

İDEALARIN SANATSAL BOYUTTAKİ VARLIĞI

Efe SEMBOL¹

Öz

Bu makale sanatta; Kabile sanatçılarındaki, Gerçeküstücü yağlı boya sanatçılarındaki ve Türk sosyalist gerçekçi yaklaşımdaki çalışmalara odaklanmıştır. Sanatın bu üç boyutu, Arketiplerin farklı manalarıyla beraber gelen gelişiminin anlaşılması bakımından çok açıklayıcı olmuştur. "İmunu", "arke-form" ve "derin mana" idea'ları tanıtan çeşitli kavramlardan üçüdür. Bu elementlerin etrafında; soruşturmalar, karşılaştırmalar ve analizler aracılığıyla yeni sonuçlar elde edilmiştir. Konuyla ilgili yeni yaklaşımlar geliştirebilmek için Felsefi ve Psikolojik fikirler kullanılmıştır. Ayrıca bu düşünceler doğrultusunda arketiplerin ve otomatizm'in gerçeküstücü manası aydınlatılmıştır.

Anahtar kelimeler: Arketip, İdea, Gerçeküstücülük, Derin mana, Bilinçaltı

PRESENCE OF THE ARCHETYPES IN ARTISTIC DIMENTION

Abstract

This article focuses on the works produced by clan artistes, Surrealist oil painting artistes and Turkish socialist realistic approach in art. These three dimentions of art are very explicit for understanding the evolution of the archetypes with its multiple meanings. The "İmmunu", the "arche-form" and the "deep sense" are three of several concepts representing idea's. Around these elements, new results were found trough investigations, comparisons and analyses. The Philosophical an Psychological conceptions were used for developping new approaches concerning this subject. Surreal meaning of archetypes and the automatism were clarified trough this conceptions.

Keywords: Archetype, İdea, Surrealism, Deep sense, İnconscient

¹ Öğretim Görevlisi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, efemsembolum@hotmail.com

1. Giriş

Eski çağlardan bu yana insan yaşamında varlığını sürdüren ilk semboller, tarihteki çıkış noktasından günümüze kadar toplumlar üzerindeki etkilerini yoğun olarak hissettirmişlerdir. Bu olgunun gerçek doğasının toplumları yönlendirici özellik taşıdığı, insanlardaki tanrının ve tanrı imgesinin oluşumuna dair oluşu, birçok araştırmacı tarafından bulgusallaştırılmıştır. En belirgin örneklerini mağara resimlerinde gözlemleyebildiğimiz Arketipler, kaynaklarını insan şuurlaltının derinliklerinde bulmakla beraber, modern ve post modern sanat dizinindeki birçok farklı akıma ister istemez yansımışlardır. Bu bağlamda, 19. Yüzyılın modern sanatına damgasını vurmuş olan Sürrealizm, savaşın yarattığı travma ile beraber ortaya çıkan “istenç dışı” yaklaşımında insan bilinçaltının gizemli yapısını yüzeye getirirken, bu işaretler hakkındaki gerçekleri de açığa çıkartmıştır. İçerisinde bulunduğumuz yüzyılın sanatçıları sıkça karşılaştığımız bu doğaçlama şekli, farklılaşarak değişik bakış açılarıyla ve tekniklerle zenginleştirilmiştir. Gerçeküstücü yaklaşımın dışında, Türk resim sanatında da Arketipin ne olduğuna dair önemli örnekler bulunmaktadır. Bunların arasında özellikle Nuri İyemin resimlerinde olarak toplumsal temsil olarak Arketipler, “evrensel anlam” olarak en yalın haliyle görülmektedir.

2. Modern Toplumda İlkellik Algısı ve Figüratif İşlev

Yüz binlerce yıl öncesinde yaşamış olan ilkçağ insanları, günümüzde ilkel olarak ifade kazanırken yanlış anlaşılmaktadırlar. Daha doğrusu yanlış anlaşılan ilkelliğin kendisidir. Bu terim genelde “basit” olarak düşünülür. Bütün bu inanışlara rağmen, ilkelerin düşünme biçimlerinin bugünkünden çok daha karmaşık olduğu bilimsel olarak ispat edilmiştir. Gombrich’in de belirttiği şekliyle onlar, insanlardan daha basit oldukları için değil, başlangıçtaki ilk yaşam şartlarıyla iç içe yaşamış oldukları için ilkel’dirler. İlk insanların düşünme ve hayal etme durumları, şuurlaltına yakınlık ve çocukluğun onlara kazandırdığı yetilerle beraber, bugünün insanından çok daha farklı boyutlarda tecrübe edilmiştir. Neanderthal insanların bir kulübe ile onun imgesi arasında yararlılık açısından hiçbir fark görmemeleri, dünyayı algılayışlarındaki naifliğin yaşantılarına ne şekilde yansıdığını göstermektedir. Onların inanışlarında bu küçük evler, kendilerini doğa koşullarından ve yaratıcı esprilerden korurken, ev imgeleri ise bu doğal güçler kadar gerçek olan enerjilere karşı kalkan olurlar. Çizip yonttukları resimler ve heykeller, büyülerde kendilerini koruyacak olan enerjileri kışkırtma amacıyla işleve konulmuştur. Resimler, bakılacak güzel şeyler değil, güç barındıran nesnelerdir. (Gombrich, 1997, s. 39-40) İlk insanların hayatı bu şekilde algılıyor olmaları, yani imge ile gerçeklik arasındaki ayrımın belirsizliği onların çocuk olmasına verilebilmektedir. Daha önemlisi; sözü geçen bu durum, onların bilinçaltılarıyla aralarındaki akışın ne kadar rahat ve güçlü olduğunu gösterir. Sanatçıların bu ruh halini yakalayabilmek için senelerce pratik yaptığı düşünülürse; istençdışı gelen doğaçlama durumu ve özgün harekette aranan orijinalliğin önemi göz önüne çıkmaktadır.



Şekil 1: Lascaux mağara resimleri, Fransa, M.Ö. 15000-10000 dolayları

Bu bağlamda mağara resimlerindeki figürel Spontane hareketin modern sanatçılarınkinden daha farklı olduğu fark edilmiştir. Bu resimler üzerine yapılan incelemelerde, Lascaux mağarasındakilerin dışında (şekil 1) çok az yerdekilerin yalın bir şekilde dağıldığı gözlemlenmiştir. Öteki mağara resimleri ise birbirinin üstü üstüne düzensiz bir biçimde kazınarak resmedilmiştir. İlkel avcıların bu resimleri yapma amaçları ise kendi yonttukları aletlerle avlayabildikleri bu canlıları kendilerine boyun eğdirmektir. Günümüzde de, yalnızca taş araç kullanan ve büyüsel amaçlarla kayalıklara hayvan resmi çizen ilkel topluluklar mevcuttur (Gombrich, 1997, s. 39-43).

2.1. Kabile Sanatında Maskenin İşlevi

İlkel toplumların dinsel şenliklerinde hayvan kılığına girip onlar gibi hareket ederek kutsal danslar yapan kabileler bulunmaktadır. Bu faaliyetlerinin onlara av hayvanlarına karşı güç sağlayacağını düşünürler. Öte yandan, hayvan akrabaları sandıkları ‘Totem inancı’ ile yaşayan ilkeller, hem insan hem de hayvan olunabilen bir tür düş dünyasını yaşamlarında tecrübe ederler. Bu topluluklar, hayvanları canlandıran maskeler yontarlar. Ayinlerinde, yaptıkları maskeleri kullandıklarında şekil değiştirerek maskelerdeki hayvana dönüştüklerine inanırlar. Bu şenlikler, bir oyun çemberi içerisinde gerçekleşir ve şenlikteki kişiler de aynı şekilde çocuklar gibi oyuna dâhil olurlar. Kabilenin bütün üyeleri bu ayinlere katılırken kendilerinden geçerler, oyunun nerede başlayıp nerede son bulduğunu bilmezler. Sözü geçen Ritüeller, bu insanların geleneklerinde bulunduğu gibi kendilerinin de bir parçası haline geldiği için tecrübelerine dışarıdan bakma ve eleştirme imkânları yok gibidir. Bu ilkel topluluklarda olduğu gibi, modern insanın da farkına varmadığı inanış ve Ritüelleri vardır. Görünüşte sanatın yapılan pratiklerle herhangi bir alakası olmadığı düşünülse de, sanatın temelinde, onun ortaya çıkmasına vesile olan faaliyetlerin bunlar olduğu öne sürülebilir. Maskeler gibi birçok estetik yapının amacı; güzelliği veya sergilenmesi değil, bu ayinlerin bir parçası olmaktır. Bu bağlamda, mühim olan bu

yapıtların modern insanın algılayışındaki estetik değeri değil kabile insanında yarattığı etkidir. Yani törenlerdeki “kışkırtmalarda” uyandırılan enerjinin kişiye iletip iletilmediğidir. Bugünkü sanatçılardan farklı olarak, törenlerde kullanılan bu yapıtları yapan kişiden beklenen şey, ortaya orijinal bir eser koymak değil, becerilerini çalışmalarında uygulamalarıdır. (Gombrich, 1997, s. 39-43)

Dolayısıyla, ilkel kabile sanatı olarak isimlendirilen pratiklerde önemli olan şeyin, yapıtın işlevi ile alakalı olduğu görülmektedir. Bir adak olması için yontulan heykelciğin, her şeyden önce dünyevi âlem ile uhrevi evren arasındaki bağı temsil eden bir imge olduğu düşünülürse, bu maskelerin kabiledaki insanların gözüne güzel gözükmeye nedeninin iki dünya arasına koyulmuş bir geçidin işlevini görmesi ile ilgili olduğu fark edilir. Yani, insanların hayal gücünde aldıkları rol doğrultusunda; bu imgelerin kazandığı güzellik olarak da ifade edilebilecek idea daha doğrusu *eidos*, nesneye kişi tarafından atfedilerek değer kazanmaktadır. İşlevin değeriyle orantılı olarak beliren Arketip, kabile içerisinde düşünsel varlıkları temsilen; maskenin kendi biçiminden yola çıkılarak ona sembolik değerini kazandırmıştır.

2.2. Varlığın Ruhunda Arketip; “İmunu” Gerçeği

Kabile yaşantısıyla beraber gelen algısallığın dışarı yansıyışı, bu insanların dünyayı anlamlandırma şekillerinde kendisini bariz bir şekilde belli etmektedir. Sungurlu’nun yaptığı araştırmalar sonunda belirttiği şekliyle; insan ruhu, bir gölge olarak Arketip ile ilişkilendirilir. İkel kabilelerde bu, insan yaşamını özümlemekle beraber, materyal ve uzamsal yapıya, yani vücuda hamilelik sırasında girmekte, son nefeste de onu terk etmektedir. Bu topluluklardaki her birey kendisini, onu çevreleyen nesnelerden farklı görmemektedir. Kendisiyle geri kalanlar arasında karşıtlık ya da ayırım görmez. Çevredeki varlıkların oluş şekillerine bir açıklama getirecekleri zaman cevabı özsel gerçeklikte aramaktadırlar. Söz konusu tinsel gerçeklik akılcı bir yapıyla değil hissedilen şey ile alakalıdır. Bu bağlamda, İngiliz Yeni Gine’ sinde yapılan araştırmada buradaki Puari deltasında yaşayan ilkeller incelenmiştir. Kendilerinin ‘imunu’ adını verdikleri bir terim kullandıklarını belirten bilim adamları, bu ilkenin her yerde dolaylı bir güç olarak bulunduğunu ve bu kişilerde kişisel bir özellik olarak görüldüğünü açıklamışlardır. Söz konusu terim, canlı ya da cansız bütün varlıkların var olabilme koşulu anlamındadır. Buna aynı zamanda varlıkların ruhu da denmiştir. İmunu, iyi ya da kötü olabilmekte, birinin canını yakabilmekte ve acıyı hissedebilmektedir. İmunu’ya temas etmenin imkânı olmasa da, kendi varlığını hava ve rüzgâr gibi gösterebilmektedir. Farklı bir gözlemcinin açıklamasına göre, İmunu, geniş bir alana yayılmış olan belirsiz ve duygusal bir kavramdır. Maskeler, av büyüler, atalardan kalma eşyalar bu isimle çağırılır. Bu bağlamda ilginç olan durum, bir yerliye İmunu’nun ne olduğu sorulduğunuz zaman şaşırıp kalırken, ona bir nesneyi gösterdiğiniz zaman ‘imunu budur’ demesidir. Burada bahsi geçen objeler, gizem barındıran ve kutsallığa sahip tuhaf nesnelerdir. Kabiledakiler, ondan kötülük gelebileceğini düşündüğü, korkarak ondan zarar geleceğine inandığı ve bunun için ona özen gösterip saygı duyduğu şeye imunu demektedir. Bu kavram aynı zamanda hem somut, hem de soyuttur. Duygusal tarafı güçlü olduğu için ilkel zihniyet algısında ne kadar tatmin edici özellikte ise, modern yaşamın insanı için de bir o kadar belirsizdir. Bu durum da ilkel insanın canlı ve cansız varlıkları yandaş olarak algılama durumu ile alakalıdır. Kısacası kendileriyle aynı tane ve yapıya sahip olduklarını düşünmektedirler. Onlar, varlıkların aralarındaki biçimsel benzerlik veya farklılık ile ilgili değildirlir. Bunun yerine varlıkların biçimleriyle sahip oldukları ‘imunu’ daha açıkça belirtilirse ‘mana’ ya göre ilgilenmektedirler ve bu varlıkların kısa sürede biçim değiştirebileceklerine inanırlar. Dolayısıyla, onların görüşlerine değil özdeşliklerine yönelirler. (Sungurlu, 2013, s. 12-13)



Şekil 2: Pablo Picasso, Boğa Başı, 1942, Assemblaj, 33,5x 43,5x19 cm

Kabile sanatçıları ile karşılaştırılacak olursa, Picasso bunun için özel bir örnek teşkil etmektedir. Kendisi, gerçekleştirdiği plastik deneylerinde 1928-30'lardan itibaren 'bulunmuş nesneler' ile yaptığı çalışmalarına yoğunlaşmıştır. Bulunmuş nesne, ikinci bölümde göreceğimiz gerçeküstücü tekniklerle, farklı bir boyutta materyalleştirilerek yabancılaştırılmıştır. Bu objeler günlük yaşamda kullanılan sıradan nesnelerdir. Kendi atölyesinde bu nesnelerden kalıp alarak dökümler yapmış, sanatına farklı bir yaklaşım kazandırmıştır. Picasso'nun bahsi geçen bu sadeleştirme ve dönüştürme yönteminin en belirgin örneği, bir bisikletin oturağı ve direksiyon çubuğundan (Şekil 3) 1942 senesinde monte ettiği 'Boğa Başı' isimli eseridir. (Yıldız, 2007, s. 73)



Şekil 3: Kral Oni, Nijerya- İfe, XII-XIV. Yüzyıl, bronz heykel, yükseklik: 36cm.

Gombrich İlkel sanatın, daha öncesinde karar verilmiş bir yol izlediğini fakat sanatçıya kendi yeteneğini gösterme olanağını bıraktığını belirtir. Dolayısıyla, bunun bir sanattan çok zanaat olduğu düşünülse de, bazı kabile zanaatçıların ulaştıkları yerlerde manevi ifadedeki yalınlık gözlemlenir. Burada belirtilmesi gereken önemli unsur, ‘ilkel’ olarak anlaşılan kelimenin, o sanatçıların kendi zanaatlarına ilişkin olan bilgilerinin ilkeliği anlamına gelmediğidir. Nijerya’da bulunan bronz heykelin (Şekil 4) estetik yapısı göz önünde bulundurulursa, bu insanların işçiliklerinin aldığı boyutun, bir zanaatından farklı olduğu göze çarpmaktadır.(Gombrich, 1997, s. 44)

3. Psikoloji ve Felsefede Arketip

Arketip kavramı, ilk olarak psikolog Carl Gustave Jung ile beraber ortaya çıkmış olmasına rağmen eski dönemlerde bu kavram farklı alanlarda da kullanılmıştır. Kendisi bu fikri St. Augustine’dan almıştır “St. Augustine, principal ideas kavramını kullanmıştır. Bu kavram, edebiyatta Arketip anlamına gelmektedir. Ayrıca Arketip kelimesi, daha ilk çağlarda Platon’un kullandığı ‘idea’ kavramıyla eş anlamlıdır” (Jacobi, 2002, s. 66-67)

Şahin’e göre *Arkhe*, ilk olan anlamındadır ve *Arketip* ise, dünyadaki algısal olguların ilk örnekleridir. Bir ağacın ilk örneği, yapı olarak düşünce bazında var olmaktadır. Ağaç gibi dünyadaki bütün objelerin Arketipleri vardır. Bahsi geçen semboller, Platon’un idealar dünyasına aittirler. (Sembol, 2012, s. 10-11)

MALEBRANCHE’ta; Tanrının düşünceleri: “*Onun tözü gerçekten açıkça bellidir (yaratılanların) çünkü içerisinde ebedi modeli, yani Arketipi barındırır... O özünde, düşünceleri veya bütün olabilen varlıkların özlerini, tutkusunda ise onların varoluşlarını görmektedir*”

BERKELEY’de; Yaradılıştan önce ilahi düşüncede oldukları gibi var olan, her şeyin düşünceleri. (Kendisine göre; yaradılış öncesi; tanrının, düşünceleri zihinlerin algısına tanıtmaya faaliyetinden önce) Arketiplerin varlığı, ‘iki farklı us aynı şeyi tanımaktadır’ denebilmesine imkân veren şeydir. Fakat kendisi bunu aynı zamanda zihnin dışarısında var olabilen *without the mind* gerçekliğini inkâr ettiği nesnel olguları tanımlamak için de kullanır.

LOCKE ve CONDILLAC’ ta Ampirik ve Psikolojik bağlamda; Ötekilerin model olarak kullanabileceği düşünce. 1. İmgeler yoluyla oluşan anlık veriler 2. Algılanmış olan nesneleri kategorilere bölebilmek için, zihnin açıklama yoluyla özgürce yapıllaştırdığı kavramlar.

MAINE DE BIRAN’da; akılsal varlık, doğüstü varlık, biri diğerinin üstünde bulunan nesneler *objets de superposition* (Lalande, 2006, s. 76-77)

Bu bilgiler ışığında, ilk örneklerin düşünce bazında yapıllaştırıldıkları, fakat bu kurgunun insanın kendisi tarafından değil, insanda kendiliğinden oluşarak algıya nüfuz ettiği kanısına varılabilmektedir. Bir önceki başlıkta belirtilmiş olan ‘İmunu’ ve sonraki bölümde A.Ayten’den alınmış olan açıklama değerlendirilecek olunur ise, Arketipler; Toplumun davranışlarına şekil veren ve kolektif bilinçaltında kitlesel yönlendirici olarak işlev gören ‘ortak mana’ ya da düşünce olarak nitelendirilebilmektedir.

İdeal olan; bir düşüncüyü oluşturan şey veya düşüncüyü tamamlayan elemanlardan biridir. Aynı zamanda Platonik düşüncedeki kusursuz tip'e denir. Örnek olarak; 'ideal güzellik' veya 'ideal makine' aynı zamanda *ideal imaj* olarak iç imaj'dır. V.Egger'de bu, iç söz'e denk düşer. Bu manada ideal kelimesi, ifadede ampirik manada ulaşılamaz bir limitin varlığını gerekli kılar. İdeal kelimesi genel kullanılan dilde ve felsefi dilde bu şekilde kabul edilir. Bundan farklı olarak kullanılan idea kelimesinin aldığı anlamlar; görünür biçim'dir. Platon'da daha çok görünümü güzel olanla eşleşmekle beraber, Protogaras ve Phedre'de dünyanın biçimi, cins, diğerlerinden ayırt edici biçim, olarak ta kullanılmıştır. Kelime, Platon'da büyük harfle 'mantıksal manasıyla' kullanılır. Fakat kelimenin mantıksal manası, metafizik manasından ayrılamamaktadır (Lalande, 2006, s. 432,445).

3.1. Yansıma Bağlamı

Eldeki veriler ışığında, bilindiği şekliyle 'ilk örneklerin' doğasındaki hakiki yapının çözümlenebilmesi için, Platonik felsefe üzerinden değerlendirme yapılmasında fayda vardır. Özellikle mağara benzetmesinde, arkada kalan gerçekliğin doğal yapısı ile duvardaki yansıması olan imgeler, şuuraltında var olabilen gerçek düşünce ve algısal boyuta akseden temsilleriyle ilişkilendirilebilmektedir. Ya da bunun tam tersi olarak sadece 'düşünülebilen' yani mantıksal uzamdaki algısal gerçekliğin olgusu olan 'gölge' Arketip'in varlığı kabul edilirken, geri kalan 'ifade edilemeyenlerin' barındığı şuuraltı sadece bunların temsili silüetleri kalabilir.

Demir'in belirttiği şekliyle; devlet isimli eserindeki mağara hikâyesi, algılanan evrenle, idealar evrenini birbirinden ayırmak, ayrıca ancak idealar evreninin bilgisinin olabileceğini, öte yandan görülür evrenin olamayacağını belirtmek ve diyalektik akıl yürütmenin ne şekilde gerçekleştiğini bize göstermek içindir. (Demir, 2015, s. 294-295)

Şimdi dedim, insan denen yaratığı eğitimle aydınlanmış ve aydınlanmamış olarak düşün. Bunu şöyle bir benzetmeyle anlatayım: Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar. Böyle bir yeri getirebiliyor musun gözünün önüne?

- Getiriyorum.

- Bu alçak duvarlar arkasında insanlar düşün. Elllerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor, kimi susuyor.

- Garip bir sahne doğrusu ve garip mahpuslar!

- Ama tıpkı bizler gibi! Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürler. Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler, değil mi?

- Ömürleri boyunca başlarını oynatamadıklarına göre, başka türlü olamaz.

- Bölmenin üstünden gelip geçen bütün nesneleri de öyle görürler.

- Şüphesiz.

- Şimdi bu adamlar aralarında konuşacak olurlarsa, gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesneleri anlattıklarını sanırlar, değil mi?

- Öyle ya.

- Bu zindanın içinde bir de yankı düşün. Geçenlerden biri her konuştuğça, mahpuslar bu sesi karşılarındaki gölgenin sesi sanmazlar mı?
- Sanırlar tabi.
- Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz ister istemez, değil mi?
- İster istemez. (Platon, 2000, s. 183-188).

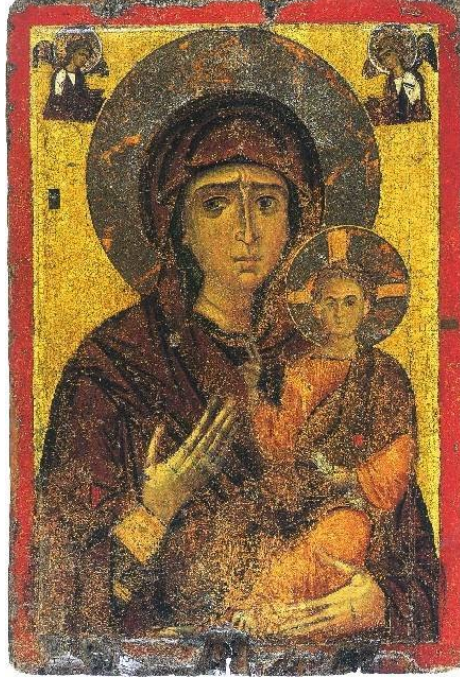
İstiarede bahsi geçen tutsak insanlar, günlük yaşamda algılarının hapsinde yaşayan kişilerle benzeştirilebilir. Aynı şekilde, görülebilen ve duyulabilen bazında algı ötesinin varlığı, bilinç dışı veya bilinçaltıyla da özdeşleşebilir. Bu durum, yansıma ile bütünleştirilecek olur ise, tecrübeye dair olan yaşanmışlık durumlarının yani olguların, bilinçaltısal yapıda bulunan karşılıkları ile beraber var olabildikleri ifade edilebilir. Her durumda, Platon'un bu alegoriyi yazmasının başlıca sebeplerinden biri; görselliğe bağlı öğrenimin taşıdığı önemdir.

Platon tarafından yaratılan bu 'tabloda' asıl vurucu olan, onun bilişsel edime eşdeğer olduğu var sayılan görsel edime bahsettiği önemdir. Aslında, mağara teşbihindeki kapsamlı arzu ile anlatılmak istenilen, gerçekte bilgiye duyulan arzunun simgeleştirilmesidir. Fakat baktığınızda, bu platonik senaryo gelecek yüzyıllara da damgasını vuracak 'göz merkezli' bir felsefenin yaratılışıdır. (Sungurlu, 2013, s. 34)

Bir diğer neden ise, Felsefenin temelini oluşturan bilgiyi sevmek, bilgiye duyulan arzu'dur. Bilindiği şekliyle Philo-Sophia, "sevgi – bilgelik" bilgelikten ilham almak, bilgeliği ve bilgiyi sevmek ile aynı anlama gelmektedir. İstiare, bunun simgeleştirilmiş halidir. Felsefe insanının yalın bir tanımı yapılan bu anlatıda vurgulanan en önemli şey 'dönüşüm' dür. Bu, tutsağın zincirlerini kopartıp ışığa doğru hareket ettiği ana denk düşmektedir. Söz konusu dönüşüm, filozofun kendisine has olan faaliyetini simgeler. Bir değişim olarak ta ifade edilebilecek olan bu oluş, kişinin sınırları kaldırarak geri kalanla bütünleşmesini temsil etmektedir.

3.1.1. Eidos

Arketiplerin, J.Jacobi'nin de belirttiği gibi Platon'un kullanmış olduğu idea'larla eş anlama geldiği göz önünde bulundurulacak olunur ise, bahsi geçen idea kavramının alt yapısının açıklanması gereklidir. Demir'in belirttiği şekliyle, Yunancada *eidos* veya idea kelimeleriyle ifade edilen şey, Platon'un felsefesinde kendi başına var olan ezeli-ebedi, değişmez bir dünyayı oluşturan idealardır. Platon bu terimleri "güzelin kendisi"nden vb.den şekliyle kullanmak yerine, "güzel eidos" undan ya da 'güzel ideasın'dan şekliyle kullanmıştır. Buradaki güzellik ideası ya da *eidos*'u Platon için, güzelliğin kendisine atfı yapmanın bir başka yoludur. Platon'a göre, tam anlamıyla gerçek ve bilginin nesnesi olan, güzelliğin kendisidir. (Demir, 2015, s. 287-288) "insanların Güzelliğe dair sahip olduğu düşünce her ne olursa olsun, insanların kendisini kavrayabileceği ve düşüncelerinden oldukça bağımsız bir biçimde, her ne ise o olan gerçek ve değişmeyen bir Güzellik vardır." (Demir, 2015, s. 287-288). "Platon'un ilk diyaloglarındaki ahlaki soruşturmanın sonuncu durağı olarak sunulan idealardan, orta döneminde ruhun duyulardan geri durduğu zamanki derin ve bilinçli düşüncesinin nesneleri olarak söz edilmiştir" (Conford, 1989, s. 9).



Şekil 4: Hazreti Meryem ikonası, 1060, ahşap üzerine mozaik tekniği, Fener Rum Patrikhanesi

Berkeley'in ve Conford'un düşüncesinden yapılan alıntıda da olduğu gibi, Arketip olarak anlaşılabilen idea'ların; insanın algısının ötesinde, insan'dan önce kendiliğinden var olan düşünce formları olduğu ifade edilebilmektedir.

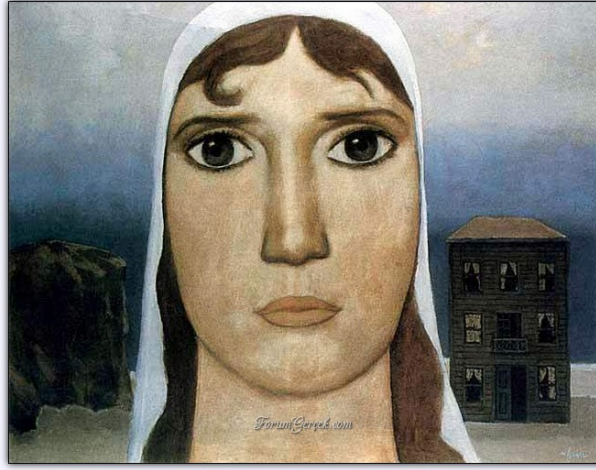
3.1.2. Nuri İyem'in Sanatında "Evrensel Mana"

Geleneksel motiflerin, ibadet yapılarında görünen kazıma simgelerin dışında, Arketiplerin Türk sanatındaki varlığının en yalın haliyle anlaşılmasına olanak veren örneklerin başında Nuri İyemin resimleri belirtilebilmektedir. Bu bağlamda karşımıza çıkan tanımlayıcı niteliğiyle, İyemin sanatında toplumsal temsile dayalı olarak beliren bir "derin mana" dan söz edilebilmektedir. Söz konusu ifade şeklinin, insanları birleştirici bir özelliği yani anlamı "idea'yı" yansıttığı ifade edilebilir. Bu bağlamda, eserin bağlayıcı unsurunun, özellikle bireyin gelişim aşamasında oluşan "kendilik" ile ilintili olduğu görülmektedir.

İyemin eserlerinde gözlemlenen naiflik, içerisinde yalın bilinçaltısal olguları barındırmaktadır. Fakat sanatçının bu düşünce formlarını yüzeye getirişindeki tekniğin gerçeküstücülerde görülen rastlantısallığa dair otomatizm'den daha farklı olduğu anlaşılır. Yani gerçek düşünce biçimlerini açığa çıkartırken çocuksuluğa özgün bir spontane gelişin varlığı söz konusudur. Özellikle göz olgusunda, biçimin kazandığı anlamın derinliği, şuuraltına değin ifadenin akışkanlığı ile ilişkilendirilebilir. Aynı şekilde, eserdeki çarpıcılık unsuru da, derin mana'nın yakalanmış olduğu bu bilinçaltısal

estetiğin doğaçlama gelişinde ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, biçimler arası ilişkisel estetikten “iletişim” söz edilebilmektedir.

Resimlerde gözlemlenen, kadınların örtülü olmasına rağmen, bütün yaşamın anlamını taşıyan gözlerin çıplaklığıdır. İyemin sanatında gözler, bedenın konuşan kısmıdır. Yükledikleri mesaj doğrultusunda, baskılanan, arka plana atılan kişiliğin çığılığı sezınlenebilmektedir.



Şekil 5: Nuri İyem, Portre, Tuval üzerine yağlı boya

Portre isimli eseri incelenerek olur ise, burada vurgulanmakta olan başlıca unsurun göz olduğu fark edilmektedir. Buna rağmen, resimde göz’ün kazandığı anlamın kompozisyon içerisindeki diğer öğelerle beraber geldiği görülür. Yani resmi bütünleyen biçimler arasındaki estetiksel ilişki, göz’ün manasında yoğunlaşır. Bu bağlamda, Türk insanının duygusunu, düşüncesini yansıtan bir olgu olarak beliren göz, eserdeki varlığıyla, sanatçının hassasiyetini yansıtmaktadır. Öyle ki, cumhuriyet dönemi toplumsal gerçekçi sanatçılarından biri olan Nuri İyem, beden dilinin söylenmek istenenin ötesine geçtiği, insanların çok fazla şeyi bakışlarıyla yansıttığı bir coğrafyanın çocuğudur. Dolayısıyla yaşamışlıklarından geriye kalan zenginliğini eserlerine yansıtırken, eserin Halesi’nin, kendi yaşantısının bir yansıması olarak yoktan ve kendiliğinden belirdiği söylenebilir.

3.2. SchisoFronesis- Anamnesis Bağlamı

Bu çizgi üzerinden ilerlenecek olur ise, felsefecinin özgün hareketiyle arasında bağ kurduğu, İdea’ların yer edindiği sınırsız kaynak olarak anlaşılabilir olan bilinç dışı, istiarede ötekiselleştirilmektedir. Buna rağmen, bilinçaltının, insanla beraber bir bütün olarak devinimine devam eden bir otomatizm olduğu, gerçeküstücü sanatçılar, psikologlar ve bilim adamları tarafından kabul edilmektedir.

Elde edilen bulgulardan farklı olarak önerilebilecek diğer bir bulgu ise, Bernard Stiegler'in görüşünden yola çıkılarak geliştirilmiş olan bir kuramdır. Bu yaklaşıma göre, kişinin farkında olmadan kendisini düşündüğü durumda kendisine mesafe koyarak, kendisini seyrettiği ikinci bir bilincin varlığı gözlemlenmektedir. Söz konusu ikinci bilinç, André Breton'un yaklaşımı değerlendirilecek olunursa, şuurlaltı ile özdeşleştirilebilecek durumdadır. Öyle ki, Breton, sözü edilen bu ikinci varlığı, düşüncenin gerçek işleyişi ile bağdaştırmaktadır. Aynı bağlam üzerinden ilerlenecek olur ise, Bernard Steigler'in, *Fronesis* olarak tanımladığı bu iki varlık arasındaki diyalogda, insanın, Platon'un '*kendiliğinden var olan gerçek düşünce*' olarak tanımladığı *Anamnesis*'e ulaştığını belirtmiştir. Burada belirtilen ikinci varlık aynı zamanda Jean Pierre Janet tarafından *kendisine ait bir us'a sahip* olan varlık olarak anlaşılabilir. Dolayısıyla, ruhsal özdevinimin, sözü geçen iki kişi arasındaki diyalogun kendisi olduğu da öne sürülebilmektedir. Kaldı ki, bu diyalogda, insan, gerçek düşünceye ulaşabiliyorsa, diyalogun kendisinin, düşüncenin gerçek işleyişi olduğu da belirtilebilir. Bu durumda, insanın kendisini düşündüğü esnada beliren kesinti, dış gerçeklik ile us arasında değil, us ile şuurlaltı arasında gözlemlenmektedir. Bundan da anlaşılacağı üzere, söz konusu durumda, us, bilinçli bir *ötekiselleştirme* yapmasa da, bilinçaltı ile arasında kendiliğinden oluşan bir mesafe vardır. Us'a karşı duran ötekinin, aynı zamanda bir tür seyrirci bilinç olduğu da belirtilebilir. Dolayısıyla daha önce bahsi geçen ötekiselleştirme olgusunun, *kendini düşünme esnasında* istençdışı belirmekte olduğu ifade edilebilir. Öteki ile yapılan bu diyalogun, bir tür *dönüşüm* olduğu, Steigler tarafından da açıklanmıştır. (Sembol, 2012, s. 217)

Stiegler'in bu alıntıda belirtmiş olduğu Anamnesis, Jung'un Tanrı olarak öne sürdüğü Arketip'in kendisidir. Bulunduğum yer ve ortamda, *ben kendimi düşünüyorum*' da, beliren kesinti (schizo-fronesis) esnasında oluşan diyalog (Platonik anlamda) felsefe insanının kaynağa ulaşma yöntemlerinden bir tanesidir. Bu bağlamda ve bundan farklı olarak, gölgesini resmeden insanda ötekiselleştirilen şuurlaltı, kişinin kendisinden ayrı düşündüğü (engellemelerin yer aldığı bilinçaltı) onun karanlık olan tarafını simgelediği şekliyle, yüzleşme esnasında ötekileştirmesiyle beraber gölgeyle bütünleştiği de belirtilebilir. Farklı deyişle, karşılaşmaktan korktuğu ve karşısına aldığı gölge, kendisini ayırdığını düşündüğü karanlık olmasından öte, Freud'un psikanalizde keşfedilmesine olanak verdiği sınırsız kaynaktır. Kaynağın ötekileştirilmesi ise insanın okyanusun ortasında havuz inşa etmesine ya da ormanda bahçe yapmasına benzer. Bahsi geçen bu karanlık unsuru, Gerçeküstücüler tarafından Arketipleri yüzeye çıkartma amaçlı kullanılmıştır.

A.Ayten'in açıklamaları değerlendirilecek olunur ise, Carl Gustave Jung, Arketipleri '*İnsanlığın bilinç dışında var olan kendi değerlerine ulaşmasında bir aracı*' olarak görmektedir ve onların, '*Tüm insanlığa has ortak davranış özelliklerini başlatma, kontrol etme ve yönlendirme kapasitesine sahip olan doğal merkezler*' olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, bütün dinlerin, kendilerini Arketipler aracılığıyla ifade ettiklerine değinen Jung, farklı dini gruplar ve kişiler tarafından kullanılan semboller arasındaki önemli paralellikleri gözlemlerken, bu benzerlikleri söz konusu ilk örneklerle bağdaştırır. Kendisi Arketip'e dair olan görüngülerin, '*değişik dini ifadelerde sembolik bir biçim alarak insanlık tarihinin değişik dini geleneklerinde temel benzerliği resmettiklerini*' açıklar. Jung'a göre bütün dinler bu Arketipsel imgelerle doludur ve ayin'in amacı da insanların insanüstü âlemlerle anlamlı bir ilişki kurmalarını sağlamaktır. Dinlerin kendilerini ilk örnekler aracılığıyla ifade edişlerinin onların ortak yönleri olduğunu belirten Jung'un, gerek dini inançlar gerekse ayinlerdeki sembolik farklılıklar konusunda herhangi bir açıklama yapmadığı gözlemlenmiştir. Ayrıca Tanrı kavramını açıklarken, onun bir Arketip olduğunu öne sürmüştür. Kendisinin tanrının bir ilk örnek olduğunu söylediğinde insandaki bir tip'e işaret etmekte olduğu açıklanır. Tip kelimesinin, '*esmek, iz bırakmak ve damgasını vurmak*' anlamlarını taşıdığı görüşünde olan Jung, Tanrı ilk örneğinin de bilinçaltından bilince ulaşarak bireyler üzerinde etki yaptığını ve kendisini kabul ettirdiğini açıklamaktadır. Dolayısıyla bir Arketip'in, insana damgasını vuran ve onun üzerinde etki bırakan bir özellik taşıdığı kanısına varılabilmektedir. (Sembol, 2012, s. 10)

Yukarıda belirtildiği şekliyle, sahip oldukları birleşik özellik, varlıklar için model oluşturabilen ortak bir kalıp, daha farklı bir bakış açısıyla 'rahim' işlevini görmeleridir.



Şekil 6: Selçuklu sembolü çift başlı kartal

Arketipler, Berkeley'in de belirttiği gibi yaradılış öncesinde vardır ve insan zihni için birer örnek düşünce ya da kalıp düşünce biçimi oluştururlar. Sözü geçen bu kalıbın var oluş sebebi, bütün insanlar için yol gösterici olma niteliğidir. Arketipler için, Selçuklulardaki çift başlı kartal, çoğu kültürün benimsediği yaşam ağacı sembolü veya üçgen örnek olarak verilebilmektedir.

3.3. Analitik Bağlamda Düşüncenin Bedeni; Arkhe-Form

Determinist bakış açısıyla ele alındığında önemli olan detay, Berkeley'in alıntısında belirtilen tanınabilirlik durumudur. Başka deyişle düşünülebilirlik halidir. Bu bağlamda Wittgenstein üzerinden ilerleyecek olur isek, kendisi, ifade edilebilen olarak belirttiği 'düşünülebilenler'in, geri kalanla "üzerinde susulması gerekenler" arasındaki sınır çizgilerini belirler. Kısaca, dilde net ve somut olarak ifade edilebilen her şey düşünülebilir. Bunun ötesinde kalanlar sözün ötesidir ve susturulmalıdır.

1.Dünya, olduğu gibi olan her şeydir. 1.1 Dünya olguların toplamıdır, şeylerin değil. 1.13 Mantıksal uzam içerisindeki olgular, dünyadır. 2.01 Olgu bağlamı, nesnelerin (olanların, şeylerin) bir bağlantısıdır. 2.011 Şey için özsel olan, bir olgu bağlamının oluşturucu ögesi olabilmektir 6.522 Dile getirilemeyen vardır gene de. Bu, kendisini gösterir, gizemli olandır o 7. Üzerinde konuşulamayan konusunda susulmalıdır. (Wittgenstein, 1985, s. 15-171-173)

Mağara istiaresi yeniden değerlendirilirse, mahkûmların mağaradan dışarıya çıkmasını engelleyen ve onları tutsak eden zincirler, insanın içerisinde yaşamaya mahkûm olduğu düşünülebilir. Başka deyişle dil'in dayattığı mantıksal uzam içerisindeki olgu bağlamının toplamı olan dünya'dır. Algılanan her şey, nesne değil olgu olarak, sadece düşünülebilir haliyle var olabilmektedir. Arketiplerin bu bağlamdaki yeri, olduğu gibi olabilen ilk düşünce oluşundan dolayı, üzerinde susulması gerekenlerin alanındadır. Bunun sebebi, aşağıdaki önerme üzerinden ilerleyerek somutlaştırılabilir.

4.002; İnsan, her anlamın dile getirilmesini sağlayan diller kurma yeteneğine sahiptir. Her sözcüğün nasıl ve neyi imlediği konusunda hiçbir fikri olmaksızın. – Nasıl ki insan, tek tek seslerin nasıl çıkarıldığını bilmeksizin, konuşur.

Gündelik dil, insan örgenliğinin bir parçasıdır ve ondan daha az karmaşık değildir. Ondan, dilin mantığını dolaysız olarak çıkarmak, insan için olanaksızdır.

Dil düşünceyi örter. Öyle ki, örtünün dış biçiminden, örtülen düşüncenin biçimi konusunda sonuç çıkarılamaz, çünkü örtünün dış biçimi, tamamıyla başka amaçlar için kurulmuştur; gövdenin biçimini belli etmek amacıyla değil.

Gündelik dilin anlaşılması için yapılan sessiz düzenlemeler, korkunç derecede karmaşıktır. (Wittgenstein, 1985, s. 47).

Yukarıdaki önermede, gövdenin; orijinal olan "ifade edilemeyen" düşüncenin bedeni olarak bahsi geçtiği göz önünde bulundurulursa, aynı vücudun kendi biçimine has olan estetiğin algısının, soyutlama yoluyla zihne açılan 'bilinçaltının tedailere' ilişkin olduğu ifade edilebilir. Ki bu durum, daha çok ruhsallık ve önseziye dair olan faaliyetle bağıntılıdır. Sanat'ın dilinden bahsederken, bunun yapısının ötekilerden değişik oluşu, insan'da yeni bir farkındalık yaratmaya olanak vermiştir. Bu bağlamda, *orijinal beden* sanatın çıkış noktasındaki yansımaları incelenirse, düşüncenin ilk biçimine dair olan ilkel niteliğin estetiği ön plana çıkmaktadır. Karşılıklı olarak, ilkel olanın barındırdığı güzelliğin, bilinçaltısal estetik algısı ile doğrudan ilişki içerisinde bulunduğu da belirtilebilmektedir. Bahsi geçen işaretlerin biçim kazandıkları düşünsel mekân olarak ortaya çıkan şuuraltının devinimsel yapısı, ikinci bölümde irdelenecek olan Sürreel yaklaşımdaki, *düşüncenin gerçek işleyişi* ile yani gerçek biçimiyle ilişkilidir.

3.4. Bilinçaltısal Temsil Olarak Gölge

Platon'un istiaresinde dikkati çeken ikinci unsur, gölge'dir. 'Yansıma ve gölge olarak dünya' bağlamında Arketipler irdelenecek olur ise, ruh ve gölgelerin aynı sayıldığı toplulukların anlayışı ve İbn-i Arabi'nin "Dünya'nın Allahın gölgesi olduğu" düşüncesi, gölgeyi hakiki olanın yansıması şeklinde göstermektedir. Gölge ile bilinçaltı arasında kurulan bağıntılar, felsefi düşüncedeki yansıma durumuna ışık tutmaktadır (Sungurlu, 2013, s. 1-2).

Gölge ışığın engellendiği yerde ortaya çıkmaktadır. Bilinçaltı da bir anlamda engellemelerin barındığı yerdir. Jung bu bağlamda kişilerin toplumdan kabul görmeyeceği davranışlarını bilinçaltında sakladıklarını savunmaktadır. Bu alt kişiliğe de gölge adını vermektedir. Freud'da ise bu rüyalar yoluyla ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan Jung'un gölge Arketipi ile Freud'un rüya tanımlaması birbirine benzemektedir. Freud kişinin bastırıldığı duygularının ve düşüncelerinin simgeleşerek rüyalar yoluyla kendini gösterdiğine vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda ışığın var olduğunun kanıtı olarak görülen gölgenin, aynı zamanda insanın karanlık yönünü temsil ediyor olması ilgi çekicidir.(Sungurlu, 2013, s. 2)

Aynı çizgide ruh'un gölge olarak tanımlanması, uhrevi-dünyevi ilişkisi içerisinde aydınlatılacak olan yansımanın kaynağını oluşturmaktadır. Ruh'un, bedeni etkin kılan canlılık ilkesi olarak; vücuttan ayrı bir varlık olarak kabul edilen öz olduğu açıklanmıştır. Yunanlılarda, Pisagor'un tanımıyla Psişe yaşamsal güç'e ve duyumsal duyarlılığa, Nous ise, zihinsel olan 'entelektüel' yeteneğe tekabül etmektedir. Aristot ise, ayırım yaparak Nous' u aktif zihnin pasif zihni olarak kabul etmiştir. Bu kavram, sonradan yapılan açıklamalarda Logos'a ya da Tanrıya özdeş görülmüştür. Homeros'ta ise, insan varlığının iki canı vardır. Bunlar Thumos ve Psyche 'dir. Thumos, kan ve can ile bağdaştırılırken, insanın bu dünyada kendisini ifade etmesi ve etkileşime geçmesi ile ilgilidir. Psyche ise, Homeros'ta uyku, ölüm ve baygınlık anlamlarını almaktadır. Buna göre insan bayıldığında, Psyche bedenden ayrılmaktadır. Ölüm olayında ise,

Psyche bedenden ayrılıp bedenın gölgesi biçiminde yer altı âlemine ‘Hades’ e gitmektedir. Kişi ölümden sonra kim olduğunu unutsa da varlığını bu cehennemde sürdürmektedir. (Sungurlu, 2013, s. 12)

4. Dadacılıkta Sürreel Başlangıçlar

Bir çocuk sözlüğünden rastgele seçilen Dada kelimesi, tahta atçık anlamına gelmektedir. Dadacıların anlayışında tıpkı bir çocuğun oyuncaklarıyla oynarken yapıp bozduğu gibi, sanatsal çalışmalarda da aynı espride ilerlenmiş, şans prensibi ve rastgelelik kullanılmıştır. Sergiledikleri alaycı ve muhalif tutumları ile her şeye karşı tavır alırken, kendilerini inkâra yönelmişlerdir. Dolayısıyla, sonrasında Gerçeküstücülerin de bir yöntem olarak başvuracakları kontrolsüzlük ön plana çıkmıştır.

Hans Arp’ın, 1917 senesinde *şans yasalarına göre yerleştirilmiş* ismini koyduğu kesyap çalışmalarından oluşan koleksiyon ve istençdışı çizimleri bunun için güzel bir örnek oluşturmaktadır.



Şekil 7: Hans Arp, Otomatik resim, 1916, Kâğıt üzerine çini mürekkebi ve kara kalem, 42.5x61.5

Arp’ın bu çalışmalarda şiirsellik ön plandadır. Arp’ın şiirselliği, bilinçaltısal harmoninin ifadesine dayanır. Kontrolsüz gelen hareketlerin yansımada, doğal akış yakalanmaya çalışılmıştır.

Gerçeküstücülük akımı, bilinçaltı üzerinde yapılan derinlemesine bir ‘soruşturma’ olarak tanımlanmıştır. Dadaizm ile arasında olan fark ise, birinin her şeye karşı olan tutumuyula kendi sonunu hazırlarken, diğerrinin Freud’un de buluşlarıyla açtığı, kaynağı hemen hemen sonsuz olan yeni araştırma alanlarından faydalanarak gelişmiş olmasıdır (Sembol, 2012, s. 55)

Bu eserlerden de anlaşılacağı gibi, Dadacı yaklaşımların Gerçeküstücü anlayışa zemin hazırladığı söylenebilir. Buna rağmen bu iki akım, Gerçeküstücüler tarafından birçok kesin çizgiyle ayrılmıştır.

4.1. Gerçeküstücü Yaklaşımın İlkel Niteliği

Bu akımın birinci dünya savaşı sonrasında meydana gelen toplumsal travmanın etkisinde oluşan bir tür sanatsal yaklaşım olduğu söylenebilir. Kendisinden önce gelen Dadacılığın devamı olarak kabul görmesine rağmen, akımın öncüsü Andre Breton, Gerçeküstücülüğün tanımını yaparken, onu Dadaizm'den kesin çizgilerle ayırmıştır. (Sürrealizm, bizim gerek kelimelerle, gerek yazıyla ya da daha farklı yöntemlerle akıl tarafından uygulanan ahlaki veya estetik bir kontrol olmaksızın, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmemizi sağlayan psişik otomatizm'in bir yansımasıdır.) (Sembol, 2012, s. 2) Buna rağmen, tıpkı Fütürizm'in Dadacılığa zemin hazırladığı gibi Dadaizm'in de Gerçeküstücülüğün alt yapısını oluşturduğu söylenebilir. Aynı şekilde, devamından gelen soyut dışavurumculuk ele alınırsa; bu yaklaşımın temellerinin de Sürrealizme dayandığı görülür. Ne yazık ki C.I.A.'ın parayla kutsadığı faaliyet sanatı için, ülkesinde Mesih haline getirilmiş bir alkoliğin rastgele jestleri, her ne kadar içerisinde otomatizm'i barındırsa da, bu tavır ve bunun topluma empoze ediliş şekli, soyut dışavurumdan ve psişik otomatizm'den çok uzakta kalmıştır. Daha öncesinde bahsi geçen ilkel kabile sanatçılarının tören pratikleri action painting' de insanların gözünü boyama amacıyla kullanılarak politik destek, medya ve para aracılığıyla sanatçıya doğaüstü güçleri olan bir tür din adamının rolü kazandırılmaya çalışılmıştır.

Bugünün insanının yaptığı Ritüeller, ilkel kabilelerde tecrübelendiği şekilde gözüküyor olsa da özünde aynıdır. Törenlerdeki anıtlar, düğünlerde takılan yüzük, marşlarda çekilen ulusal bayrak, şirket logolarından Fast-Food totemlerine kadar benzer amaçlarla kullanılan bütün nesnelerde aynı özelliklere rastlanmaktadır. Öyle ki, insanlar farkında olmaksızın katıldıkları ayinlerde (Düğünlerde, farklı ideolojilere göre ayrılmış günlerde, oyunlarda, dini bayramlardan en basit kutlamalara kadar) şuuraltına püskürttükleri ilkel benliklerinin bir parçasını tecrübe ederler. Bununla beraber, günlük dilin içerisine karışmış olan çağrışımlar ve kışkırtmalar, (İnşallah, umuyorum ki vs.) yine aynı töresel uzamın içerisinde yerini almıştır. Noel bayramlarındaki çam ağacı ve bunun süslenme şekli, gene insanların kafasındaki belirli bir düşünceye göre tasarlanıp yapılmaktadır. Bütün bunların arasından verilebilecek en belirgin örnek sergi salonları olabilir. Seyircide oluşması beklenen etkinin eserin içeriği ile olan ilişkisinin, sanatçının algısına bağlı olduğu belirtilebilir. Bu bağlamda, modern yaşamın dönüştürdüğü toplumun, kendi algısını empoze ettiği şekliyle yapılaşan alt bilinci, sanatsal ifadede toplumla bütünleştirmek istediği ilkel kimliği ifadeye yönelirken ahlaki ve iradi yüzlerce yaptırımla karşılaşmaktadır. Modern sanatçının bu engelleri aşmak için geliştirmiş olduğu tekniklerin ona sağladığı imkân, ifadesinde daha öncesinde görülmemiş bir özgünlüğe ulaşmasını sağlamıştır. *Bilinçaltısal özgün hareket* veya *özdevim* olarak ta anlaşılabilecek olan bu sanatsal yaklaşımın temelleri; kontrolsüzlükle bilişen onirik tedailere dayanır. Gerçeküstücülükte teknik haline getirilmiş olan otomatizm, insanın şuuraltına bastırmış olduğu ilkelliğini ifade etmesine olanak sağlamaktadır.

4.2. Arketiplerin Gerçeküstücü Sanattaki Varlığı

Sürrealist yaklaşımda Arketipler, bilinçaltının sembolik boyutunda var olurlar. Bununla beraber, bu akımın öncülerinin geliştirmiş oldukları tekniklerle varılan noktada, söz konusu sembollerin yüzeye getirilmesi amaçlanmıştır.

Otomatizmin hedefi, insana şuurlu bilinç tarafından algılanamayan ve bilinçaltında var olan imgeleri ‘semboller’ ortaya çıkartma imkânını sunmaktır. Dolayısıyla, kontrolsüz yapılan bu fuzuli karalamalar, daha sonrasında gerçekleştirilecek düzeltmeler için bilince bir altyapı hazırlıyordu. (Rose, 1967, s. 165)

Arketiplerin Gerçeküstücü sanattaki varlığının anlaşılabilmesi için bu akımın tanımının incelenmesi gerekmektedir. “Akıl tarafından uygulanan ahlaki veya estetik bir kontrol olmaksızın, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmemizi sağlayan ...” bu bağlamda, düşüncenin gerçek işleyişinin barındığı şuuraltının, düşüncenin ilk biçimi olarak anlaşılabilir olan semboller “ideaları” ;sanatçının açtığı kanal aracılığıyla yüzeye getirdiği ifade edilebilmektedir. Dolayısıyla burada bahsi geçen ahlaki veya estetik kontrolsüzlük, engelsizlik ile aynı anlamı taşımaktadır. Çünkü sosyal toplumun dayattığı bu unsurlar, bilinçaltısal ifadeye açılan kapıları kapatmaktadır.



Şekil 8: A.Masson 'Kuşların Doğuşu' 1925, Resim kâğıdına karakalem, 50x70

Masson'un ve Breton'un istençdışı desenleri söz konusu psişik otomatizm'in ne olduğu hakkında aydınlatıcı örnek olma özelliğine sahiptirler. Düşünmeye, odaklanmaya veya herhangi bir duraksamaya imkân vermeyen bir hızla çalakalem yapılan bu resimler, bilinçaltının özgün ifadesi olma niteliğini taşımaktadırlar. Derin doğa olarak ta isimlendirilebilecek olan şuuraltının, modern insanın zihnine yabancı kalan has olgularını "gerçek düşünce"; kişiye doğrudan müdahale olanağını veren figürasyon ile en yalın haliyle yüzeye getirilebilmektedir.

Gerçeküstücülük akımındaki otomatizm, Sürrealist sanatçıların yüzeye çıkartmak istedikleri, modern insanda var olan ilkeliktir. Böylece, Freud'un serbest çağırışım metodundan esinlenerek psişik otomatizm tekniğini ortaya çıkartmışlardır. Bu teknik sayesinde, şair veya sanatçı, sanatsal jestlerini bilinçten bağımsız bırakarak, kendiliğindenliği yakalayabilme olanağını bulmuştur. (Rose, 1967, s. 165)

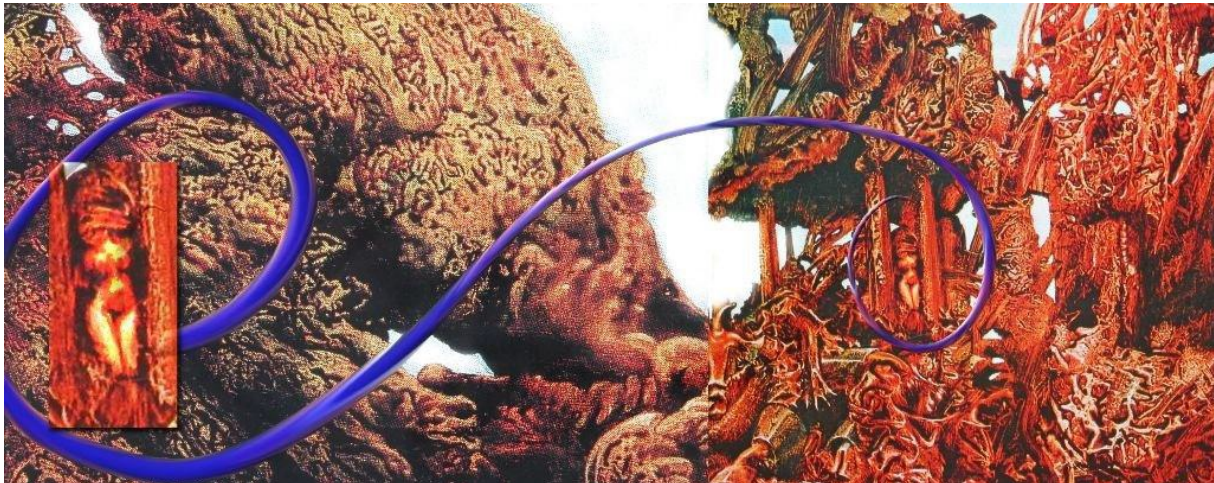
Daha sonrasında yapılan müdahaleler ise, söz konusu olgular ile zihin arasında bağıntı kurabilmesine olanak sağlamaktadır. Öyle ki, gerek karanlıkta görmeden yapılan içgüdüsel karalamalar olsun, gerek yüzeye yapıştırılıp çekilen plastik malzemenin dokusu olsun, bu pratiklerin yapılışı esnasında "us'ta kendiliğinden beliren ilk biçimlerin" netleşebilmesi için, Freud'un temellerini attığı serbest çağırışım tekniği kullanılmıştır.

4.3. Sürrealist Yaklaşımda Rüyasal Çağırışımın İlk Sembollerle Olan İlişkisi

Biçimin çağrıştırdığı ilk düşünce, algılara kendisini tanıtan dünya'nın olgularından ibaret değildir. Bunların gerçek doğasının, zihnin kendisine ait veya insanın hafızasında hâlihazırda bulunan ve tecrübe aracılığıyla imgelenebilir (algıya ve çocukluğa dair olan) bir düzleme ait olduğu düşüncesi yarı doğru olarak kabul edilebilir. Ayrıca, bilinçaltının kendisine ait olan bir ussı barındırdığı da J.P.Janet tarafından deneylerle tezinde bulgusallaştırılmıştır. Bu bağlamda, serbest çağrışım ile algısal düzleme getirilen biçimlerin, bastırılmış olgular, yasaklar haricinde gizemli bir yapıya sahip oldukları belirtilebilir. Söz konusu durumu en yalın haliyle açıkla nitelikteki bir örnek, Max Ernst'in Dekalkomani resimleridir. Bu eserlerde, Ernst'in gerçekleştirdiği şeyin çocukluk hatırasından çok, şuurlarında yapılan mitolojik bağlamdaki bir tür keşif olduğu ifade edilebilir.

Yapıştırma resim olarak ta anlaşılabilecek olan Dekalkomani, de kendiliğinden ortaya çıkan doku etkileri ilk başta yönlendirilerek farklı sonuçlar elde edilmektedir. Sonrasında çok ince bir fırça ile müdahale edilirken, biçimin insana çağrıştırdığı düşünceye yer verilir.

Ernst'in resminde görüldüğü üzere, (şekil8) mavi çizgiyle belirtilen bölümde, güzellik tanrısı betimlenmiştir. *Yağmurdan Sonra Avrupa* isimli tabloya 1940 senesinde başladığına değinilerek, bu eserin sonradan Marseille'de birçok kere yeniden ele alınmış olduğu, ayrıca resmin ilk yapımının diğerinden değişik olduğu ifade edilmiştir. Söz konusu eserde, Avrupa'nın yozlaşmış bir haritasının belirlediğine dikkat çekilerek, ikinci tablosunun daha yabancı, ilkel ve umutsuz gözüktüğü açıklanır. Ayrıca, bu reproduksiyon'un '*harabe olmuş dünyanın, insanların kendi uçurumundan görünen bir imgesi*' olduğu ifade edilmektedir. (Jean Louis Ferrier, 1999, s. 409)



Şekil 9: Max Ernst 'Yağmur Sonrasında Avrupa' 1940, Tuval üzerine yağlıboya

W. Gillbert'in belirttiği şekliyle; Ernst, '*Yağmur Sonrasında Avrupa*' isimli eserinde kullandığı teknikte, yumuşatılıp akışkan hale getirilen yağlıboyayı, bir kâğıt ya da tahtadan bir

yüzey üzerine akıttıktan sonra bunu ters döndürerek tuval üzerine baskılamıştır. Söz konusu teknikte, ilk başta kullandığı tahta veya kâğıt parçası üzerinde renkleri birbirine bulaştırmayan Ernst'in, bu işlemi, üzerine çalışacağı yüzey üzerinde yapmayı hedeflediği belirtilmiştir. Pratiğinin devamında, hızla geri çekilen bu kâğıdın, etki elde etmek istediği yüzeyde farklı doku etkileri meydana getirdiği fark edilmiştir. Tuvalde beliren bu etkilerin, kendisine telkin ettiği figürleri inceleyen sanatçının, yağlı boya kuruduktan sonra dokuya çok ince bir fırçayla müdahale ederek eseri bitirdiği açıklanmıştır. Bu tecrübesi göz önünde bulundurularak, Ernst'in, eseri bitirmek için içsel bir çaba vermediği, fakat bunun tam tersine, zihnini istenç dışı ortaya çıkan doku etkilerinin tedariklerine açarak, eseri gerçekleştirmek için yaptığı şeyde, kendisi bir araç haline geldiği için söz konusu resmi *otomatik* olarak gerçekleştirdiği düşünülebilir. Ayrıca resminde fark edilen güzellik tanrıçası biçiminin de bunun bir örneğini sunduğu ifade edilmiştir (VILLEMIN, 2006).



Şekil 10: Max Ernst, Orman, 1927, Tuval üzerine yağlı boya, 113x145

Enst'in orman isimli resmi incelenirse, sanatçının rüyaya dair olan sembolleri yüzeye getiriş şekli ve metaforları kullanım tarzı ortaya çıkmaktadır. Ernst, birçoğu Dekalkomani tekniği kullanılarak yapılan bu eserlerde, düşüncenin gerçek işleyişini yansıtırken, derinlerde barınan sembolik biçimler arasındaki ilişkiyi kullanmaktadır. Kompozisyonun doğasıyla ilgili söylenebilecek olan; pratiğin ruhsallığa ve çağrışıma dair oluşundan dolayı, gerçek düşünce formları arasında kurulan bağın, şuuraltına değin bir dili yansıtmasıdır. Bu bağlamda, İyem'in portresi ile karşılaştırıldığı zaman, eserde verilmek istenen mesajın aynı çizgide olmasına rağmen, iki farklı boyuta ait olduğu ortaya çıkmaktadır. Yani birinde toplumsal gerçekçiliğe bağlı olarak gelişen kültüre ve yaşantıya ait olan derin mana yansıtılırken, diğerinde

bilinçaltının derinlerindeki onirik ve naif semboller kullanılarak ikincil gerçekliğin doğası yüzeye getirilmeye çalışılmıştır.

SONUÇ

Arketiplerin varoluş nedenleri göz önünde bulundurulursa, onların sembolden öte, felsefede Noumen olarak ta isimlendirilen düşüncenin ardındaki öz'e değin olduğu görülmektedir. Kaynağını şuuraltında bulan bu göstergeler, insanları birleştirici niteliğe sahip oluşlarından ötürü, aynı zamanda onları yönlendirmektedirler. Bu bağlamda arketipler, manyetik çekim alanlarıyla ilişkilendirilebilmektedir. Sürrealist yaklaşım aracılığıyla bilinçaltından yüzeye getirilen sembollerin ise bu manyetik bütünlerin yansıması olduğu belirtilebilir. Her bir bütün, kendi içerisinde bir evrenselliği barındırmakla beraber, İmunu'da olduğu gibi varlığın ruhunu temsil etmektedir. Sosyalist gerçekçi Türk resminde bu varlık, doğaçlamadaki yalın gelişle yüzeye getirilirken, Gerçeküstücülükte bilinç dışına gönderme yapılarak rastlantısallık kullanılmıştır. İlkel kabile sanatında ise, maskelerin tören esnasındaki işlevi göz önünde bulundurularak, varlığın an'daki tecrübe ile ortaya çıkarılması söz konusudur. Törenlerde bu varlık, sübjektif kalırken varlığın kaynağı evrenseldir.

KAYNAKLAR

- Conford, F. (1989). Platon'un Bilgi Kuramı. (A. Cevizci, Çev.) Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Demir, A. (2015). Platon'da İdea-Tikel İlişkisi: Episteme vs Doksa. Bülent Ecevit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , 2 (2), 285-300.
- Gombrich, E. (1997). Sanatın Öyküsü. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jacobi, J. (2002). Jung Psikolojisi. (M. Arap, Çev.) İstanbul: İlhan Yayınları.
- Jean Louis Ferrier, Y. I. (1999). Sanatın 20. yy. daki macerası ansiklopedisi. Paris: Editions de chene.
- Lalande, A. (2006). Teknik ve Kritik felsefe lügatı. Paris, France: Presses Universitaire de France.
- Platon. (2000). Devlet. (M. C. Sabahattin Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Rose, B. (1967). 1900 den Beri Amerikan Sanatı. New York: Editions Françaises.
- Sembol, E. (2012). Otomatizm'in Sanattaki Yapısal Bağlantıları, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi GüzelSanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Kayseri.
- Sungurlu, I. (2013). Bir Arketip Olarak Gölge, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. İstanbul.
- Villemin, G. G. (2006, haziran 12). Gilbert Arts. kasım cuma, 2018 tarihinde Gilbert Arts.blogspot.com: <http://gilbert-arts.blogspot.com/2006/06/max-ernst-le-feu-follet.html> adresinden alındı
- Wittgenstein, L. (1985). Tractatus Logico Philosophicus. (O. Auroba, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldız, S. (2007). Primitif Sanat ve Primitif Sanatın 1900-1950 Yılları Arası Heykel Sanatına Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı. İzmir.