluşmasına sebep olduğu açıklandı. Katharsis kavramıyla birlikte görsel bir nesnenin sözel yola anlatılmasında oluşacak olan zorlukların dil bilimsel açıdan değerlendirerek dilin düşüncede imge oluşturmasında öznel bir yönünün olduğu ve sanat üzerine yapılan olan her konuşmanın öznel bir değerlendirme olacağına sonucuna varıldı. Edebiyat ve resmin ortak olarak insan zihninde bir imge oluşturduğu ve bu noktada yapılacak olan her anlatımın bilişsel gelişim kuramları, şema teorisi ve dil bilimsel açıklamalarla kişinin bilincinin de dâhil olduğu bir kıyaslamaya dönüşeceği ve sanat eserinin yansıttığı nesnenin yerini dolduramayacağı anlaşıldı. Eserlerinde resim ve yazının bir arada bulunduğu ressamın çalışmasından yola çıkarak bir nesnenin ve ona model ya da görünümünü sağlayan bir temsilin birbirine benzemediği ortaya konuldu. Edebi bir metnin görsel bir nesneyle temsil edilmesine örnek oluşturan Cervantes'in *Don Kişot* romanının bulunduğu çağın dili ve kültürü içerisinde değerlendirilerek dönemin romans kahramanlarına alaycı bir üslupla ve otoritenin kendisine karnaval kültürü ışığında bir eleştiri getirdiği belirlendi. Alegorik tiplerden oluşan *Don Kişot* romanındaki simgesel gizemi çözmek adına romanın metaforik bir anlam taşıdığı romandaki karakterlerle paralel olarak örneklendirilerek açıklandı. *Don Kişot* romanının betimlemelerini çalışmalarında yer veren ressamlardan Gustave Dore, Honore Daumier, Pablo Picasso ve Salvadore Dali'nin eserleri üslup ve teknik bağlamda romana nasıl bir görsel imge kazandırdığı ortaya konuldu. Edebi bir metnin görsel bir temsili yapıldığında sanatçının yorumu, metin üzerinde temsili bir değer taşıyacak her nesnenin temsil değerinin kendine aitleşmeye başladığı anlaşılmıştır. Resimdeki nesnelere artık benzetilen bir imge değil kendi varlıklarının birer oluşumu olduğu saptandı. Sonuç olarak edebiyat ve resim ilişkisini; edebi metinlerin görsel yapıtlara dönüştürülmesiyle, hem resim hem de yazı üzerinden sorgulayarak; resim, varlığını konumlandıran bir oluşum, yazı ise oluşumu anlamlandıran bir değer olduğu sonucuna varıldı.

KAYNAKÇA

- Acar, Barış (2018). *Expbraris*. İstanbul: Corpus Yayınları.
- Antmen, Ahu (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul,
- Alkım, Bahadır (1991). *Yazının Başlangıcı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Artut, Kazım (2004). *Sanat Eğitim Kuram ve Yöntemleri*. İstanbul: Anı Yayıncılık
- Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnavalardan Romana*. (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barrett, Terry (2012). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*. (Çev. Gökçe Metin), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bozkurt, Nejat (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*, İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Cevizci, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çeber ,Duygu Toksoy (2017). Ekphrastik Umudun Yıkımı: Heiner Müller Resim Tasviri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(3), 1097-1108.
- Da Vinci, Leonardo (2007). *Sanatların Karşılaştırılması*. (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Notos Yayınevi.
- D'Orazio, Costantino (2015). *Caravaggio'nun Sırrı Sanatın Gücü*, (Çev. Çiğdem Arlı Cengiz), İstanbul: Dedalus Kitapçılık.
- Erhat, Azra (2018). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Foucault, Michel (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitapevi.
- Foucault, Michel (2010). *Bu Bir Pipo Değildir*. (Çev. Selahattin Hilav), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, Ernst Hans (1997). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran), İstanbul: Remzi kitapevi.
- Hançerlioğlu, Orhan (1989). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Çev. Yıldız Gölönü), İstanbul: Remzi Kitapevi.
- İpşiroğlu, Mazhar (2005). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi

Yayınları.

Kınay, Cahit (1993). *Sanat Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kıyar, Neslihan; Karkın, Necmi (2013). Mimesis'in Yapıbozumsal Dönüşümleri. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3 (7), 93-98.

Leppert, Richard (2009). *Sanatta Anlam Görüntüsü*. (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lynton, Nobert (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Moran, Berna (2014). *Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yıldırım, Cemal (2004). *Çağdaş Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Özmutlu, Günnaz (2005). Davit, Rosstti ve Daumier'in edebi Konulu Resimlerinde Avrupa'daki Toplumsal Değişimin Yansımaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (25), 382-409.

Parla, Jale (2013). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İletişim Yayınları.

Richard, Lionel (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev. Beral Madra vb.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Taburoğlu, Özgür (2013). *Resim, Söz ve Yazı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Timuçin, Afşar (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Afşar Timuçin, *Felsefe Tartışmaları*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 2000, s.89.

Tunalı, İsmail (2018). *Greks Estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uzundemir, Özlem(2009). Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi; Percy Btsshe Shelley'in Şiirinde Medusa, Nazım Hikmet'te Jokond. *Bilig Dergisi*, (51), 231-244.

Yalur, Tolga (2012). Foucault'nun Temsil Anlayışı Uzerine. Yapı Kredi Yayınları, *Cogito*, (70-71), 437-445.

İnternet Kaynakları

http://dipnotkitap.net/ROMAN/Don_Kisot.htm, (Erişim Tarihi: 11.07.2018).

<http://solo-en-verano.blogspot.com/2009/10/pablo-picasso-y-el-quijote.html>, (Erişim Tarihi: 20.09.2016).

<https://lavozhumanista.wordpress.com/2018/06/28/don-quijote-en-el-arte/>, (Erişim Tarihi: 11.12.2019)

<https://arelarte.blogspot.com/2009/10/imagenes-y-palabras-el-quijote.html>, (Erişim Tarihi: 20.09.2016).



EKLER

Resim 2. 1. Velazquez, Nedimeler, (Las Meninas), Tuv. üz. Yağlıboya, 1656.



Resim 2. 2. Caravaggio, Narkissos, Tuv. üz. Yağlıboya, 1597-1599.



Resim 2. 3. Picasso, Ayna Önündeki Kız, (Girl Before a Mirror) Tuv. üz. Yağlıboya, 1932.



Resim 2. 4. René Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, (Ceci N'est Pas Une Pipe), Tuv. üz. Yağlıboya, 1929.



Resim 3. 1. Gustave Dore, Don Kişot Kütüphanede, Gravür, 1867.



Resim 3. 2. Gustave Dore, Don Kişot ve Sanço Panza, Gravür, 1863.



Resim 3. 3. Gustave Dore, Don Kışot, Gravür, 1864.



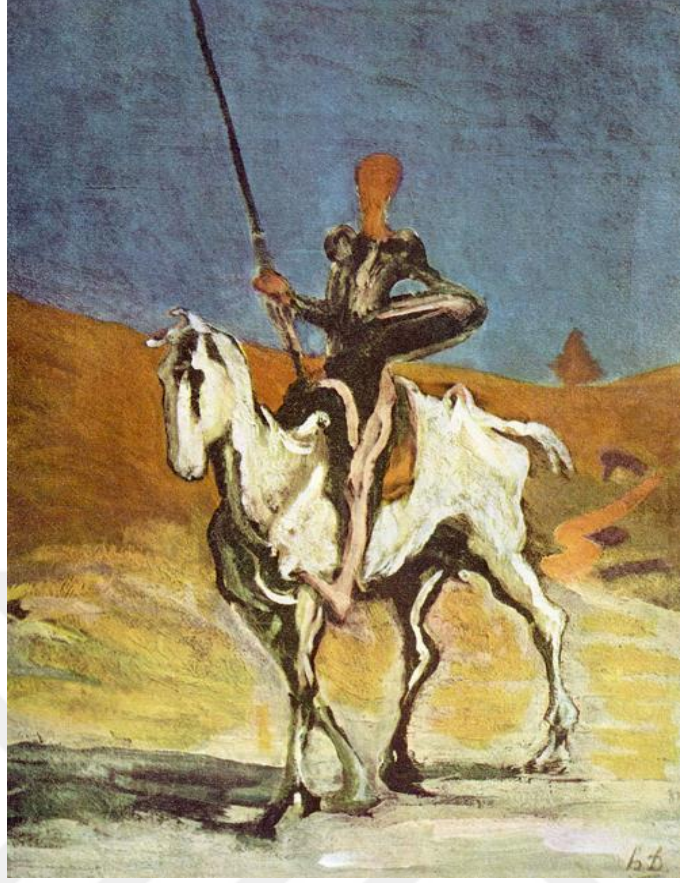
Resim 3. 4. Honoré Daumier, Don Kışot ve Sanço Panza, Tuv. üz. Yağlıboya, 1856.



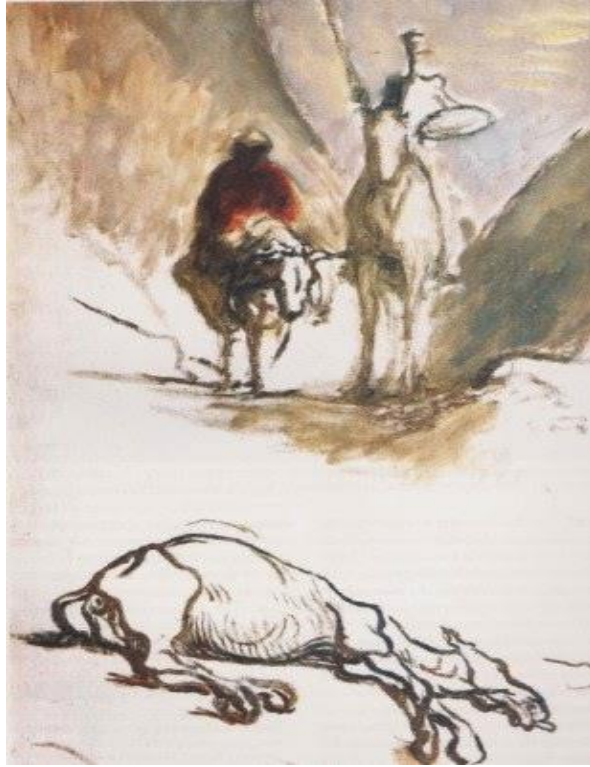
Resim 3. 5. Honoré Daumier, Don Kişot Yel Değirmenlerine Saldırıyor, Tuv. üz. Yağlıboya, 1868.



Resim 3. 6. Honoré Daumier, Don Kişot Koyun Sürüsüne Saldırıyor, Tuv. üz. Yağlıboya, 1855.



Resim 3. 7. Honoré Daumier, Don Kışot, Tuv. üz. Yağlıboya, 1868.



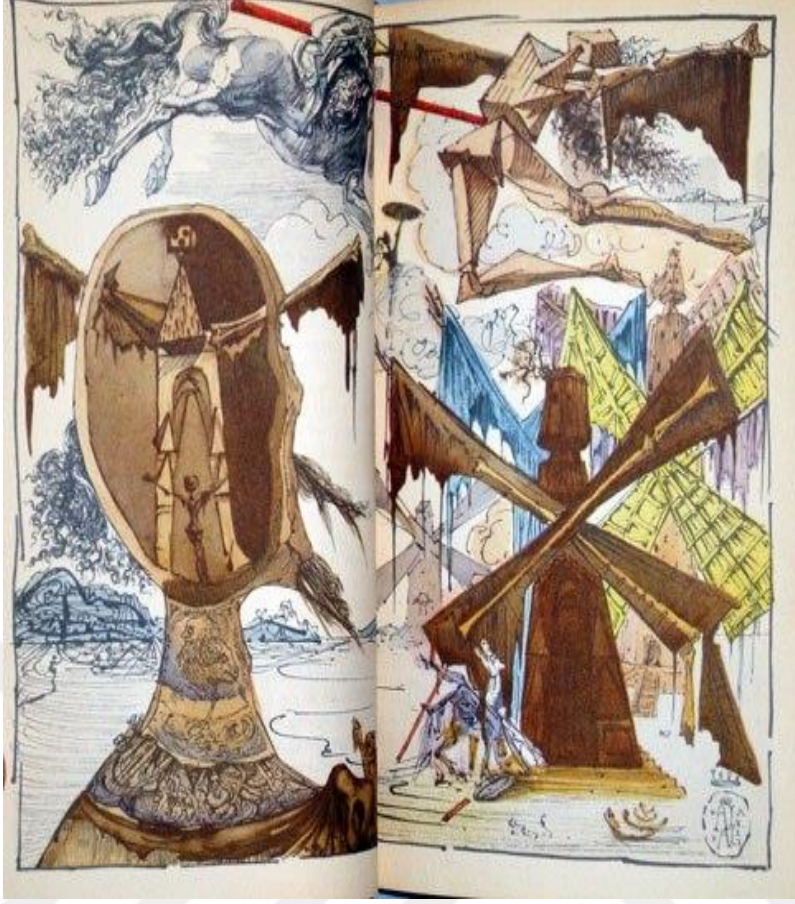
Resim 3. 8. Honoré Daumier, Don Kışot ve Ölü Katır, Tuv. üz. Yağlıboya, 1868.



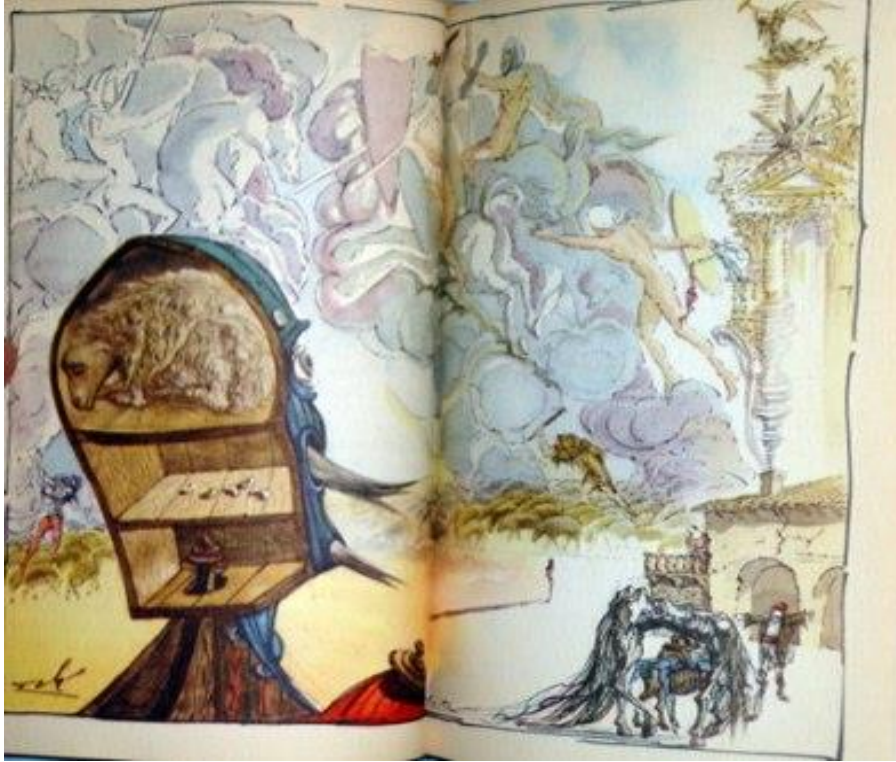
Resim 3. 9. Pablo Picasso, Don Kişot ve Sanço, Kâğıt Üz. Mürekkep, 1955.



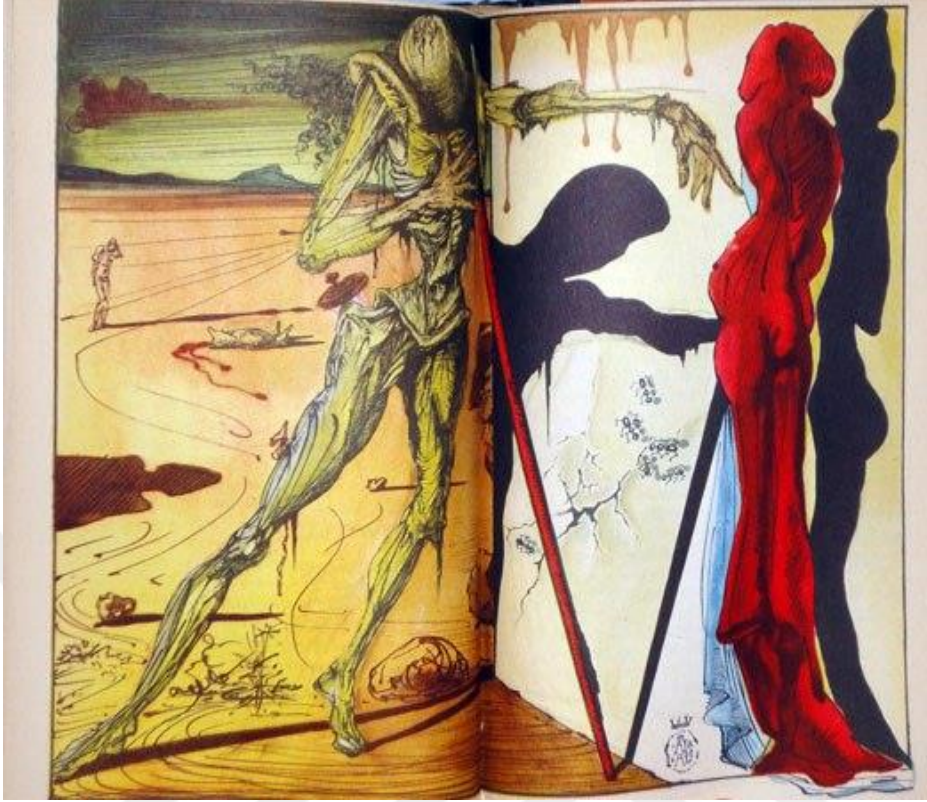
Resim 3. 10. Picasso, Don Kişot ve Sanço, Kâğıt Üz. Karakalem, 1937.



Resim 3. 11. Salvadore Dali, Rüyanın içinde rüya, İllüstrasyon, 1945



Resim 3. 12. Salvadore Dali, Don Kişot Koyun Sürülerine Saldırıyor, İllüstrasyon, 1945.



Resim 3. 13. Salvadore Dali, Don Kişot ve Dulcinea, İllüstrasyon, 1945.



Resim 3. 14. Salvadore Dali, Don Kişot, Litografi, 1946.



Resim 3. 15. Salvador Dali, Don Kişot, Kâğıt Üz Karakalem, 1971.