

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

**RESİM SANATINDA EZOTERİK GÖSTERGELER VE
BAĞLAMLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Hazırlayan
Okan BOYDAŞ

Danışman
Doç. Dr. Aygöl AYKUT

Sanatta Yeterlik Tezi

Haziran 2018
KAYSERİ

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

**RESİM SANATINDA EZOTERİK GÖSTERGELER VE
BAĞLAMLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME**

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Hazırlayan

Okan BOYDAŞ

Danışman

Doç. Dr. Aygül AYKUT

Haziran 2018

KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Okan BOYDAŞ



YÖNERGEYE UYGUNLUK

“Resim Sanatında Ezoterik Göstergeler ve Bağlamlar Üzerine Bir İnceleme” adlı Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi 'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tez Eser Metni Hazırlayan

Okan BOYDAŞ



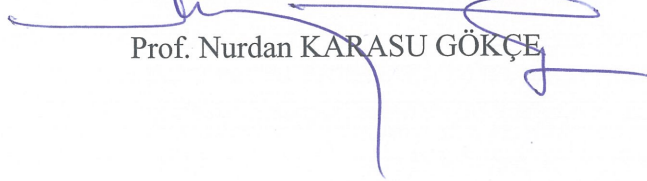
Danışman

Doç. Dr. Aygül AYKUT



Resim Anasanat Dalı Başkanı

Prof. Nurdan KARASU GÖKÇE



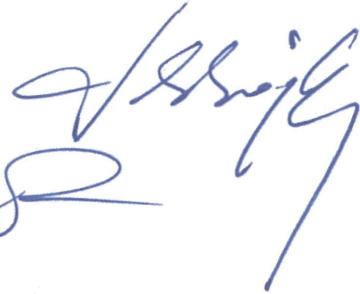
Doç. Dr. Aygöl AYKUT danışmanlığında Okan BOYDAŞ tarafından hazırlanan “Resim Sanatında Ezoterik Göstergeler ve Bağlamlar Üzerine Bir İnceleme” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı’nda **Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu** olarak kabul edilmiştir.

JÜRİ:**İmza**

Danışman: Doç.Dr. Aygöl AYKUT



Üye: Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU



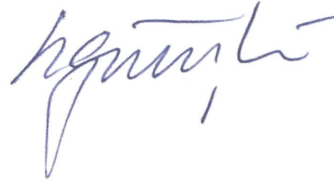
Üye: Prof. Dr. Gülten İMAMOĞLU



Üye: Doç. Rahim MAMMADOV



Üye: Dr.Öğr. Üyesi Hamit GÜMÜŞLÜ


ONAY:

Bu Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu’nun kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 26.06.2018 tarih ve 2018/16/06 sayılı kararı ile onaylanmıştır.




Dr.Öğr. Üyesi Levent CORUH
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Günümüzde Ezoterizm konusu, toplum yaşantısındaki etkisi nedeniyle önemsenmesi gereken bir noktaya gelmiştir. 21. yüzyılda halen etkisini yitirmeyen bu konunun, her alanda etkilerini görmek mümkündür. Kaleme alınan bu araştırmada asıl amaç, resim sanatındaki ezoterik göstergeler ve bu göstergelerin temelinde dayandığı bağlamların üzerinde durulmasıdır.

Çalışmanın hazırlık ve uygulama aşamasında yapılan araştırmalar neticesinde araştırma konusunun önemi daha iyi anlaşılmıştır. Özellikle *Ezoterik dilin* sembollerden oluştuğu ve bu semboller aracılığı ile üst bilgilere ulaşıldığı bilgisine varıldığında çok geniş bir araştırma alanının olduğu gözlemlenmiştir.

Bu araştırmada vermiş olduğu desteklerden ve önerilerden dolayı değerli danışman hocam Doç. Dr. Aygül AYKUT'a, Tez İzleme Komitesinde yer alan çok kıymetli hocalarıma, ayrıca bu süreçte maddi manevi her konuda yanımda olan, güç ve cesaret veren başta babam Mahmut BOYDAŞ, annem Şaziye BOYDAŞ olmak üzere güzel aileme, burada adını sayamadığım tüm arkadaşlarıma çok teşekkür ediyorum.

RESİM SANATINDA EZOTERİK GÖSTERGELER VE BAĞLAMLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

Okan BOYDAŞ

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Haziran 2018

Danışman: Doç. Dr. Aygül AYKUT

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, ezoterizmin resim sanatında bir anlatı biçimine dönüşme yolları ve bu anlatı biçiminin temelini oluşturan bağlamların ortaya konulmasıdır. Bu bağlamda araştırmanın en temel sorunsalı etrafında şekillenen olgular ve kavramlar yoluyla, yazarın sanatsal üretim sürecine odaklanılmış, hem anlatı biçimine dayalı gelişen hem de içsel unsurlar aracılığı ile ezoterizm olgusu tartışmaya açılmıştır. Ayrıca bu yolla yazarın sanatsal ifade biçiminde ezoterizmin izlerinin bulunup bulunmadığı sorusunun yanıtı aranmıştır.

Araştırmada ilgili tez, makale, yayın ve kitaplar gibi ana kaynaklarla ezoterik bağlamlar çerçevelendirilmiş, ayrıca bu bağlamların hem seçilen dokuz sanatçının yapıtlarına hemde araştırmacının eserlerine yansımalarının olup olmadığını mercek altına alınmıştır. Araştırmanın kavramsal çerçevesi betimsel araçlardan tarama yoluyla yapılandırılmıştır. Araştırma betimsel olmakla birlikte, eser raporu A/r/tografik bir incelemedir. Burada A/r/tografi insana ait davranışların sanatsal bağlamda anlaşılmasına çalışılması olarak ele alınmıştır. Bu tür incelemede yazara ilişkin nitelikler, süreç ve sonuç anlamlı bir şekilde çeşitlenebilir. Bu nedenle araştırma deseni çeşitlenmiştir. Bu tür araştırma yaklaşımında ortaya konan bağlamlar kesinlikten uzak olmakla beraber, bir bakış açısı geliştirmeye yönelik çabalardır. Bu bağlamda eserlerin üretim sürecinde

ezoterizm içerisinde geçen kavramlar, semboller, metaforlar gibi görsel estetik unsurlar resim sanatındaki ezoterik göstergelerle ilişkilendirilerek yazarın anlatı biçime etkisi biçim ve içerik bağlamında birbirleri ile ilişkileri ele alınmıştır.

Araştırmada ezoterizm öncelikle kavram olarak incelenmiş, bununla birlikte resim sanatı söz konusu olduğu için ezoterizm sanat eserlerinde öznelenen bir olgu olarak da ele alınmıştır. Bununla birlikte ezoterizmin sembolik diline ilişkin varsayımlar, sanatın bileşenleri doğrultusunda görülen ortak ilgileri de ortaya çıkartmıştır. Yazar bu ilgilerin yansımalarını kendi sanat eserlerinde biçim- içerik bağlamında çözümlenmeye çalışıp, resimlerinde bir anlatı dili yaratma çabasına girmiştir. Gerek ilgili sanatçıların gerekse yazarın kendi yapıtlarında ortaya koyduğu anlamlar, tezin kavramsal çerçevesi ile bütünlenen biçim-içerik karşılaşmaları yaratmıştır. Bu nedenle eser incelemelerinde bu iki kavramın organik birlikteliğine ilişkin bazı sorgulamaların yapılması zorunluluğu doğmuştur.

Daha özele inildiğinde, biçim-içerik ilgilerinden yola çıkarak ezoterizm olgusunun resim sanatında günümüzdeki iz düşümünün yabancılaşma terimi/kavramı/olgusu ile bağ kurabildiği anlaşılmış, bu da yazarın görsel estetik açıdan yapıtlarına yaklaşımına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu bağlamda araştırmanın problemi “resim sanatında ezoterizmin yansımaları ve yazarın çalışmaları üzerindeki etkileri” olarak belirlemiştir. Yazarın cevaplamayı amaç edindiği alt problemler ise, ezoterizm kavramı içinde yer alan diğer öğretiler, günümüzde halen kullanılan ezoterik semboller, anlamları ve ezoterizmin günümüz resim sanatına olan etkileridir. Araştırmada yazar ezoterizmi keşfi sırasında kuramsal açıdan farklı bilgi edinme yolları kullanmış ve bu deneyimi sanatsal üretim sürecindeki uygulama deneyimiyle bütünleştirilmeye çalışmıştır. Özellikle sanatsal süreçlerde araştırmacının plastik anlayışına ilişkin bir öneri oluşturma yolunda yaşadığı psikolojik ve kavramsal dönüşümlerle, bu dönüşümlerin yazarın çalışmaları üzerindeki yansımaları bilgi üretiminde etkili olmuştur. Bu süreç sonunda raporun hazırlık aşamasından başlayıp, bitmesine kadar geçen sürede yazar edindiği deneyimler doğrultusunda kendi sorusunun cevabına ulaşmıştır.

Sonuç olarak, Ezoterizmin kendi içerisindeki örgenlerine bakıldığında yazar bu yolculuk için seçilen bir aday olmamış ayrıca ezoterik bilgi eğitimi gibi ezoterik temel kademelerden de geçmemiştir. Bu nedenle yazar, kendini ezoterik olmayan ancak o yolu arayan bir sanatçı adayı olarak tanımlayabilir. Bununla birlikte yazar eserleri ile

yaşantısı arasında bağ kurma yolunda kişisel gelişim yolculuğunu bağdaştırabileceği bu tür kavramları ruhsal aşkınlığını ya da olgunluğa ulaşma özlemini bütünleştirebileceğini düşündüğü ezoterizmin tanımını içerisinde bulmaktadır.

Elde edilen bulgular doğrultusunda, ezoterizm kavramı her ne kadar geçmiş bir öğreti biçimi olarak görülse de özellikle resim sanatına yansımalarıyla yorumbilim açısından semiyotik bilginin ne olduğu ve nasıl şekillendiğine ilişkin dikkat çekiçi veriler sunar. Ayrıca bilgiye böyle yaklaşmak ya da onu farklı bakış açılarından tanımlamak, sanat alanında bir ifade biçimi olarak görmek, insanın hem toplumsal olgular etrafında hemde birey olma yolculuğunda maddi ve manevi yönüyle ele alınarak araştırılmasına olanak sağlayabilir. Buna bağlı olarak ezoterizm kavramının temelini oluşturan egzoterizm, ökültizm, inisinyasyon gibi kavramların oluşturduğu farklı bağlamlar üzerinde de durulması önerilmektedir. Özellikle Türkiye'deki resim sanatının ezoterik anlamda beslendiği köken, gelenek ve yaklaşımların araştırmacılar tarafından incelenmesi de önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Ezoterizm, resim sanatı, ezoterik göstergeler.

AN INVESTIGATION ON THE ESOTERIC INDICATORS AND CONTEXTS IN THE ART OF PAINTING

Okan BOYDAŞ

Erciyes University, The Institute of Fine Arts

A report on the Proficiency in Art, June 2018

Supervisor: Asisst. Prof. Aygöl AYKUT

ABSTRACT

This study aims to reveal the ways in which esotericism becomes a narrative form in the art of painting and the contexts that form the basis of this narrative form. In this regard, through the facts and concepts formed around the most basic question of this research, the author focuses on his artistic production process and opens the concept of esotericism up for discussion through both the elements that develop based on the narrative form and the internal elements. Furthermore, the author seeks the answer to the question whether there are traces of esotericism in his form of artistic expression.

In the light of data obtained by benefiting from theses, articles, publications and books related to the subject, the phenomenon of esotericism has been examined in the works of nine artists selected as well as in the works of the researcher. The conceptual framework of the study has been structured through scanning from descriptive tools. This research is a descriptive model and the work report is an A/r/tography study. A/r/tography has been discussed here as an attempt to understand the human behaviour in an artistic context. In this kind of study, the qualifications, process and result related to the researcher may vary in a significant way. For this reason, the pattern of research has been varied. The contexts set out in this type of research approach are away from certainty and are efforts to develop a point of view. In this context, the visual aesthetic elements such as concepts, symbols, metaphors in esoterism in the production process of artworks have been associated to the esoteric indicators in the art of painting, and the author's effect on the narrative form has been discussed in the context of form and content.

In the study, esotericism is primarily investigated as a concept, and since the art of painting is the point in question, esotericism is also considered as a phenomenon that becomes subjective in artworks. Moreover, the assumptions on the symbolic language of esotericism have unearthed the common interest that is seen in accordance with the components of the art. The author has gone into the effort of creating a narrative language in his paintings by trying to resolve the reflections of these interests within the context of form and content in his own works of art. The meanings propounded both by relevant artists and by researcher in his own works have created form-content encounters integrated with the conceptual framework of the thesis. Thus, the necessity of making some inquiries about the organic association of these two concepts has arisen.

More specifically, it has been understood that the concept of esotericism has established a bond with the term/concept/phenomenon of alienation of its contemporary projection in the art of painting on the basis of form-content relations, which brings the author a new point of view for his works in terms of visual aesthetics. In this context, the problem of the research has emerged as “the reflections of esotericism in the art of painting and its effects on researcher’s works”. The other sub-problems that the researcher has intended to answer are other teachings in the concept of esotericism, the esoteric symbols which are still used today and their meanings and the effects of esotericism on contemporary art of painting. Throughout the study, the author has theoretically used different ways of knowledge acquisition during his discovery of esotericism and has tried to integrate this experience his practical experience in his artistic production process. The psychological and conceptual transformations that the researcher has undergone on the way to create a proposition for his understanding of plastic, particularly in artistic processes, and the reflections of these transformations on researcher’s work have been influential in the knowledge generation. At the end of this process, the author has reached the answer of his own question in the direction of his experiences starting from the preparatory stage until the completion of the report.

In conclusion, looking at the elements of esotericism in itself, the researcher is not a candidate selected for this journey and has not gone through the basic stages of esotericism such as esoteric education. For this reason, the author may define himself as a candidate artist who is not an esoteric but seeks for that way. However, the author

finds such concepts that he may associate his personal development journey on the way of bonding his works with his life in the definition of esotericism which he thinks he may integrate his spiritual transcendence or aspiration to reach the maturity.

In accordance with the findings obtained, despite the fact that the concept of esotericism is seen as a form of old doctrine, it presents remarkable data as to what the semiotic information is and how it is shaped in terms of hermeneutics especially with its reflections of the art of painting. In addition, approaching the information in this way or describing it with different perspectives and considering it as a form of expression in the field of art can allow to investigate the human by being discussed with his material and moral aspects both around the social elements and in his journey to be an individual. Accordingly, it is suggested to focus on different contexts such as exoterism, occultism, and initiation, which form the basis of esotericism. It is also important for the researchers to examine the origins, traditions and approaches from which the art of painting, especially in Turkey, is fed esoterically.

Key Words: Esotericism, art of painting, esoteric indicators.

İÇİNDEKİLER

RESİM SANATINDA EZOTERİK

GÖSTERGELER VE BAĞLAMLAR ÜZERİNE BİR İNCELEME

Sayfa

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK SAYFASI.....	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK ONAYI.....	ii
KABUL VE ONAY.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	xi
KISALTMALAR.....	xiv
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	xv
RESİMLER LİSTESİ.....	xvi
GİRİŞ.....	xxi

1. BÖLÜM

1.ARAŞTIRMANIN TEMEL KAVRAMLARI.....	1
--------------------------------------	---

Sayfa

1.1.EZOTERİZM.....	2
1.2.EGZOTERİZM.....	4
1.3. OKÜLTİZM.....	4
1.4. İNİSİNASYON.....	4
1.5. MİSTİSİZM.....	5
1.6. EZOTERİZM VE MİTOLOJİ İLİŞKİSİ.....	10
1.6.1. Hermetizm ve Hermeneutik Yaklaşım.....	11
1.6.2. Gnostizm.....	13
1.7. EZOTERİZM VE TİNSELLİK İLİŞKİSİ.....	13
1.8. GİZLİ ÖĞRETİCİLİK.....	17
1.8.1. Masonizm ve Gül-Haç Şovalyeleri.....	18
1.9. EZOTERİK DOKTRİNLER.....	19
1.10. EZOTERİZM'İN SOSYO-KÜLTÜREL YÖNÜ.....	22
1.10.1. Mu Kozmogonik Diyagramı.....	25
1.11. TÜRK KÜLTÜRÜ'NDE EZOTERİK TEMSİLLER.....	30
1.11.1. Sembol/Simge.....	32
1.11.2. Gösterge.....	33
1.11.3. Metafor.....	35
1.11.4. İkon.....	36
1.11.5. Türk Mitolojisinde Yer Alan Sembol, İkon ve Göstergeler.....	36

2. BÖLÜM

SANAT ESERLERİNDE EZOTERİZM'İN YANSIMALARI.....	51
--	-----------

3. BÖLÜM

SANAT UYGULAMALARI ÜZERİNE BİR ARTOGRAFİ İNCELEMESİ.....	67
---	-----------

4. BÖLÜM

SONUÇ.....	104
ÖNERİLER.....	109
EK-I: KAVRAMLAR SÖZLÜĞÜ.....	110
EK-II: ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL AŞAMA ŞEMASI.....	113
GENİŞLETİLMİŞ KAYNAKÇA.....	119
ÖZGEÇMİŞ.....	129

KISALTMALAR

Bkz. : Bakınız

Vb. : Ve benzerleri

Vd. : Ve diğerleri

Vs. : Vesaire

Age. : Adı geçen eser



FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Sayfa

Fotoğraf 1: İnisinasyon.....	5
Fotoğraf 2: Eleusis töreninde Demeter, Persephone ve Triptolemus,Rölyef.....	9
Fotoğraf 3: Naacall Tabletleri.....	23
Fotoğraf 4: Boğa-Öküz Sembolü.....	40
Fotoğraf 5: Hakikat Ağacı (Hayat Ağacı).....	44
Fotoğraf 6: Hasat(temsili).....	44
Fotoğraf 7: Hilal sembolü.....	44
Fotoğraf 8: Horus'un Gözü Sembolü.....	45
Fotoğraf 9: İnci Sembolü.....	45
Fotoğraf 10: Selçuklular'da Çift Başlı Kartal Semboü.....	47
Fotoğraf 11: Kurt Sembolü.....	48
Fotoğraf 12: Melek Sembolü.....	49

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1: Henryk Siemiradzki “Eleusis Törenlerinde Phryne”	9
Resim 2: Hermes/Thoth(temsili).....	12
Resim 3: Kadüs Asası	12
Resim 4: Steiner’in Duyuüstü Gözlem Önermesi.....	15
Resim 5: Masonizm Sembolü.....	18
Resim 6: Gül-Haçlılar Sembolü.....	19
Resim 7: Mu Kıtası.....	22
Resim 8: Mu Kozmogonik Diyagramı.....	26
Resim 9: Pentad.....	28
Resim 10: Hz. Süleyman’ın Yıldızı.....	28
Resim 11: Yedi sayısının kurulumu.....	29
Resim 12: Kutsal Tetraktis Sembolü.....	29
Resim13: Barthes’in Gösterge Şeması.....	33
Resim14: “Göz” göstergesinin, gösteren, gösterilen ilişkisi.....	35
Resim15: Ak Sakallı Dede(temsili).....	36
Resim 16: Altın Postun Alınması(temsili).....	37
Resim 17: Anka Kuşu.....	37
Resim 18: Ankh Sembolü.....	38
Resim 19: Ateş- Hava-Toprak-Su Sembolü.....	38

Sayfa

Resim 20: Baykuş Sembolü.....	39
Resim 21: Beş Uçlu Yıldız Sembolü.....	39
Resim 22: Skarabe Sembolü.....	40
Resim 23: Çift Başlı Kartal Sembolü.....	41
Resim 24: Daire Sembolü.....	41
Resim 25: Fatıma'nın Eli Sembolü.....	42
Resim 26: Göz Sembolü.....	42
Resim 27: Gül Sembolü.....	43
Resim 28: Güneş Sembolü.....	43
Resim 29: infinity Sembolü.....	46
Resim 30: İsrailin Sür'ü(temsili).....	46
Resim 31: Kalp Sembolü.....	46
Resim 32: Kayık(temsili).....	47
Resim 33: Koç Sembolü.....	48
Resim 34: Manitu Sembolü.....	49
Resim 35: Pusula Sembolü.....	50
Resim 36: Anonim, “Bakire Hodegetria ikonası”, 12. Yüzyıl, Tempera,Bizans Müzesi, Gazimagosa, Kıbrıs.....	51
Resim 37: Anonim, “Theofilos'un Eşi”, 14-15. Yüzyıl ikonu, Fresk, Ulusal ikona koleksiyonu, British Museum, İngiltere.....	52
Resim 38: Anonim, “Theofilos'un Eşi”, 1175, Fresk, Karamlık Kilisesi, Kapodokya yakınları, Türkiye.....	53

Sayfa

Resim 39: Masaccio, “Adem ve Havva’nın Cennetten Kovuluşu”, 1425, Fresk,208x88 cm. Santa Maria del Carmine, Brancacci Şapeli, Floransa.....	55
Resim 40: Fra Angelico, “Meryem’e Müjde”, 1433-1434, Tempera,175x180 cm, Museo Diocesano,Cortona.....	57
Resim 41: Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1485, Tempera,172,5x278,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.....	58
Resim 42: Michelangelo, “Adem’in Yaratılışı”, 1508-1512, Fresk, 280x570 cm,Sistine Şapeli,Vatikan.....	59
Resim 43: Bosch, “Dünyevi Zevkler Bahçesi”,1500-1505,Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	52
Resim 44: Wassily Kandinsky, “Kompozisyon 8”, 1923, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x 201 cm, Guggenheim Müzesi, New York.....	61
Resim 45: Erol Akyavaş, “Kuşatma”, 1982, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 137x264 cm, Pınar Erta Koleksiyonu.....	63
Resim 46: Ergin İnan, “Berlin Melekleri”, 2003, Mdf Üzerine Yağlı Boya, 70x100 cm.....	65
Resim 47: Ramazan Can, “Şamancıl Metamorfoz”, 2016, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x 160 cm.....	66
Resim 48: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x80 cm, 2018.....	81
Resim 49: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50x62,5cm, 2018.....	82
Resim 50: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 30x30 cm, 2018.....	82
Resim 51: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x80 cm, 2018.....	83
Resim 52: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 30x30 cm, 2018.....	83
Resim 53: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x80 cm, 2018.....	84
Resim 54: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50x62,5 cm, 2018.....	84

Sayfa

Resim 55: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60X80 cm, 2018.....	85
Resim 56: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 25x25 cm, 2018.....	85
Resim 57: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x80 cm, 2016.....	86
Resim 58: “İsimsiz”, Detay.....	86
Resim 59: “İsimsiz”, Detay.....	87
Resim 60: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 35x25 cm, 2017.....	88
Resim 61: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x60 cm, 2017.....	89
Resim 62: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x60 cm, 2017.....	90
Resim 63: “İsimsiz”, Detay.....	90
Resim 64: Okan BOYDAŞ “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x60 cm, 2017.....	91
Resim 65: “İsimsiz”, Detay.....	91
Resim 66: Okan BOYDAŞ, İkili kompozisyon, Tuval Üzerine Akrilik Boya,100x60 cm, 2017.....	92
Resim 67: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x50 cm, 2017.....	93
Resim 68: “İsimsiz”, Detay.....	93
Resim 69: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x50 cm, 2017.....	94
Resim 70: “İsimsiz”, Detay.....	94
Resim 71: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x80 cm, 2017.....	95
Resim 72: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x60 cm, 2017.....	95
Resim 73: “İsimsiz”, Detay.....	96
Resim 74: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 35x25 cm, 2017.....	96
Resim 75: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x60 cm, 2016.....	97
Resim 76: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x19 cm, 2016.....	98
Resim 77: “İsimsiz”, Detay.....	98
Resim 78: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x19 cm, 2016.....	98

Sayfa

Resim 79: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x19 cm, 2016.....	99
Resim 80: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x19 cm, 2016.....	99
Resim 81: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x19 cm, 2016.....	100
Resim 82: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2013.....	100
Resim 83: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2013.....	100
Resim 84: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2013.....	101
Resim 85: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2013.....	101
Resim 86: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2013.....	102
Resim 87: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2013.....	102
Resim 88: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2013.....	102
Resim 89: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2015.....	103
Resim 90: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2015.....	103
Resim 91: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2015.....	103

GİRİŞ

Bu araştırma, ezoterizmin, resim sanatında oluşturduğu bağlamlar aracılığı ile yeni bir bilgi türü olarak ortaya çıkışını konu edinmektedir. Araştırmanın kuramsal çerçevesi dahilinde üzerinde durulacak olan ilk durum; resim sanatında ezoterik biçim ve anlamların nasıl ortaya çıktığı ortaya çıkan bu tür kavramların görselleştirilme yolları ile resim sanatında ezoterizmin hem olgusal hem de kuramsal ilgilerini ortaya koymak olacaktır. Bu ilgiler, kuramsal alt yapının içerisine konumlandırılan ezoterizm, okültizm, inisinyasyon, gizli öğreticilik gibi kavramlar ile birlikte incelenecektir. Ezoterizmin alt konuları niteliğinde olan bu kavramlar, araştırmanın ana konusunun kökenini anlamak açısından önemlidir. Bu yolla sınırlanan ve aynı zamanda açılan kavramsal temele bağlı kalınarak ezoterizmin resim sanatında bir anlatı biçimine dönüşme yolları gözden geçirilecektir.

Guenon, ezoterizm kavramını, “içrek, yani dışa kapalı ve kendi içine dönük ya da apaçık olmayan” şeklinde tanımlayarak, onun içeriğini hakkında bilgi verir (Guenon, 2005:17). Guenon’un bu açıklamasına ek olarak Wermer, ezoterizmin Osmanlıca’daki karşılığının *Batınlık* olduğunu vurgular (Werner, 2005:264-265). Literatürde ise kavram olarak kişinin içine, içte olana işaret eden ezoterik kelimesi, daha çok insan ile yaratıcı güç arasındaki bağa işaret etmektedir. Örneğin, ezoterizm içerisinde olan gruplara üye olan ve ezoterik bilgiler tarafından seçilen kişiler, edindikleri üst bilgilerin seçilmemiş insanlara ya da grup üyesi olmayan kişilere geçmemesi için diyaetik bir öğreti dili geliştirmişlerdir. Ezoterik rahiplerin öğrencileri ile konuşarak aktardıkları bilgiler daha sonra diğer öğrencilere bu şekilde aktarılmıştır. Zaman içerisinde ezoterizm kavramının zaman üstü bir kavram olduğu kanısı ile öğretiler, yine sadece seçilmiş kişilerin anlayabileceği ölçüde semboller aracılığıyla gelecek kuşaklara aktarılmaya devam edilmiştir. Bu durumla alakalı en önemli örneklerden biri Pisagor’un geliştirdiği öğreti biçiminin günümüze aktarılış şeklidir. Pisagor, sayıları kendi öğretileri çerçevesinde gruplandırmış, her sayının karşılığını ise birer sembolle temsil etmiştir.

Ezoterizmin ortaya çıktığı günden bu güne öğreti şekli olarak içinde barındırdığı üst ve gizli bilgiler, semboller aracılığı ile günümüze taşındığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda ezoterik semboller diyebileceğimiz ve zaman içerisinde sanatsal bir dile karşılık gelebilen bu semboller, araştırmanın çıkış noktalarından birini de oluşturmaktadır. Ezoterik dilin iki boyutlu düzlemdeki temsillerine bakıldığında günümüzde halen kullanılan ve çoğunlukla

tanıdık gelen semboller görmek mümkündür. Örneğin, Mısır'da kullanılan ve *Ra'nın gözü* olarak bilinen sembol, günümüzde halen kullanılan koruma amaçlı ezoterik bir sembolüdür. Bununla birlikte çeşitli dünya uygarlıklarda kullanılmış olan bolluk ve bereketi sembolize eden *hayat ağacı*, ezoterik bilgide kullanılan ruhsal bilgilendirmeyi temsil eder. Bu anlamda görsel ezoterik sembollerin bir çok ezoterik bilginin aktarılmasında da önemli etkileri olmuştur. Bu genel kullanımının yanında, ezoterik bilginin aktarımı resim sanatında görülen sembollerin ya da işaretlerin göstergesel yönüdür. Bununla beraber burada yer alan işaretlerin düz ve yan anlamlarının, bir çeşit göstergebilimsel anlam kazandığı da anlaşılmaktadır. Bu nedenle ezoterik olan bir bilginin, resim sanatındaki temsilinin *örtük* olana karşıt geldiği söylenebilir. Resim sanatında, ezoterik imgelerin temsillerinin kavranması bu nedenle ayrı bir önem taşımaktadır. Bu durumda Ezoterik imgelerin çözümlenmesinde sanat yapıtlarının biçimsel ve anlamsal olarak kavranması problemi ile karşı karşıya gelinir. Bu nedenle raporda yer verilen yapıtlarda yöntem olarak hem ikonografik, hem de göstergebilimsel çözümlemelere başvurulmuştur. Bu doğrultuda ezoterizm ile ilgili görseller ve onların altında yatan kodlar; sembol/simge, gösterge, metafor gibi kavramların yardımıyla tanımlama yoluna gidilmiştir. Bir başka deyişle çalışmada ezoterizm olgusunun resim sanatında bir anlatı biçimi olarak var olma yolları belirlenmeye çalışılmıştır. Yine bu doğrultuda araştırmacının çalışmalarında yer aldığı düşünülen ezoterik ilgiler aynı bağlamda ele alınarak, çalışmalarda görülen sembol, işaret ve ezoterik kodlar bir anlatı biçimi olarak ele alınarak, diğer eserler ile birlikte tartışmaya açılmıştır.

Hazırlanan Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu'nun literatür değerlendirme aşamasında, konu ile çok yakından ilgili dört eserle karşılaşılmıştır. Bunlardan birincisi Jale Kahraman'nin *Resim Sanatının Ezoterik Boyutları* başlıklı, çalışmasıdır. Kahraman, çalışmasında ezoterik bağlamda resim sanatının içerisinde yer alan konu ve başlıkları ele almıştır. Araştırmacı, ezoterizm kavramının içerisinde yer alan, ezoterik nitelikler taşıyan yaklaşımları alıntılar kullanarak inceler. Sınırlı sayıdaki ressam ve bu ressamların çalışmaları üzerinden günümüz ezoterizm kavramına göndermede bulunarak, kendi çalışmalarına ve öznel düşüncelerine yer vermeden çalışmasını tamamlamıştır.

İkinci çalışma ise Hartmut Zinser'in yazıp, Neylan Eryar'ın çevirisi ile yayınlanmış olan *Ezoterizme Giriş* isimli eserdir. Zinser, eserinde ezoterizmi derinlemesine incelemiş olup; ezoterizmin tarihi, ezoterizmdeki okült inanışlar ve uygulamaları gibi başlıklarla ezoterizm kavramını irdlemiştir. Çalışmasında imge ve onun matematiksel soyutlamaya

dayanan doğasını temsil kavramıyla ilişkilendirir. İmge ile temsil arasında oluşan bağların gerçeklik modelini ele alır.

Üçüncü eser, James Churchward'ın *Kayıp Kıta Mu'nun Kutsal Sembolleri* başlığı ile hazırlanmış olduğu çalışmadır. Churchward, çalışmasında diğer çalışmalardan farklı olarak Ezoterizm'in Mu ve Atlantis uygarlıkları ile ilişkilerini incelemiş, ayrıca Ezoterizm'in doğuşu ve kökeni hakkında yaptığı araştırmalarına yer vermiştir.

Araştırmada yararlanan yukarıdaki çalışmaların dışında bir başka çalışma ise İdil Tokdemir'in *Günümüz Sanatında Mistik Etkileşimler ve İçseli Bulma* başlıklı çalışmasıdır. Tokdemir, çalışmasında insanı ve yaşayışı mistik etkileşimler bağlamında incelemiş, gizli ezoterik örgütlerin çıkış noktalarına çalışmasında yer vermiştir. Mistisizmi felsefi boyutta değerlendiren Tokdemir'in, mistisizm kavramı yönünden bu çalışmaya katkıda bulunmasına rağmen, ezoterik kavramlar bakımından yeterli düzeyde çalışmaya etki etmemiştir.

Araştırmada yararlanan diğer bir kaynak ise, Refik Algan'ın *Ezoterizme Genel Bir Giriş* başlıklı makalesidir. Bu makalede Algan, temel olarak Ezoterizm kavramı içerisinde yer alan temel kavramlara değışmiş olup, çalışması ezoterizm konusuna yakınlık hisseden araştırmacılar için bir giriş niteliği taşımaktadır.

Araştırmanın içeriğinde önemli bir yere sahip olduğu düşünülen son kaynak ise, Cihangir Gener'in *Ezoterik Batını Doktrinler Tarihi* isimli çalışmasıdır. Gener, bu çalışmada, ezoterizm içerisinde yer almış olan doktrinlere değinmiş olup, ezoterizmin temel taşı niteliğindeki en önemli öğretim şekillerine yer vermiştir.

Yazarın kendi pratiklerini açıklamasında izlediği yollardan biri olan *göstergebilimsel* yaklaşım ile ilgili olarak Suzan Duygu Bedir Erişti şunlar belirtir; “genel olarak göstergebilim de ikonografi gibi işaretlerin anlamı üzerine odaklanır fakat göstergebilim araştırmaları çağdaş imgeler üzerine çalışmak söz konusu olduğunda daha etkilidir. İkonografiden farklı olarak göstergebilim sanat ile sınırlanmamıştır. Göstergebilim çalışmaları bütün kültürel ürün ve süreçlere ilişkin anlamlar oluşturan işaretler dizgisi ile ilgilenir”(Erişti, 2016:13). Erişti, bu açıklamalarına ek olarak, Smith'in göstergebilimin araştırma üzerindeki katkılarına değindiği görüşlerini şu şekilde aktarır;

Araştırma süreçlerinde kültürlere ait bir olay ve kavramı anlamaya ilişkin sosyal ve görsel göstergebilim stratejileri kullanmak araştırmayı geliştirir. Göstergebilimsel açıdan kodların ya da düşüncelerin görüngüler çerçevesinde mercek altına alınması ve vurgulanarak tanımlanması

kavramlar ve uygulamalar arasındaki kesişimi sorgulamayı olanaklı hale getirir. Bu durum araştırmacının araştırmaya katkısı ve araştırmacının araştırmacıya katkısına ilişkin bilişsel düzeyde etkili bir birliktelik sağlar(Erişti, 2016:56).

Araştırma kapsamında yazarın izlediği ikinci yaklaşım türü ise, ikonografik yaklaşım türü olarak belirlenmiştir. Bu noktada Panofsky ve Duncum'a bu konu üzerindeki görüşleri önemlidir. Erişti, Panofsky'nin imajlara yönelik geliştirdiği bu yaklaşımın sanat tarihini anlama yolundaki önemine işaret etmeye çalışarak, yukarıda adı geçen kitabında şunlara yer vermiştir; "Panofsky, özellikle sanat tarihine ilişkin imajlara yönelik olarak geliştirdiği ikonografik yaklaşımda farklı düzeylerde yorumlar ortaya koymuş ve sanat tarihine ilişkin özel bir yaklaşım geliştirmiştir". Bununla birlikte Erişti, yine adı geçen çalışmasında, Duncum'un ikonografik yaklaşım üzerindeki görüşlerine ise; "bizim için artık olmayan motiflerin, allegorilerin ve kişileştirmelerin görsel anlamlarını ortaya atmak için kullanılır" şeklinde bir ifadeye yer vererek, ikonografik yaklaşımın içerdiği anlamlar üzerinde durmuştur(Erişti, 2016:12).Araştırmada bu inceleme türü ise seçilen sanatçıların işleriyle ilgili tarihsel boyuta işaret etmiştir.

Ezoterizm'in resim sanatında biçim ve anlatı yolu olarak bir bilgi türüne işaret etmesi, aslında onun ikonografik ve göstergebilimsel seviyedeki yapısal şemalarına karşılık gelen unsurların araştırılmasının anlam yaratma sürecinde resim sanatına ilişkin sosyal ve kültürel görüngülerin, düşüncelerin mercek altına alınmasını sağladığı için önemlidir (Erişti, 2016:191). Böylece ezoterik imgeler yoluyla anlam ortaya çıktıkları dönemin toplumsal kodlarını ve bunların bugünkü anlamlarını kavramanın önemi de görünür kılınır. Özellikle ezoterik bilginin, metafizik ve mitolojik bir dünya modeliyle ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu bağlamlar ezoterizmi bu anlamların okumasına dönüştürür.

Ezoterik kodların, biçimlerin ve anlamların keşfinde onun ilişkili olduğu din, mitoloji ve bu bağlamda ortaya çıkan yaradılış ve farkındalık kavramları oldukça önem kazanır. Yazarın bu kodlarla beraber cevaplamayı amaç edindiği diğer alt problemler olan, "ezoterizm kavramı içinde yer alan diğer öğretiler, günümüzde halen kullanılan ezoterik sembollerin anlamları ve ezoterizmin resim sanatına olan etkileri" araştırmanın sınırlılıklarına dahil edilerek hazırlanan araştırmada açıklanmaya çalışılmıştır.

1.BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN TEMEL KAVRAMLARI

Bu bölümde araştırmanın temelini oluşturan kavramlar ve bu kavramların açıklamalarına yer verilmiştir. Hazırlanan Sanatta Yeterlilik Eser Raporu'nun temel konusu olan ezoterizmi tanımlamak, araştırma sürecinde geçirilen evrelerin ve çalışmanın sanatsal alt yapısının anlaşılması açısından önemlidir. Bu bağlamda genel hatları ile bakıldığında dünya sanatı; Ortaçağın feodal yapısından deneysel düşüncenin gün yüzüne çıktığı Rönesans dönemine girilmesiyle birlikte dinsel biçimlerden sıyrılmaya başlamıştır. Yaşamı yorumlama, çözümlene kaygısı içerisinde olan Batı geleneği Rönesans'ın sorgulayıcı çerçevesine girmeden önce, mitolojinin ve mistik düşüncenin o zamana kadar sunduğu dogmalar ile şekillenmiştir. Düşünce zamanın getirdikleri ile iyi ya da kötü yönde evrilen bir kavramdır. Zaman ilerledikçe gelişen düşünce sistemleri, geçmişte kabul gören temelsiz düşünceleri çürütmüştür. Rönesans ile birlikte düşünme eyleminin yaşamın her alanında kullanılması bilim, sanat, felsefe gibi yaşama dair alanların gelişmesine sebep olmuştur. Ortaya çıkan yeni düşünceler toplumların yaşayışlarını kolaylaştırmakla kalmamış, insanın varoluşu ile ilgili soru işaretlerini de kiliseden bağımsız olarak sorgulama özgürlüğü tanımıştır. Yaşamın varoluşundan bu yana, yaşadığı düşünülebilecek olan ezoterik kültürler ve bu kültürlere ait gizli bilgilerin araştırılmasında bu özgürlük alanına girmiştir. Bununla birlikte ezoterik kültürlerin kendi içinde sahip olduğu gizli bilgiler, ister gerçek olsun ister hayal ürünü insanın içinde barındırdığı tinsel aşkınlığın sanatsal ifadesini anlama yolunda çok önemlidir. Bu bağlamda temel amacı İnsan-ı Kamil'e ulaşmak olan ezoterik gelenekleri ve bu gelenekler içerisinde yer alan ezoterizm, egzoterizm, okültizm, inisinasyon, mistisizm, mitoloji, tinsellik ve gizli öğreticilik kavramlarını açıklamak bu araştırma için önemlidir.

1.1.Ezoterizm

Ezoterizm kelimesi, Yunanca'da içsel ve gizli-içine, içeri doğru anlamındaki eisoya da eso sıfatının üstün hali- anlamına gelen esoterikos kökünden gelen bir sıfattır.

(Tokdemir, 2013:13). Fransızca'sı, esoterisme olan *ezoterizm* kavramı, yukarıdaki anlamıyla ilk defa 1828 yılında Jacques Matter tarafından kullanılmıştır (Matter, 1828:83). Rene Guenon ise, *İnisinyona Toplu Bakışlar* isimli kitabında ezoterizmi, araştırmada kullanılan anlamı ile içrek yani dışa kapalı ve kendi içine dönük ya da apaçık olmayan şeklinde tanımlar(Guenon, 2005:17).

Ezoterik bilginin hedefinin insan ve insanın kişiselliği olduğu söylenebilir. İnsanın kendi kişisel deneyimleri sayesinde öğrendiği bilgiler ve Tanrı ile olan ilişkisi ezoterik bilginin temel konuları arasında yer almıştır. Ezoterizmin temel amacını, hayata dair temel soruların cevaplarının bulunması olarak tanımlayan Gener, bu soruların cevabının ise yine insanın içsel dünyasında olduğunu ileri sürer (<http://url.ac/kkjv3>).

Algan ise, ezoterik disiplinler içerisinde *dünya* kavramını, nesnellik ve zihin kavramlarının birlikte oluşturduğu örüntüye değinerek şu şekilde açıklar: “dünya, kişinin nesnel dünya ile bunların kendi zihnindeki yansımalarını, bu yansımalar arasında kurduğu ilişkileri ve kişinin geçmişte kazandığı tecrübeleri de içsel bir yolla birleştirerek oluşturduğu yeni anlamlandırma biçimi olarak açıklanabilir” (Algan, 2006:128-129).

Bu bağlamda ezoterizmin anlaşılmasına yardımcı olacak çeşitli yöntem bilim önerilerinin karşımıza çıktığı görülmektedir. Bu önerilerden ilki, Antonine Faivre'nin önermesidir. Bu önermeyi Faivre ve Voss, *Batı Ezoterizmi ve Dinler Bilimi* başlıklı çalışmalarında şöyle açıklar;

Ezoterizm, altı temel özelliği içinde barındıran bir düşünce biçimi olarak kabul edilebilir. Bu altı özellikten dördü içkin kabul edilir. İncelemeye tabi olan materyalin ezoterizme ait olarak sınıflandırılması için, bu dördünün var olması gerekir. Bunlar, doğaları gereği birbirine bağlı özelliklerdir. Fakat yöntem bilimsel nedenlerden dolayı ayırt edilmeleri önemlidir. Öteki ikisi göreceli kabul edilir; çünkü çoğu kez öteki dört öğeyle birlikte görülmelerine karşın, tanım yönünden vazgeçilemez olmadıklarından esas öge sayılmazlar (Faivre-Karen-Voss, 2006:153-154).

Bu açıklamada sözü edilen öğeler; benzerlik, canlı doğa, imgelem ve meditasyonlar, dönüştürme eylemi, ahenk praksi ve iletimdir. Benzerlik özelliğini, *evrensel birbirine bağımlılık ilkesi* olarak değerlendiren Faivre, evrende var olan her

şeyin bir bütünün parçası olduğunu ve bu parçaların özelliklerinin bir birine benzediği savını ortaya koyar. Benzerlik özelliğinden sonra *canlı doğa* özelliğine değinen Faivre, doğanın herşeyi bağlayıcı özelliğe sahip olduğunu ve bu durumun ezoterizm içerisindeki önemini vurgular. Üçüncü özellik ise, imgelem ve meditasyonlar özelliğidir ki, Faivre burada meditasyon ve imgelem kavramlarının bir birinden ayıramayacağını, hatta bir bütün olduğunu vurgular. Ona göre, bu özellik simgelerin ve imgelerin kullanımına izin veren bir imgelem şeklidir. Bu özelliklere ek olarak, Faivre'nin geliştirdiği yöntembilim önermesinde yer verdiği dördüncü özellik ise, dönüştürmedir. Faivre'ye göre göreceli olarak kabul edilen diğer iki özellik ise, ahenk praksi ve iletimdir (Faivre, 2006:153-154).

İkinci yöntembilim önermesi olarak Refik Algan'ın *Ezoterizme Genel Bir Bakış* başlıklı çalışmasında yer verdiği görüşü ileri sürülebilir. İnsan içsel olarak giderilmesi gereken iki önemli sorun ile karşı karşıyadır. Bu sorunlardan ilki bilimsellikten farklı olarak, insanın dünyayı algılama ve bu algılama sürecinde dünya ile nasıl bir ilişki içerisine girdiği ile ilgilidir. İnsanın kendi bireyselliği ile ilgili bu ilk görüşü Algan, şöyle açıklar:

İnsanın çevresi ile etkileşim kurduğu süre içerisinde, çevresinde gerçekleşen olayları yorumlama ve yargılama biçiminin nasıl olduğu ile ilgili bir durumdur. Algılama biçimi salt görüntü ya da olduğu gibi kabullenmenin dışında kişinin özgünlüğüyle alakalı bir durum olduğu için, bu durumda nesne sıradan bir eşya olarak algılanmaz. İkinci sorun ise, insanın içinde bulunduğu dönem ve algılama düzleminin yetersizliği yüzünden, sınırlı bilgilere sahip olduğu, bu bilgilerin gelişmesi için kişinin fazladan çalışması ve algılarını açma yönünde kendini geliştirmesi gerektiği düşüncesidir (Algan, 2006:134).

Bu sorunların çözümlerine İslam tasavvufunda üç değişik bilgi biçiminin anlaşılmasıyla ulaşılabilir. Bunlar, *duyarak bilmek*, *görerek bilmek*, *olarak bilmek*dir. Bu düşüncelerle birlikte, ezoterizm pratik anlamda değerlendirildiğinde söz konusu bilgi esas olarak ruhsal -spirituel-, okült ve bazen de majik bilgidir. Ezoterizmde söz konusu olan asıl şey ise, bilgiyi içeren bu öğretilerin, özünde sadece ruhsal gelişim amacıyla kullanıldıkları gerçeğidir (Kahraman, 2011:10). Ezoterik kavramı başka bir ifade ile bir doktrinin içinde barındırdığı gizli içerik olarak da ifade edilebilir. Bu özellik nedeniyle *gizli sırlar öğretileri* olarak Türkçe'ye de çevrilebilen ezoterik öğretiler, hem gizliliği hem de ruhsal gelişmeyi bir arada içeren kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.2. Egzoterizm

İç, içsel anlamındaki ezoterizmin karşılığı olan kavram, egzoterizm olarak nitelendirilmektedir. İçselliğin, ruhun dışındaki tüm varlıkları kapsayan egzoterizm kavramı, daha çok materyalist bir düşünce sisteminin biçimi olarak algılanabilir. Ezoterik bilginin temelinde *iç* olduğu için egzoterizmden tamamı ile ayrı, zıt bir durum söz konusudur. Burada Leo Strauss'un 1954 yılında yayımladığı makale, ezoterizm ve egzoterizm kavramlarının karşılaştırılmasında önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Yazım dilinin ezoterik boyutlarını filozoflar ve bilim adamları üzerinden değerlendiren Strauss'a göre, egzoterik öğretisi her okuyucunun erişimine açık iken; ezoterik öğretisi, kendisini yoğun ve uzun çalışmaların ardından çok iyi yetiştirmiş okuyuculara açacaktır (Strauss, 1954: 64-65). Ezoterik öğretilere araştırmaya açık ve gizemleri keşfetmeye yönelik bir araştırma yöntemi olarak yaklaşmak yanlış olmaz. Bu anlamda ezoterizmin temelinde yatan bir *kıyıda keşfettikten sonra diğerinin açılması durumu*, Strauss'un bu düşüncesi ile paralellik gösterebilir.

1.3. Okültizm

Okültizm, günümüzde kullanıldığı anlamıyla, sınırlı bir gruba ya da kişilere açık olan ve yalnız onlar tarafından anlaşılabilirdi öne sürülen bir bilgi türü olarak tanımlanabilir. Akıncı, okült kavramını şu şekilde tanımlar: "Latince Occultus, sırların bilgisi ya da *doğüstünün bilgisi* olarak anlaşılır. Popüler anlamda ise occultus, belli kişiler tarafından anlaşılabilir bilgi olarak da düşünülür" (Akıncı, 2008:13). Burada, *okült* kelimesinin *gizli hale getirilmiş* anlamı taşıdığını vurgulamak doğru olacaktır.

1.4. İnisiyasyon

İnisiyasyon Guenon'a göre, dışarıdaki, yabancı, harici kişinin içeri alınması, mahrem kılınması, ezoterik topluluğun üyesi yapılması, ezoterik bilginin ışığına kavuşmasıdır. Ezoterik inisiyasyon, bireyde, varlığın bir alt aşamasından bir üst aşamasına geçişi, tinsel olarak gerçekleştirmeye yönelik süreçtir (Guenon, 2005:17). Çeşitli toplumların içinde varlığını devam ettirmiş olan ezoterik öğretiler, bu öğretilerin öğretildiği merkezler sayesinde öğrenilebilirdi. Bu merkezlere bağlanılarak özel bilgileri öğrenmek için girilen yola, *insiyatik öğretim* denilirdi. Bu insiyatik öğretisi merkezlerinde insiyasyon adayını, yani öğrenciyi insiyatör kendi özel şartlarına bağlanmak

koşulu ile seçerdi. Bu şartların en önemlisi, öğrenciye öğretilen gizli ve sınırlı bilgilerin kimseye açıklanmaması olurdu.



Fotoğraf 1: İnisinasyon

Hançerlioğlu, insiyatör ve insiye adayı arasındaki bu duruma Antikçağ mistik düşünürü Pythagoras üzerinden değinerek, O'nun öğreti biçimini şu şekilde açıklar: “Pythagoras öğrencilerini esoterikos ve exoterikos diye ikiye ayırıp, gizli öğretisini yalnızca birincilere öğretirdi”. Hançerlioğlu, bu açıklamasına ek olarak insanın ezoterizm üzerinden gerçekliği arayışındaki üç klasik aşamayı vurgulamaya çalışır. Bunları *arınma*, *mükemmellik* ve *birlik* olarak sıralayan Hançerlioğlu'nun, bu özellikleri ezoterizmin temel amacı olan üstün insana ait meziyetler olarak gördüğü düşünülebilir(Hançerlioğlu, 2004:219-211).

Burada anlam bakımından çok benzerlik gösteren *mistisizmi* açıklamak, ezoterizm ile mistisizm arasındaki ayrımın anlaşılması açısından önemli olarak görülebilir.

1.5.Mistisizm

Mistisizm felsefi olarak, insanın mantığının akıl yürütme yolu ile erişemeyeceği, ilahi ve doğaüstü bilgilere ulaşmakta izlediği bir yol olarak değerlendirilebilir. Ezoterizm ise, varolan bilgilerin seçilmiş kişilere rahipler tarafından belirli ve gizli yollar ile verilmesidir. Bu ayrıma katılmayıp, ezoterizmle mistisizmi eş anlamlı kabul eden Dion Fortune ise, mistisizm ile ezoterizm arasındaki ortaklığı tinsel farkındalık yaratan mistisizm ile eş anlamlı kabul edilen önemli ve kesin bilgiler sistemi olarak açıklar(Fortune, 2012:9).

Güngör'e göre mistisizm, aklın kavrayamayacağı gerçekleri mistik sezgi ile bilmek anlamına gelir(Güngör, 1982:17-18). Bununla birlikte Tokdemir, Platon, Pisagor ve Sokrat'ın öğretilerindeki mistik altyapıya işaret ederek; hayranlık, sezgi, arayış gibi kavramların mistisizmle ilişkilerine şu şekilde değinir;

Mistisizm öğretilerinin temelinde hayranlık, arayış, sezgi ve giz vardır. Dinde ise Tanrı tarafından gönderilen vahiylerde -emir ve yasaklar- her şeyin bir yanıtı olduğu kabul edilir. Tarihin büyük bölümünde mistik -gizem- ve felsefi düşünce bir birleriyle yakından ilişkili olmuştur. Platon, Pisagor ve Sokrat'ın öğretilerinde mistik unsurlarda bulunmaktadır (Tokdemir, 2013:12).

Bu bilgilere ek olarak, Pierre Vernant'ın mistisizm hakkındaki görüşlerine de bu araştırmada yer vermek doğru olacaktır. Vernant, mistisizm ile ilgili olarak şunları belirtir; “mistisizm kelimesinin kendisi ritüeli erginlemeyi, sırrın ifşaatını, içsel dönüşümü ve öte dünyada daha iyi bir kader vaadini içeren Eleusis'e gönderme yapan *mystes*, *myesis*, *mystikos* ve *mysterion* terimleriyle bağlantılıdır” (Vernant&Naquet, 2012:519-520). Burada Vernant, her arayışın muhakkak bir amacının ve sonucunun olduğu tezini ileri sürer. Kimi bu amaca gerçeklik, kimi sonsuzluk diyebilir. Mistik olan kişi dünyevi işlerle bütün ilişkilerini keser ve gerçeği *vecd* -esirme- halindeki bireysel deneyimlerinde arar(Hançerlioğlu, 2000:699). Burada esirme -vecd- kavramı, duyguların ön planda olduğu, kendinden geçme hali olarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Ruhsal sarhoşluk olarak da tanımlanabilecek olan bu durumdaki sarhoşluk kavramına, Hançerlioğlu şu şekilde değinir;

Sarhoş ve sarhoşluk arasındaki ayrımı, *esri* ve *esriklik* olarak belirtebiliriz. Sarhoşluk, bilincin ortadan kalkması ile gerçekleşen coşkunluk durumudur. Dionysos, Pythagoras, Yeni Platonculara göre esrime, erişilebilecek en yüksek durumdur ve Tanrı ancak bu durumda insanla buluşabilir” Bu tartışmada yer alan sezgi, ruhsal sarhoşluk, tanrı kavramları mistisizmin içeriğini genişleten bir çerçeve sunar(Hançerlioğlu, 2004:743).

Peyami Safa ise, *Mistisizm* isimli çalışmasında mistisizm kelimesinin kökenine ilişkin belirlemelerde bulunarak, bu kavramı şu şekilde açıklar;

Mistisizm kelimesi, birinci yüzyılda, azizlerden Denysl'Aaseopagite tarafından icat edilmiştir. Fakat mistisizm, bu adı almadan ve Hristiyanlık'tan çok önce uzak doğuda, Hint'de, Çin'de doğmuştur. Mistisizm görüngüsünün -fenomeninin-, Hint, Budist, Hristiyan ve İslam mistisizmlerinin yanısıra bunlara eklenilebilen edebi ve sanatsal boyutlarını da

görmekteyiz(Safa, 1961:8).

Bal, bu tartışmaların içerisinde yer verilen kavramların boyutunu asıl konumuz olan sanat bağlamında şöyle açıklaklayıp, sanatçı dehasına sahip olan insanların normal insanlardan ayrılması gerektiğini vurgular;

Mistik deneme sırasında meydana gelen esrime hali imgelemi şiddetle kamçılar. Böylesi mistik kavrayış duyuşsal ve sezgisel olmak üzere ikiye ayrılır. Duyusal sezgide, sezginin konusu olan nesne, duyuşlarla, doğrudan ve aracısız olarak bilinir. Buna karşın, yalnızca insana, özellikle de belli bir zihinsel gelişme düzeyine erişmiş insana özgü olan zihinsel ya da entelektüel sezgi, bağlantıları mantıksal ve nedensel ilişkileri doğrudan ve aracısız bir biçimde idrak etmekten meydana gelir. Ayrıca; sezgi, izlenim ve duyuşları dışlaştırmak ve onları ifade etmeye yarayan insana özgü bir bilgi türüdür. Doğal olarak bu dışlaştırma en yetkin haline sanat yapıtlarında kavuşur. Sanatçı dehasının tanrısal bir özde kabul edilmesinin ve bir deha kültüne varılmasının nedeni, gündelik sezgilere sahip olan insan ile sanatçı sezgileri arasında bir öz ve nitelik ayrılığı görülmesidir(Bal, 2009:15).

Bal, mistik kavrayışı elde etmenin temel yolunun sezgiden geçtiğini ifade eder. Decartes, sezgiyi, zihnin dağınıklığından kurtulup, tümüyle bir noktaya yönelmesi olarak tanımlar(Öktem, 2000:164-165, akt:Güler, 2015:4). Bu düşünceden yola çıkarak sezginin temel etkeninin bir noktaya odaklanma edimini olduğu söylenebilir. Bununla birlikte sezgiyi ortaya çıkarabilmek için, odaklanılan konunun içselleştirilmesi gerektiğine dayandığını da söylemek mümkündür. Bu bağlamda kişinin, sezgi yolu ile içselleştirdiği konuyu, ezoterik bir yöntem ile kavradığı düşünülebilir. Güler, sezgiyi açıklarken, Akarsu'nun görüşlerini aktarma yolunu seçer ve çalışmasında şunlara yer verir;

Sezgi kelimesi, bir şeyin birden açılması, bir bağlantının birden doğrudan doğruya aracısız bulunması -keşfedilmesi-, yakalanması, gidimli düşünmenin usa vurmanın tersine, bir bütünü bir bakışta dolaysız kavranması; varlıkları bize kendilerine olduğu gibi açan bilgi, dolaysız kavramak, bir anda yakalamak, sezmei sezip keşfetme anlamlarına gelmektedir(Akarsu, 1994:158, akt:Güler, 2015:3).

Bu bağlamda Eroğlu'nun *Sanatta Tinselliğin Özü* isimli çalışması önemli bir kaynak olarak görülebilir. Eroğlu, Steiner ve ondan fazlasıyla etkilenmiş olan Kandinsky'yi karşılaştırırken, Steiner'in ruh ve tinsellik hakkındaki görüşlerine şu şekilde değinir;

Steiner'in sorduğu en önemli soru şu: insan yüce âlemlerin sezgisine nasıl ulaşabilir? Bu

sorunun peşinden giden Steiner, yine aynı isimle bu konuda bir kitap oluşturmuştur. Buna karşılık Kandinsky'nin *über das geistige in der Kunst*ta da aynı şeyin peşinden giderek derin hislere dayanan gerçek yaratıcı sanatı nasıl anlayabileceğimizin yollarını aradığını, dolayısıyla yüksek sanatın sezgisine ulaşmanın yollarını araştırdığına tanık oluruz (Eroğlu, 2017:13-14).

Eroğlu, Steiner'in yüksek sanatın sezgisine ulaşmak için izlediği yol ve Steiner'in akıl ve hislerin birlikteliğine verdiği önemi şu şekilde vurgular;

Steiner de Kandinsky gibi hisler dışı, -bizim derin his dediğimiz- farklı âleme ulaşılmasından yana bir duruş göstermiş ve farklı bir bilgi yolu önermiştir... Bu noktada akıl devre dışı bırakılmamış, aksine bazı derin hisli yaklaşımları alımlamıştır. Böylece sadece aklın veya sadece derin hissedişin de tek başına yararı olmadığı sonucuna ulaşılır(Eroğlu, 2017:15).

Steiner'in öne sürdüğü *yüksek alem* kavramı ile Kandinsky'nin ulaşmak istediği *yüksek sanat* kavramları yöntem olarak bir birine çok benzemektedir. Kandinsky'e göre de, Steiner'e göre de buna ulaşmanın temelinde *his* kavramı yatmaktadır. Bu açıklamaya paralel olarak Eroğlu bu duruma şu açıklamayı getirir:

Hislerimizi, derin hisse gidişe açabilecek bir derinliği ortaya koyabilirsek, Steiner'de yüksek alemi, Kandinsky'de yüksek sanatı anlayabilmenin olanaklarını yakalayabiliriz. Bu mesele doğru ele alınabilirse, daha net bir söyleyişle her iki kuramsal çalışma da doğru anlaşılabilirse derin hisli bütün yaklaşımların aslında ileri seviyedeki pratikler oldukları da görülecektir. O zaman söyle bir sonuca gidildiği görülebilecektir; -çünkü hem Steiner, hem de Kandinsky öyle yapmış-; tek bir hakikatın olmadığına, dolayısıyla her şeyin hakikatlerin arasındaki uyumda saklı olduğuna işaret etmeye çalışmışlardır. Steiner yüce alemleri anlamaya çalışırken ve onların üzerindeki sır örtüsünü kaldırmaya yoğunlaşırken, Kandinsky ise aynı şeyi sanat, ağırlıklı olarak resim sanatı üzerinden ele almıştır (Eroğlu, 2017:16-17).

Erhat ise mistisizmin kökeni olan Eleusis Gizemleri¹-törenleri- ve Demeter² – Persephone³ mitosunun içindeki ezoterik benzerliklere, tarıma dayalı anaerkil yapıdaki

¹**Eleusis Gizemleri:** Eleusis adlı şehre adını veren efsanevi kişi adına, tahıl tanrıçası Demeter ve kızı Persephone onuruna her yıl düzenlenen törenler, eski Yunanistan'daki tüm ritüel kutlamalarının en kutsalı ve en saygın olanıydı. Bu şenlikler, Atina'nın 20 km. batısında bulunan Eleusis kentinde, Miken döneminden beri kutlanmakta olup 2 bin yıllık bir geçmişe sahiptiler. Yunan ve Roma'dan gelerek bir araya toplanan müritler Atina ve Eleusis arasını yürüyerek kutsanırlar ve Grek dininin en yüce basamağı kabul edilen Eleusis gizli törenlerine katılırlardı. (Bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, s.100.)

²**Demeter:** Yunan mitolojisinde tarım ve bereket tanrıçası. (Bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, s.85.)

³**Persephone:** Yunan mitolojisinde yeraltı tanrıçası. (Bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, s. 242.)

kültürlerin inançlarında sıkça rastlandığını yazmaktadır(Erhat, 1993:100). Bu duruma Bal, şu eklemeleri yapıp, ezoterizm ile mistizm arasındaki benzerlikleri o dönemin ritüelleri aracılığı ile vurgulamaya çalışır;

Eleusis’de de tıpkı Dionysos⁴ ve Orpheus⁵ törenlerinde ya da Helenistik dönemde diğer Doğu Gizemlerinde olduğu gibi, müritler kendi yaşam koşullarını aşarak daha yüce, neredeyse insanüstü bir varlık durumuna ulaşmak amacıyla inisiyasyona katılırlardı. Törenlerde bir araya gelenlere içki sunulur; doğa tanrılarını canlandıran aktörler tarafından oynanan bir drama gösterisi izlettirilirdi. Tüm şenlik tarımda bereket teması üzerinde yoğunlaşmıştı(Bal, 2009:152).

Erhat’ın, bolluk yeraltından kaynaklanır düşüncesini aktaran Bal, bereket ve üretkenliğin kaynağının toprak oduğunu belirtir. Oynanan dramada “biçilen tahıl ölmekte ama verdiği tohumlar yeniden büyümektedir” denilerek ölümün aslında korkulmaması gereken bir olgu olduğunu ifade eder(Bal, 2009:153).



Fotoğraf 2: Eleusis töreninde Demeter, Triptolemus, RölyefResim



Resim 1: Henryk Siemiradzki, Persephone ve “Eleusis Törenlerinde Phryne”

1.6. Ezoterizm ve Mitoloji İlişkisi

Araştırmanın konuları içerisinde yer alan ve ezoterik örüntüleri her zaman içerisinde barındıran mitoloji kavramına değinmek, mitolojik konulardaki ezoterik yapıların anlaşılması bakımından önemlidir. Bu bağlamda Bayat’ın, “bizleri çepeçevre saran yaşanılan bir geçmişin dilde, ritüelde ve tasfirlerde gerçekleşen diyalektiği” olarak

⁴**Dionysos**: Antik Yunan mitolojisinde şarap ve bağbozumu tanrısıdır. Adına eğlenceler ve şenlikler yapılırdı. (Bkz. Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, s.56.)

⁵**Orpheus**: Mitolojide ünlü Trakyalı ozandır. İlkçağda ünü orfizim denilen mistik bir akım yaratacak kadar çok yayılmış, kişiliği üzerine anlatılan masallar her türlü sanatçıyı etkilemişti. (Bkz. Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, s. 155 .)

tanımladığı mitoloji kavramını; geçmişin bize armağanı niteliğinde olan bilgilerin, bizden sonraki yaşama ait öngörüsü olarak da tanımlamak mümkün olabilir. Bir başka anlatımla mitoloji, ezoterik anlamda gizli hale getirilmiş bilgilerin yüzyıllar boyu gelişerek bu güne ulaşmış simgesel şekilleri olarak düşünülebilir. Bu açıdan bakıldığında araştırma içerisinde ezoterik yapı altında konumlandırılan inisinyasyon kavramının buradaki işlevselliği önemlidir. Ezoterik anlamda gizli hale getirilmiş mitolojik bilgilerin inisinyasyondan geçen kişilere aktarılmasının nedeni budur. Mitolojide yer alan ezoterik bilgiler, simge ve semboller aracılığı ile yaşatılmıştır. Bayat, bu durumu imge ve simgeler üzerinden şöyle açıklar:

Bütün durumlarda imge ve simgeler insanın dış dünya: bitki, hayvan, dağ, orman, yıldızlar ve manevi dünya: ataların ruhu, ışıklı ruhlar, yer altı dünyası varlıkları ile ilişki kurmasına hizmet eder. Ancak bu dili bilenler yalnız sırta erme ritüelinden geçenlerdir. İşte bu sebeptendir ki bütün mitolojik içerikli törenlere yalnız inisinyasyondan geçenler alınmıştır(Bayat, 2017:15-16).

İkel toplumlardan beri insanlar yaşadıkları döneme ait olan dünyevi olayların sebeplerini mitler ve mitolojik inanışlar üzerinden tanrı olgusu içerisinde bulmaya çalışmışlardır. Kendi kontrolü ve gücü dışında gelişen her olayı Tanrı'nın bir göstergesi olarak değerlendirmişlerdir. Bayat, Satrauss'un mitoloji hakkındaki şu görüşünü imleyerek, kendi çalışmasında sembolik ve metaforik yaklaşımın önemini vurgular; Staruss'a göre mitoloji, "önemli sosyal ve doğa olaylarının sembolik ve metaforik algılanması olup, bu olayları izah eder. Mitolojinin yardımı ile sosyal ve doğa olaylarını sınıflandırmak için özel kodlar oluşturulur"(Strauss,1962, akt: Bayat, 2017:18). Strauss, mitosları insanın doğal yaşamdan kültürel evreye geçiş döneminin düşünce ve söylem yapısı olarak kabul etmek gerektiğini vurgular(Uğurlu, 2014:113). Bu açıklamaya göre, Strauss'un, mitosu toplumların kültürlerinin bir parçası olarak gördüğü çıkarımı yapılabilir. Mitolojinin, ezoterizm ile ilişkisini simgeler ve semboller üzerinden değerlendiren Bayat'a göre; mitolojinin şu veya bu soruya verdiği cevap doğrudan doğruya olmayıp simgeseldir, semboliktir ve kısaca ezoteriktir(Bayat, 2017:18).

İçinde barındırdığı konular ve bu konulara yaklaşım tarzı bakımından, Mitoloji çatısı altında konumlandırılacak olan Hermetizm ve Gnostisizm kavramlarının açıklanması, araştırmanın gelişim stratejisi bakımından önemli görülmektedir.

1.6.1. Hermetizm ve Hermeneutik Yaklaşım

Ezoterizm içerisinde bir öğreti şekli olarak algılanabilecek olan Hermetizm'in temeli Hermes Trismegistus'a dayanmaktadır. Tarih boyunca Hermes'in birçok alanda bilge bir kişi olduğu ve çalışmaları ile birçok yeniliğe öncülük ettiği söylenebilir. Kahraman, Hermetizm'e ve kökenine şu şekilde değinir;

Hermetizm, Eski Mısır'da yaşamış bilge Hermes Trismegistus'un öğretileridir. Kimilerine göre Hermes Trismegistus bir inisiyeydi, dolayısıyla öğretisi ezoterik bilgilerden oluşuyordu. Eski Yunan yazarlarına göre bu ezoterik öğreti Mısır'ın özellikle Teb ve Memphis tapınaklarındaki inisiyasyonlarda öğretiliyordu. Mısır kökenli Yunanca metinlerde Hermes Trismegistus'tan majinin, simyanın, astrolojinin, astronominin, tıbbın ve bilgeliğin kurucusu olarak söz edilir(Kahraman, 2011:14).

Batı uygarlığını derinden etkileyen Hermetizm'in simgesi, Hermes veya Thoth'dur. Hermes, kendisinden sonra gelen toplumları her alanda etkilemiştir. Bu etkileşim sadece dini inanışlarında değil, kendisinden sonra gelen toplumların yapı taşlarını oluşturan sanat, bilim ve felsefe alanlarında da kendini göstermiştir. Hermes mitolojide, ayaklarında kanatlar bulunan ve elinde çift tarafı yılanlı bir asa -Kadüs-tutan, miğferli bir şekilde temsil edilmiştir. Cömert, Hemes'i mitolojik bir bakış açısıyla şöyle tanımlar: "Hermes, Homeros destanlarında tanrının habercisidir, babası Zeus'un güvenilir elçisidir. Ölülerin ruhlarını Hades'e götüren de odur. Bu görevi nedeniyle adı *Ruhlar Kılavuzu* kavramının karşılığı olan Psychopompos'tur" (Cömert, 1999:33).



Resim 2: Hermes/Thoth (temsili)



Resim 3: Kadüs Asası

Sosyal bilimler içerisinde bilginin kavramsal olarak daha derinine işaret eden bir bakış açısı öneren yaklaşımlardan biri de Hermeneutik'tir. Bu yaklaşımın önemli temsilcilerinden olan Gadamer'in açıklamalarına kendi çalışmasında yer veren Kahraman, Hermeneutik önerme hakkında şu tanımlamayı yapar;

Hermeneutik yaklaşımın 20.yüzyıldaki önemli temsilcilerinden Gadamer'e göre, hermeneutik, hermeneutik sanatı, yani bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açıklama sanatıdır... Teolojik boyutta hermeneutiğin kaynaklandığı söylenceyi şöyle açıklar: Tanrıların habercisi/mesajcısı/elçisi Hermes tanrıların mesajlarını ölümlülere iletir. Ne var ki onun bildikleri hiç de tanrıların mesajlarının dümdüz bir aktarımı değildir; tanrısal buyrukların birer açıklamasıdır. Öyleki Hermes bunları ölümlülerin diline, onların anlayabilecekleri şekilde çevirir(Kahraman, 2011:15).

Kadim gelenekler içerisinde önemli bir yere sahip olan ve gizli bilgilerin açığa çıkarılmasını amaçlayan Hermeneutik bakış açısı, konu aldığı kavramlar ve bunları ele alış şekli bakımından Derrida'nın yapısöküm -dekonstrüksiyon- stratejisiyle paralel denilebilecek bir tutumda ele alınabilir. Bu benzer durum Rutli'nin, *Derrida'nın Yapısökümü* başlıklı makalesinde yapısöküm kavramını açıklarken görülebilir. Rutli, makalesinde yapısöküm ile ilgili şunları söyler; "... yapısöküm klasik anlamda yıkıcı bir eleştiriden ziyade verili olanda zaten içerilen ama bir şekilde üzeri örtülen alternatif hakikatleri ifşa etmeyi öneren bir metin okuma stratejisi olarak ortaya çıkmaktadır" (Rutli, 2016:64). Buradaki ortak nokta, hem hermeneutik bakış açısında hem Derrida'nın yapısökümündeki *gizli olanın* açıklanması üzerine yürütülen çalışmalardır.

1.6.2. Gnostisizm

Akıncı, *Ezoterik Öğretiler* isimli çalışmasında Yunanca'dan gelen Gnostisizm'in kökeni ve içeriği hakkında şu tanımlamayı yapar; "Yunanca bir sözcük olan gnosis bilgi anlamına gelmektedir. Gnostisizm, milatın ilk yüzyıllarından önce Akdeniz bölgesinde görülmeye başlanan ve oradan da Orta Asya'ya doğru uzanan çeşitli mistik inisiyasyona yönelik dinler, mezhepler ve bilgelik okulları için kullanılan genel bir kavram ya da öğretilerdir"(Akıncı, 2008:21). Akıncı, öğretinin hakkındaki düşüncelerini ışık ve karanlığı, iyi ve kötü ile bağdaştırarak oluşturur. Bu durumu Akıncı'nın görüşlerinden yararlanarak açıklayan Kahraman, öğretinin diğer ezoterik yapılarla ortak bir biçimde "ışığın -iyi- ve karanlığın -kötü- güçleri arasında var olan mitolojik

bir mücadele” olarak tanımlar(Kahraman, 2011:12).

1.7. Ezoterizm ve Tinsellik ilişkisi

Yapısalcı bir yaklaşımla araştırmayı oluşturan alt kavramlara bakıldığında, ezoterizmin odağında yer alan *tin* kavramı önemlidir. Kişi ve evren üzerinden tin kavramını açıklamaya çalışan Kahraman, Yeni Platonculuğun kurucusu Plotinus’ten yola çıkarak tin ve ruh ilişkisini şu şekilde açıklar:

Plotinus ve diğer düşünürlerin referans tümcelerinden biri olan *tin*, kendi bağlamında öne çıkarılıp, özellikle üzerinde durulması gereken tümcelerden biridir. Ezoterizm ve sanatta sürekli vurgulanan tinselliğe, öncelikle tin ve ruh arasındaki ayrımla değindiğimizde; tin daha genel bir terimdir kişi ile evren arasındaki ilişkiyi belirtir; oysa ruh bu ilişkiyi yaşamakta olan kişiyi belirten daha benliğe yönelik bir terimdir. Bir anlamda ruh bize tinden daha yakındır. Dolayısıyla ruhu, benliğin aldığı tinsel form olarak tanımlayabiliriz(Kahraman, 2011:19).

Gener, bu duruma ezoterizm ve insan üzerinden değinip, ezoterizmin öznesinin insan olduğu vurgusunda bulunarak ezoterizmin amacının hayatın nedenlerine dair temel soruları cevaplandırmanın yolunu açmak olduğunu belirtir. Gener burada ezoterizm ve insan arasındaki vazgeçilmez bağa dikkat çeker. Her zaman bilinmeze, bilinmeyene doğru bir eğilimi olan insanın, içsel olarak kendi içerisindeki bilinmeyene doğru bir merakını imler. Ezoterizm içerisinde yer alan bilinmeze ulaşmanın ruhsal bir yolculukla mümkün olabileceği söylemek doğru bir bakış açısı olabilir. Bu yolculuğun amacı Steiner’a göre *yüce alemlerin sezgisine* ulaşmaktır. Steiner’in yüce alemlerin sezgisine ulaşmak olarak tanımladığı ve üç aşamayla gruplandığı bu yolculukta üçüncü aşama ruhsal ve tinsel derinliğe ulaşma -die einweihung- aşamasıdır. Eroğlu, bu aşamayı yüce alemlerin sezgisine ulaşmada en olgun nokta olarak görür(Eroğlu, 2017:33).

Burada Rudolf Steiner’in *Gizli Bilim* isimli kitabında *duyuüstü gözlem* olarak tanımladığı önermeye değinmek önemlidir. Steiner’e göre, insanda gözle görülen ve görülmeyenler kesin bir çizgi ile ayrılmalıdır. Steiner, temelde dört toplamda yedi örgene ayırdığı -fiziksel beden, eter beden, astral beden, ben, tin benlik, yaşam tını, tin insanı- önermesinde insanda var olanlar ve olmayanları açık bir şekilde açıklar. Bu önermeye göre; insanın fiziksel olarak dünyada kapladığı ilk bölüm *fiziksel bedendir*.

Steiner, insanın fiziksel bedenini madenlerle özdeş tutar. Çünkü zamanı geldiğinde beden fiziksel yaşamı bittiğinde çürüyecek ve topraktaki madenlere dönüşecektir. İkinci örgen *eter beden* dir. Steiner, eter bedeni şu şekilde tanımlar; "... ölümden sonra bu biçim yavaş yavaş yok olur ve fiziksel beden, madensel dünyanın bir bölümüne dönüşür. Duyuüstü gözlem, yaşam sırasında fiziksel özdek ve güçlerin çözülüp ayrılmasını engelleyen şeyi, insanın özvarlığının bağımsız bir örgeni olarak ayırt eder. Bu bağımsız örgene *eter beden* ya da *yaşam bedeni* denir". Steiner'in bu tanımlamasına bağlı kalınarak eter bedeni, fiziksel bedenin yok olma aşamasında ortaya çıkan ruh olarak tanımlamak mümkündür. Bu tanımlamadan sonra fiziksel beden ve eter beden arasındaki ilişkiye, yine fiziksel beden ile ruh arasındaki ilişki üzerinden değinir;

Eter bedenin fiziksel bedene her tarafından nüfuz ettiği ve onun bir çeşit mimarı olduğunu söylemek yeterli olabilir. Tüm organlar, biçimlerini eter bedenin akım ve devinimleri sonucu korurlar. Fiziksel kalbin temelinde bir *eter kalp*, fiziksel beynin temelinde bir *eter beyin* vardır. Bu, tüm organlar için geçerlidir. Eter beden de, fiziksel beden gibi bölümlere ayrılır. Ama bu ayrım daha karmaşıktır ve fiziksel bedenin bazı bölümlerinin birbirinden bağımsız olmasına karşın, eter bedende tüm bölümler sürekli ve canlı bir ilişki içinde birbirlerine akarlar(Steiner, 2003:34-37).

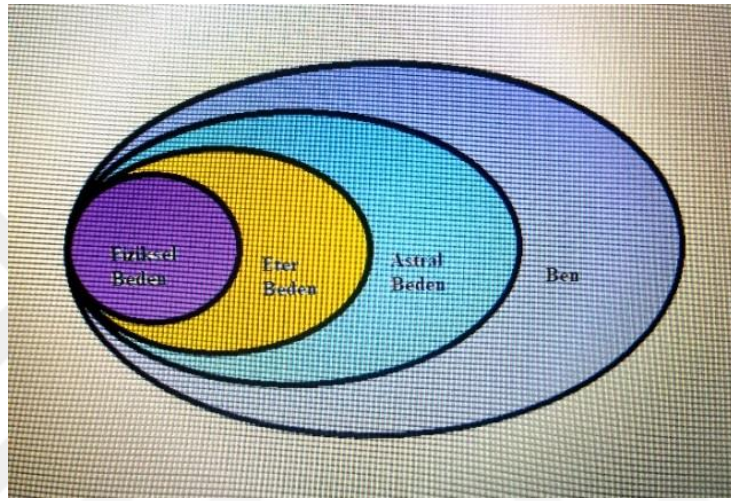
Steiner'in önermesinde üçüncü olarak yer verdiği örgen ise *astral bedendir*. Steiner, uyku esnasında ortaya çıktığını öne sürdüğü astral bedenin, uyku ile arasındaki ilişkisini şu şekilde açıklar;

Eter bedenden sonra insan özvarlığının daha yüksek bir örgenine yönelir... burda bir imge oluşabilmesi için *uykuya* değinmek gereklidir. Gözle görülür gerçeklik için insanın tüm etkinliği uyanık olduğu sıradadır. Bunun gerçekleşebilmesi içinse, tükenen güçlerin uyku yoluyla hep yeniden tazelenmesi gerekir. Uyku sırasında eylem ya da düşünme yoktur. Her türlü acı ya da zevk, biliçaltına gömülüdür. İnsan bilinçsiz uykudan, gizemli bir kuyunun suyunu içmişçesine, bilinçli güçlerle uyanır. Uykuyla birlikte karanlık derinliklere dalan, uyanınca geri dönen hep aynı bilinçtir. Yaşamı, bilinçsiz uykudan her gün yeniden uyandıran şey, duyuüstü kavrayış için, insanın özvarlığının üçüncü örgenidir. Buna *astral beden* adı verilir. Fiziksel bedendeki özdekle güçleri, biçimlerini korumak için nasıl eter bedene ihtiyaç duyarlarsa, eter bedenin güçleri de kendilerini bilinç ışığıyla aydınlatmak için astral bedene ihtiyaç duyarlar. Kendi haline bırakılan bir eter bedenin sürekli uyku halinde olması gerekirdi. Şöyle de söylenebilir: Eter beden fiziksel bedene salt bitkisel bir yaşam sağlayabilirdi(Steiner, 2003:37).

Dördüncü örgen *ben* örgenidir. Steiner, ben örgenini astral beden ile birlikte ele

arak insanın tutku ve isteklerinin kaynağına odaklanarak şu açıklamalarda bulunur;

İnsanın bazı tutku ve isteklerinin oluşması için bedeninin ne içinde ne de dışındaki zorunluluklar yeterlidir. Bu alana giren her şeyin belirli bir kaynağı olmalıdır. Bu kaynak duyuüstü bilimin bakış açısıyla *ben* inde görülebilir. Bu nedenle de ben'in insan özvarlığının dördüncü örgeni olduğu söylenebilir. Astral beden kendini bırakırsa, zevk ve acı, açlık ve susuzluk duyar. Ama hiçbir zaman tüm bu şeylerde kalıcı bir yön olduğunu duymaz. Burada *ben* olarak adlandırılan, kalıcılığın kendisi değil, kalıcılığı duyabilen örgendir(Steiner, 2003:38-39).



Resim 4: Steiner'in duyuüstü gözlem önermesi

Steiner, bahsi geçen dört örgene ek olarak duyuüstü gözlemin içerisine, tin benlik, yaşam tini, tin insanı örgenlerini de dahil eder. Steiner, temelinde ruh ve insan kavramı yer alan duyuüstü gözlemin insanın aydınlanması yolunda ne kadar önemli olduğunu vurgulamaya çalışır. Bu bağlamlar doğrultusunda ezoterizm olgusunda mistik ve metafizik dünya görünülerinin ilgileri ortaya çıktığı söylenebilir. Steiner, bu konu hakkında şöyle bir açıklamada bulunur;

Gizi bilime göre insan, çeşitli örgenlerden oluşan bir varlıktır. Bedensel örgenler: fiziksel beden, eter beden, astral beden, ruhsal örgenler: Duyum ruhu, anlak ruhu ve bilinç ruhudur. Ben, ruhu aydınlatır. Tinsel örgenlerse: tin benlik, yaşam tini ve tin insanıdır... duyum ruhu ve astral beden birbirine sıkıca bağlıdır ve bir bakıma bir bütün oluşturur. Bilinç ruhu ve tin benlikte buna benzer bir bütündür. Çünkü tinin ışığı bilinç ruhunda yanar ve insanın diğer örgenlerini oradan aydınlatır(Steiner, 2006:49).

Ruh ile ilgili bir başka bakış açısı sunan Pisagor ise, ruhun gelişim sürecine üçgen önermesi ile değinmiştir. Ruhun gelişim sürecini, üçgen şeklinde ele alan Pisagor, bu üçgeni *yaşam piramidi* olarak adlandırmıştır. Yaşam piramidini, en alt kısmında yer alan cansız varlıklardan başlayarak, en üstte yer alan İnsan-ı Kamil'e kadar sınıflandıran Pisagor; ruhun bir üst düzeye çıkması ya da bir alt düzeye düşmesi ruhun hakediş kavramı ile alakalı olduğunu savunur. Buna düşünceye göre ruh, eğer bir üst seviyeye çıkmayı hak ediyor ise bir sonraki dünyaya gelişinde skalanın üstünde, haketmiyor ise önceki durumundan bir altta dünyaya döndüğü düşünülebilir.

Yüksel'e göre, ezoterik öğretinin üç temel kuralı vardır. Bunlar özetle şöyledir;

- Sır, sükûnet içinde sessizce alınır ve ondan söz edilmez.
- İnisiye adayının araştırma isteğini güçlendirmek ve gelecek olan asıl bilgiye uyumunu sağlayabilmek için aktarılan bilgiler açıkta değil, sembolik öğretim metodu kullanılarak yani üstü örtülerek verilir. Böylece henüz insiyatik bir eğitimden geçmeye hazır olmayanların bu sırları da öğrenmeleri engellenirdi.
- Bu gizli öğreti devam ederken, öğretmen öğrenci adayına aktardığı bilgilerle ilgili şuur halini yükseltici, anlayışını kolaylaştırıcı manyetik enerjileri de aktarırdı. Bu enerjiler sayesinde öğrenci yeni karşılaşmakta olduğu bilgileri çok daha kolay anlayabilir ve bu yeni gelişmelere çok daha kolay uyum sağlayabilmekteydi. Uyum sağlayamamak, insinasyonun en büyük risklerinden biriydi. Çünkü, o ana kadar edinmiş olduğu anlayışların çok ötelilerindeki bir sınırla karşılaşan öğrenciler, büyük şoklara girebilmekteydi (Yüksel: 2017:32-33).

1.8. Gizli Öğreticilik

Ezoterizmin temel yapısında barındırdığı iki kavram çok önemlidir. Gizlilik ve ruh olarak sıralanabilecek bu kavramlar, ezoterizmin kendi içerisindeki kurullarıda belirleyici bir role sahiptir. Hem ruhsal gelişmeyi, hem de gizliliği içinde barındıran ezoterizme bu perspektiften bakıldığında ezoterik bilgilerin gizli kalması, sınırlı kişilere ulaşması açısından çok önemlidir. Bu doğrultuda oluşturulan grupların temel özelliği, kendi içinde gizli olmalarıdır. Bu grupların yapısını oluşturan temel bilgiler, ezoterizmin anlamına uygun olacak şekilde gizli kalmalıdır. Bu amaçla gizli grupların üyeleri kendi aralarında sembollerden oluşan bir dil geliştirerek, bilgilerin grup dışına çıkmasını engellemişlerdir. Sembollere dayalı oluşturulan bu dilin temsil ettiği anlamlar, sıradan insanlardan saklandığı için bu gruplar varlıklarını günümüze kadar sürdürmüşlerdir.

Burda önemli olan, sembollerin temsil ettiği ve grup dışı olan insanlara göre örtük denilebilecek anlamların grup üyeleri tarafından korunması ve anlaşılmasıdır.

Ezoterizmin temel yapısını oluşturan ikinci kavram olan ruh, ezoterizmin temel amacı olan İnsan-i Kamil'e ulaşmanın olmazsa olmaz koşuludur. Versluis, *Magic and Mysticism An Introduction To Western Esotericism* isimli çalışmasında, *ezoterik* kelimesi üzerinde durarak bu kelimenin içeriği hakkında görüşlerini belirtir. Versluis'e göre ezoterik terimi, küçük bir grup için ayrılmış olan bilgilerin bilinmesi anlamına gelir. Ezoterik kavramı, egzotik, kamusal ya da *dışsal* olarak tanımlanmayan, sınırlı bir çevreye sahip iç ya da manevi bilgiyi ima eder. Versluis, öncelikle ezoterizmin sınırlarını tanımlar. Daha sonra ezoterizm kavramının içerisinde yer alan ezoterik grupların kökeninin batıdaki algılanış şekli üzerinde dururarak şu eklemeyi yapar;

Batı da ezoterizm terimi, batı Avrupa tarihsel akımları yoluyla iletilen, iç ya da gizli manevi bilgiyi ifade etmektedir. Bu bilgiler Kuzey Amerika ve Avrupa'nın dışındaki toplumlarda da kabul görmektedir. Bu basit tanımlamada tanımlanan ezoterik yapı, antik Yunan ve Roma'nın Gnostik gruplarından, Hermetik ve simyasal uygulayıcılara, çağdaş ezoterik gruplara ya da yeni dini hareketlere kadar çeşitlilik göstermekle birlikte, eski çağlardan günümüze kadar Batı tarihi boyunca devam etmektedir (Versluis, 2007:1).

Faivre ise *Access to Western Esotericism -Batı Ezoterizmi'ne Giriş-* isimli çalışmasında Versluis gibi Batıdaki ezoterik yapılara değinirken Gül-Haç Şovalyeleri ve Masonizm'i örnek göstererek şu açıklamayı yapar; “batılı ezoterik geleneklerin çatısı çok yönlüdür, burada dikkate aldığımız bir takım spesifik kaynaklar vardır. Bunların arasında eski eser gelenekleri, eski Yunan ve Roma büyü gelenekleri, Gül-Haç Şovalyeleri, Masonizm gibi kaynaklar vardır”(Faivre, 1994:11).

Burada gizli öğreticilik başlığı altında yer verilen Gül-Haç Şovalyeleri ve Masonizm kavramlarını açıklanması, ezoterik grupların yapılarının anlaşılması bakımından önemlidir.

1.8.1. Masonizm ve Gül-Haç Şovalyeleri

Din Psikolojisi adlı kitabında Hökelekli gizemciliği, dini ve din dışı olmak üzere ikiye ayırır. Hökelekli'ye göre, mistik düşünce Panteizm ve Panenteizm olarak ikiye ayrılmaktadır. Tanrı'yı evren olarak gören Panteizm düşüncesinde kişisel bir Tanrı kavramına yer yoktur(Hökelekli, 2016:158). Buna karşın Tunalı, *Felsefeye Giriş* isimli

kitabında Panteizm'in içeriğini evrenden ayrı ve bağımsız olarak düşünmemiştir. Tanrı kavramının dünyada, nesnelerin dünyasında, insanın doğasında var olduğunu belirtmiştir. Panenteizm'de ise, evren Tanrı'da görülür. Evren, Tanrı'nın bir parçası olarak kabul edilir(Tunalı, 2010:189). Tüm bu açıklamaların yanında Laurant, dinsel temelli ezoterik grupların yapısı ve Masonlar'da yer alan insanlık ülküsünün içeriğini insanlar arasında sevgi, saygı, tolerans, hak eşitliği ve bilimsel gelişmenin gerekliliği şeklinde özetler. Fakat bu amaçlardan sapmış olan Masonlar, tamamen kendi içinde sınırlı kalmaya özen göstermiş, amaçları için her türlü dünyevi yapıyı kullanan tehlikeli bir örgüt haline gelemişlerdir.



Resim 5: Masonizm Sembolü

Üstadlarının evrensel uyumun canlı, gelişen simgesi olarak kabul ettikleri gül ve haç simgesi Gül-Haçlılar'ın temel sembolü olarak kullanılmıştır. Bu sembol (resim 6) güzellik, yaşam, sevgi ve zevkleri kendinde birleştiren, ezoterik anlamların bütünü içerir.



Resim 6: Gül-Haçlıların Sembolü

Kudüs'ün Haçlıların eline geçmesi ile birlikte, Hristiyan hacı adayların yol güvenliğini sağlamak amacı ile ilk olarak dönemin dokuz güçlü şovalyesinin görevlendirilmesi ile kurulan Tapınak Şovalyeleri, hem asker hem hacı adayı hem rahip olarak bilinirler. Zaman içerisinde güçlerini ve ezoterik anlamlarını iyice kuvvetlendiren bu topluluk, Tanrı'nın en büyük yardımcısı olarak görülmeye başlandı. Zaman geçtikçe yozlaşan ve kuruluş amacından uzaklaşan Tapınak Şovalyeleri, kendi içindeki kuralları ve öğretileri ile birlikte gizli bir örgüt haline gelerek gizli öğreticilik vasıflarını devam ettirmişlerdir.

1.9. Ezoterik Doktrinler

Kelime anlamı itibari ile *öğreti* olarak çevrebilecek olan doktrin kavramı, Ezoterizm'de büyük yer kaplamaktadır. Temeli öğretilere dayalı olan ezoterizmde, inisiyatörler gizli bilgileri öğretiler yolu ile inisiye adaylarına vermişlerdir. Verilen öğretilerde başarılı olanlar daha fazla bilgi edinmeye layık görülmüşlerdir. Bu bağlamda ezoterizm içerisindeki doktrinlere ve bu doktrinlerin yaşam içerisindeki kökenlerine değinmekte fayda vardır.

Yaşamın olduğu ilk günden bu güne kadar kökenini araştıran, nasıl yaratıldığını ve sonunda ne olacağını sürekli düşünen insanoğlu, bu sorularının cevaplarını arayışı esnasında kendi inanışlarının dışında başka inanışlara ait olanlara karşı mücadele içerisine girmiş, günümüzde de devam eden insan kıyımlarından kaçınmamıştır. İnsanlar bulunan bu kutsal cevaplara ve bu cevapları içinde barındırdıklarına inandıkları dinlere, bu dinler içerisinde konulan kurallara tam teslimiyet içerisinde bağlanmışlardır. Yüzyıllarca devam eden bu durum karşısında kutsal cevabın gerçek anlamını kendilerine saklayan ilk ezoterik öğretinin yaratıcısı rahipler olmuştur. Ezoterik bilgi temelli rahipler, inisinyasyon için yeterli düzeye sahip olmayan insanların ezoterik bilgileri anlamamaları için sembollerden kurulu bir dil geliştirmişlerdir. Ezoterik bilgilerin, bu sırları elde etmek için yeterli görülen özel ve seçilmiş bir kesime verilmesinin olumlu ve olumsuz sonuçları olmuştur. Öğretilerin belli bir eğitim ve bireysel gelişimden sonra sırlarını öğrencilerine aktarması, geniş kitlelerden soyutlanmış öğretiler olarak kalmasının sebebi olarak görülebilir. Bununla birlikte var olan bu sırların semboller aracılığı ile iyi saklanması, bu üst bilgilerin günümüze kadar ulaşmasını sağladığı düşünülebilir.

Gener'e göre ezoterik öğretiler Felsefe alanında Panteizm olarak karşılık bulur. Tek Tanrı'lı dinlerde yaradan-yaradılan ikilemi varken, Panteizm'de bu ikilem görülmemektedir. Varolan herşey Tanrı'nın bir parçasıdır, onunla özdeştir ve ondan bir şeyler taşır(<http://url.ac/kkkbb>). Burada Hallac-ı Mansur'un Ene'l-Hakk⁶ kavramını ortaya atması akla gelebilir.

Evren ve Tanrı kavramları ezoterizme göre, aslında aynı olan bir olan kavramlardır. Ezoterik düşünceye göre ise, Tanrı'nın evrenin toplamından ibaret olduğu düşünülebilir. Evrenin her bir zerresinde Tanrı vardır. Tanrı, Makrokozmos'da⁷ da, Mikrokozmos'da⁸ da bulunur. Ruh, hiç bir zaman ölmeyen her zaman tanrıya tekrar dönmek için uğraşan ve sonunda yine tanrıya dönecek olan bir nur niteliğindedir. Yeniden doğuş yasası olarak adlandırılan yasanın temelinde ruhun olgunlaşmasını ve çıktığı ana kaynağa dönmesini sağlamak vardır. Buna *yeniden doğuş zinciri* de denir. Gener, *Ezoterik-Batını Dinler Tarihi* isimli çalışmasında yeniden doğuş zincirinin kırılmasının temel koşullarını, kişinin ruhun mükemmelliğe ulaşması ve Tanrı'ya dönmesi olarak belirtir(Gener, 2015:3).

Evrenin varoluşunun sebebi Tanrı ile özdeştir. Aynı zamanda daha önce de değinildiği üzere, Tanrı evreni kapsar. Çünkü evrendeki en ufak parçadan en karmaşık parçalara kadar hepsinde tanrının bir parçası bulunmaktadır. Bu kapsamda, evren tanrının parçalarını içinde barındırıyor ise, buna pararel olarak tanrının ifade biçiminin en güzel yansımaları da iyilik ve sevgi olarak sıralanabilir. İnsanın tanrısal yaratılışın en üst ürünü olduğunu düşünmek, ezoterik açıdan doğru bir yaklaşım olabilir. Aynı zamanda insan, içsel olarak iyi ve kötü kavramlarının mücadelesinin yaşandığı en üst düzey yaratılıştır. Tanrı ile bütünleşmenin ve İnsan-ı Kamil olabilmeyenin en önemli ve baştaki koşulu ise, sevgi ve iyiliğin insan içerisinde en pür halde bulunmasıdır. Yeniden doğuş yasasına göre ruh asla ölmez. Yaşam denilen kısıtlı periyotta bu yasaya göre, kötü

⁶ **En-el Hakk**, Arapça "Ben Hakk'ım", "Hak'tan gayri değilim" demektir. Hakk gerçek ve doğru anlamlarına geldiği gibi, aynı zamanda İslam Dini'nde Allah'ın isimlerinden biridir. Bu söz kişinin yaratıcı ile birleşip- bütünleştiği, Allah'ın kişide vücut bulduğu, kişinin varlığının yaratıcının varlığı içerisinde eriyip yok olduğu (Hulul durumu) , Allah'ın varlığının kişinin vücudunda yüz bulması anlamlarını da ifade etmektedir.

⁷ **Makrokozmos**, evren bütünü.

⁸ **Mikrokozmos**, küçük evren, evrenin bir parçada yansıması.

davranan insan yaradılışın bir önceki aşaması olan hayvansal varlık olarak geri döner. Bunun bir reankarnasyon süreci olduğu da düşünülebilir.

Ezoterik doktrinlerde İnsan-ı Kamil yetiştirmenin temel amacı, Tanrısal bilincin artmasıdır. Bu durumda İnsan-ı Kamil'leri yetiştirmek ise ancak üst bilgileri ve öğretileri algılayabilecek, seçilmiş insanların üst düzeyde eğitilmesi ile mümkün olacaktır. Bundan dolayıdır ki bu insanları yetiştirmek için geçmişten günümüze kadar çok çeşitli örgüt ve birlikler kurulmuş, bununla birlikte çok geniş kapsamlı sırlar sistemi oluşturulmuştur.

Bu sırlar sisteminin kullandığı dil sembollerle oluşturulan bir dildir. Semboller dili olarak tanımlanabilecek bu simgesel anlatımlar her toplumun ve kavimin kendine özgü özelliklerini de katarak daha gelişmiş, uygarlıklardan uygarlıklara aktarılması mümkün olmuştur(Gener, 2015:7). Sosyo-Kültürel açıdan ele alındığında ezoterizmin dilini oluşturan semboller ile oluşturdukları öğretilerini öğrencilerine kuşaktan kuşağa aktaran ilk kardeşlik örgütü Naacall Kardeşliği'dir. Naacall Kardeşliği, araştırmalar neticesinde günümüzden 12.000 yıl önce sulara gömüldüğü varsayılan, Pasifikteki Mu kıtasında yönetici rahipler tarafından oluşturulmuştur.

1.10. Ezoterizm'in Sosyo-Kültürel Yönü

Ezoterizm çatısı altında toplanan kadim bilgi ve geleneklerin kökeninin anlaşılması açısından bu bilgilere nasıl ve ne zaman ulaşıldığının bilinmesi önemlidir. Geçmişe ait temel farkındalığımız geçmişin günümüze sunduğu bilgilerin doğru anlaşılmasıyla orantılıdır. Bu sebeple ezoterizm ile ilgili yapılan coğrafi ve arkeolojik araştırmalar *Ezoterizm'in Sosyo-Kültürel yönü* başlığı altında ele alınacaktır.

Kadim bilgilerin çıkış noktası ve yuvası olarak düşünülebilecek, Mu kıtası hakkında arkeoloji alanında ilk araştırma yapan kişi, İngiliz araştırmacı James Churchward'tır. Mu kıtası ve Mu uygarlığı hakkında yapılmış olan araştırmaların temelini 19. yüzyıl da yaşamış olan Churchward'ın çalışmaları oluşturmaktadır (Gener, 2015:54).

Churchward'ın çalışmalarının temel kaynaklarını ise, Batı Tibet'te bir mabette bulunduğu Naacall Tabletleri ve Amerikalı jeolog William Niven'in 1921-1923 yılları

arasında Meksika’da yaptığı araştırmalar sırasında ortaya çıkardığı çok sayıda tablet oluşturmaktadır(B Araştırma Grubu, 1978:15).



Resim 7: Mu kıtası

Günümüz bilim dünyası, Mu uygarlığı ve efsanelerde batık kıta Atlantis olarak bilinen uygarlıkların varlığı konusunda araştırmalara devam etmektedir. Buna karşın bu uygarlıkların battığı öne sürülen 12.000 yıl öncesine ait tarihlendirme yaptıklarında, dünyada çok büyük bir jeolojik olayın -depremler ve seller- olduğu konusunda hem fikirdirler. Bilim dünyasının kuşku ile karşıladığı bu olaylar, birçok milletin ve kavmin tufan efsanelerinde de yer bulmuştur. Bu büyük felaketin ve yıkımın yaşattıkları o döneme ait efsanelerle günümüze kadar ulaşmıştır. İnsanoğlunun dünya üzerindeki binlerce yıllık geçmişinde, günümüz uygarlıklarının yanında en az bir büyük uygarlık yaratmış olduğu, bu günkü uygarlıkların temellerinin de bu yaratılmış olan büyük medeniyetten geldiğini, tufan felaketinden sonra elimize geçen çok az belge ve buluntulardan anlaşılmaktadır.

1883’de araştırmalarını Batı Tibet’te yoğunlaştıran James Churchward, bu belgelerin en önemlileri olan buluntuları ulaşmıştır. Santesson, *Batık Ülke MU Uygarlığı* isimli çalışmasında, bu durumu şu şekilde açıklar; “eski dinlerin kökenlerini araştırırken Tibet’e yolu düşen Churchward, bir manastırda *Büyük Rahipler Kardeşliği*’nin önde gelen üyelerinden baş rahip Rishi ile tanıştı. Rishi, Churchward’a günümüzden 15.000 yıl önce yazılmış olan Naacall Tabletlerini gösterdi” (Santesson, 1989:2).



Fotoğraf 3: Naacall Tabletleri

Büyük Rahipler Kardeşliği başrahibi Rishi'nin Churchward'a bu özel ve sır olarak saklanan tabletleri göstermesinin sebebi bilinmemektedir. Ancak Rishi'nin Masonluğa üye olan James Churchward'ı, masonluğunda Ezoterik doktrinleri içinde yaşatan bir kardeşlik örgütü olmasından dolayı kendisine yakın gördüğü düşünülmektedir. Bu süreçten sonra Churchward yeni bir öğrenme sürecine girdi. Bu dönemde iki yıl boyunca Rishi, Churchward'a üstatlık yapıp Naacall Tabletleri'nin ana dili olan ölü dilini öğretmiştir. Ölü dilini öğrenen ve Naacall Tabletleri'ni artık okuyabilen Churchward, bu tabletlerden edindiği bilgiler ile batık kıta Mu ve uygarlığının izlerini bulmak için elli yıldan fazla sürecek bir çalışma içerisine girdiği bilinmektedir.

Pasifik okyanusunda Sibiry'a'da, Orta Asya'da, Mısır'da incelemeler yapan Churchward, yeni kaynaklara Meksika'da rastladı. 1921-1923 yılları arasında Meksika'da yaptığı araştırmalar neticesinde 11.500-12.000 yıl önce yazıldıkları tarihlendirilen 2600 civarında tablet bulan Amerikalı jeolog William Niven ile tanışmıştır(B Araştırma Grubu, 1978:15). Daha öncesinde Niven ve Dr. Morley tarafından okunmaya çalışılan bu tabletler üzerindeki araştırmalar sonuç vermedi. Bu durumu bilen Churchward, Nirven'in bulduğu tabletler ile Naacall tabletlerini karşılaştırıp, iki grup tablette de ortak dil olan *ölü dilini* kullanarak yapmış olduğu araştırmalarında önemli yol katetmiştir. Bu araştırmalarının sonucunu ise, *Batık Kıta Mu* isimli kitabında yayımlamıştır. Bu buluntulardan elde edilen bilgilere göre, Mu

kıtasının jeolojik yapısı hakkında bilgilere ulaşmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda Mu kıtasının, Pasifik Okyanusu'nun oldukça büyük bir bölümünü kapsadığı anlaşılmıştır. Hawaii, Haiti, Fiji, Paskalya adaları ile diğer Polonezya adalarının Mu kıtasının batmasından sonra ondan arta kalan parçalar olduğu ortaya konuldu. Bu konu üzerindeki Churchward'ın araştırmalarını destekleyen Eric Von Daniken'in görüşlerini, Santesson şöyle aktarır;

Birbirinden binlerce kilometre uzakta olan adaların hem jeolojik yapıları, hem bitkisel yapıları hemde kültürleri aynı denilecek ölçüde benzerdir. Bulunan buluntuların şifrelerinin çözümlenmesinden sonra çıkan sonuçlara göre, Mu kıtası olarak bilinen büyük kara parçası, doğudan batıya 8.000 kilometre, kuzeyden güneye de 5.000 kilometre uzunluğunda dev bir ada kıtayıdır. Naacall tabletlerindeki yazılara göre bu kıta uygarlığın ve gelişmişliğin beşiğidir. Bununla birlikte yaklaşık 70.000 yıllık geçmişe sahip olduğu düşünülen Mu, bu geçen sürede bir çok koloni ve uygarlığa da ev sahipliği yapmıştır(Santesson, 1989:87).

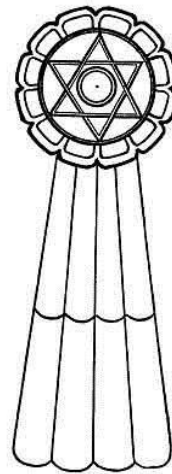
Mu Uygarlığı'nın yüzölçümü bakımından çok geniş toprak yapısına sahip olması nedeniyle farklı kültürleri içinde söylenebilir. Bu farklı kültürler, koloniler halinde Mu Uygarlığının çatısı altında varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu kolonilerden daha önce koloni halinde olup, sonra bağımsızlaşarak birer imparatorluğa dönüşen ve Mu uygarlığından ortaya çıkan en büyük iki imparatorluk Atlantis ve Uygur İmparatorlukları'dır. Bununla birlikte yapılan araştırmalar, günümüzde halen varlıklarını sürdüren Mısır, Çin, Hint uygarlıkları ve büyük bir sır niteliğinde olup, günümüzde olmayan Maya uygarlığının kökeninde de Mu uygarlığı olduğunu göstermektedir. Naacall tabletleri ve Meksika'da bulunan 2600 civarındaki tabletin çözümlenmesi Mu Uygarlığı'nın ne zaman başladığına dair yeterince ip ucu vermemiştir. Ayrıca tabletlerde yer alan bilgiler ışığında Mu'nun uygarlık olma yolunda temeli oluşturan öğretilerini diğer toplumlara yayma durumuna yaklaşık 70.000 yıl önce geçtiği düşünülmektedir.

1.10.1. Mu Kozmogonik Diyagramı

Churchward'ın yazmış olduğu *Kayıp kıta Mu'nun Kutsal Sembolleri* isimli kitabında da belirtildiği gibi, diğer bütün kozmogonik diyagramların kökeni Mu Kozmogonik Diyagramı'na dayanmaktadır. Churchward ile aynı düşüncelere sahip olan Santesson, Mu Kozmogonik Diyagramı hakkında şunları belirtir: “Mu dini,

ezoterik semboller ile insanlara aktarıldığına göre bu sembollerinde kendi arasında önem derecesi bakımından farklılıklarının olması gayet doğaldır. Buna göre, bu sembollerin en önde geleni ise *Mu Kozmogonik Diyagramı*'dır'(Santesson, 1989:70). Santesson'un düşüncelerine paralel olarak Mu Kozmogonik Diyagramı hakkında Churchward, bu diyagramın önemine ve bu öğretinin amacına şu şekilde açıklık getirir; "Mu'da üst bilgi ve öğretileri öğrenmeye başlayan bir öğrenciye ilk olarak öğretilen şey, Mu Kozmogonik Diyagramı'dır. Yapılan bu eğitim, rahiplerin anlattığı öğretilere yönelik inancı daha da sağlamlaştırıyı amaçlamaktaydı". Churchward'ın diyagramı şekil yönünden değerlendirmesinde şu şekildedir;

Diyagram'ın merkezinde, iç içe geçerek tek bir figür oluşturan iki tane üçgen ve bu üçgenlerin içinde de bir çember bulunmaktadır. Üçgenlerin dış tarafında da, üçgenlerle birleşince 12 bölüm oluşturan başka bir çember bulunmaktadır. Bunun dışında da ikincisiyle arasında boşluk olan üçüncü bir çember vardır. Bu çemberin dış tarafında 12 adet odacık bulunmakta ve bu odacıkların dış tarafından aşağıya doğru 8 parça şerit uzanmaktadırChurchward, 2015:40).



Resim 8: Mu Kozmogonik Diyagramı

Mu Kozmogonik Diyagramı'nın içinde barındırdığı anlamların farkına varmak için, *Kayıp Kıtada Mu/nun Kutsal Sembolleri* isimli çalışma önemli bir kaynak niteliğindedir. Churchward, Mu Kozmogonik Diyagramı'nın içerdiği sembolik anlamları temelde dini ve tinsel olgular üzerinden değerlendirir. Bu değerlendirmenin sonunda diyagramın temelde sevgi, dünyevi arzuların arınma ve insanın

düşüncelerinin farkındalığı olarak sıralanabilecek üç kavram üzerine kurulduğu söylenebilir. Bu duruma Churchward şu şekilde değinir;

Merkez çember Güneş'in resmidir ve göklerde bulunan Tanrı'nın sembolüdür. İç içe geçmiş üçgenlerin oluşturduğu oniki bölüm, Göksel Baba'nın bulunduğu göklerdeki cennete açılan kapılardır. Bu kapılar ayrıca cennete ulaşabilmek için sahip olunması gereken erdemleri temsil ederler. Bu erdemlerin arasında sevgi, umut, hayırseverlik, iffet, iman vs. vardır. Sevgi bu listenin başında bulunmaktadır. İkinci ve üçüncü çemberler arasındaki boşluk, öbür dünyadır. Ruh, cennete ulaşabilmek için öbür dünyadan da geçmek zorundadır. Dış çemberin dışında bulunan on iki odacık öbür dünyaya açılan kapılardır ve dünyevi arzuları temsil ederler. Ruhun bu kapıları kullanarak öbür dünyaya geçişinden önce, beden bu dünyevi arzuların üstesinden gelmelidir. Sekiz parça halindeki şeritler ise cennete doğru giden sekiz yolun sembolleridir ve öbür dünyaya doğru yükselmek için insanların düşüncelerinin ve hareketlerinin neler olması gerektiğini anlatırlar (Churchward, 2015:41-42).

Burada Naacall öğretilerinin odak noktasında yer alan Mu dininin dört temel ilkesine değinmekte fayda vardır. Bunlar Santesson'in ifadesine göre şu şekilde sıralanmıştır;

- * Tanrı tektir. Her şey ondan varolmuştur ve Ona dönecektir.
- * Ruh ile beden birbirinden ayrıdır. Beden ölür ve ayrışırken, ruh ölmez.
- * Ruh, mükemmelliğe ulaşmak için değişik bedenlerde yeniden doğar.
- * Mükemmelliğe ulaşan ruh, Tanrı'ya döner ve onunla birleşir (Churchward, 2015:42).

Beşer, tarihi antik döneme kadar dayanan ve içerisinde de farklı yöntemleri barındıran ezoterik yazım tarzının sayı sembolizminde içine aldığı belirterek, ezoterizmin yazım tarzının içeriği hakkında eklemelerde bulunur (Beşer, 2015:202). Antoine Faivre ise ezoterizmin bir yönüyle de sınırlandırılmış özel bir bilgi ve öğreti kavramlarını da içinde barındırdığı eklemesini yapar (Faivre, 1994:45). Burada Faivre ezoterizmde bilgilerin sınırlı ve kavramların özel olması gerektiğini vurgular. Bu yöntemi ezoterik kurallar içerisinde kendi öğretilerinde de uygulayan filozof ve bilim adamlarının başında Pisagor gelmektedir. Pisagor'un sayılar üzerinde kurduğu ezoterik anlamlandırmaya değinmek bu bakımdan önemlidir. Pisagor, sayıları kendi geliştirdiği evrensel anlamları ile açıklayıp, var oldukları yalın sembolleri ile değerlendirmemiştir.

Monad, diad, triad gibi ifade biçimleri ile sayıları adlandırarak onlara kendilerine ait özel bir anlam yüklemiştir. Bu konu ile ilgili Gener şu açıklamada bulunur;

Pisagor, 1 sayısına tek anlamında olan *Monad* demiştir. Pisagor'a göre, Tanrı'nın kendisini simgeleyen monad, hiçbir şekilde benzeri olmayan, biricik yaşamı temsil eder. Ayrıca monad, tanrının yeryüzündeki yansıması olan insanı da temsil etmekteydi. Bir bütünü iki parçasını temsil eden *Diyad*, 2 sayısının karşılığı niteliğindedir. Pisagor'a göre diyad, birleşmenin sembolüydü. Erkek ve dişinin birleşip, ilahi yaratıcılığın simgesi olan yeni bir varlığın oluşmasını simgelemektedir. 3 sayısı, bir ve ikinin yani Monad ve Diyad'ın birleşmesinden oluşur, bu sayıya da *Triad* denirdi. Triad, dünyanın ve insanoğlunun varolmasına sebep olan üçlü kombinasyonları sembolize ederdi. Pisagor öğretisine göre, can sudan, ruh ateşten, beden topraktan türetilmiştir. Ölümsüzlüğün ve sonsuzluğun sembolü niteliğinde olan *Tetrad* sayı olarak 4 sayısına karşılık gelirdi. Sembolü kare olan Tetrad, yaşamın düzensizlikten düzene geçmesini sağlayan dört temel gücü temsil ederdi. Mahşerin dört atlısı olarak ya da dört başlı melek olarak isimlendirilen bu dört güç ateş, su, toprak ve havadır. Beş köşeli yıldızla sembolize edilen *Pentad*, 5 sayısının karşılığı niteliğindedir. "İnsan ve dünyanın simgesi olarak kabul edilirdi. Pisagor okuluna Mısır'dan gelen, daha öncesinde de Nacaller döneminde kullanılmış olan beş köşeli yıldızın her bir ucu, dünyayı oluşturan elementeler ile -su, Ateş, hava, toprak-, dünyayı temsil ediyordu. Evliliğin ve sevginin sembolü olarakta kullanılırdı (Gener, 2015:165-167).



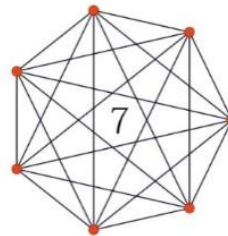
Resim 9: Pentad

Evrenin yönlerini sembolize eden 6, altı köşeli yıldız ile sembolize edilir. Yıldızın dört ucu ana yönleri -kuzey, güney, doğu, batı- ifade ederken, diğer iki yön ise aşağı ve yukarıyı temsil eder. Gener'e göre, Hz. Süleyman'ın yıldızı olarakta bilinen bu sembol, adaleti de temsil etmektedir (Gener, 2015:167).



Resim 10: Hz. Süleyman'ın Yıldızı

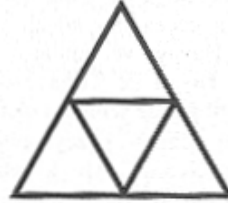
Pisagor'a ve Pisagor'un müridlerine göre önemi büyük olan 7 sayısı, düzenin kaynağı Tetrad ile yaşamın yaratılmasındaki üçlüyü temsil eden Triad'ın birleşiminden meydana geliyordu. Yaratılış yasasının simgesi niteliğinde olan yedi sayısı, üçgenlerin dörtgenler üzerine kurulmasından oluşuyordu (Gener, 2015:167). Buna paralel olarak, Steiner'in duyuüstü gözlem önermesi de önemlidir. Pisagor'a göre yaratılışın simgesi niteliğinde olan *yedi* sayısı, Steiner'in duyuüstü gözlem önermesindeki *tin insana* karşılık gelmektedir. Daha öncede değinildiği üzere *tin insan*, Steiner'in önermesinde yer alan yedinci ve son örgendir. Steinere göre tin insan, İnsan-ı Kamil evresindeki kişi olarak görülebilir.



Resim 11: Yedi sayısının kurulumu

Pentagram ile ifade edilen 9 sayısı, *Altın Oran* olarak bilinen ve doğanın güzelliğini ve dengesini temsil etmektedir. Üç tane üçgenin bir biri içerisine geçmesi ile oluşan bu sembol, okulun yok edilmesinden sonra Pisagorun öğretilerine inanan öğrencilerinin kendi aralarında kullandıkları bir tanıma sembolü olarak kullanılmıştır (Signier, 2006:84). Daha önce bahsedilen sayıların yanı sıra bu sayıların en üstünü ve en önemlisi dört bölümlü iç içe yer alan üçgen şeklinde sembolize edilmiş ve *Kutsal Tetraktis* olarak adlandırılan 10 sayısıdır. Kutsal Tetraktis, daha önce açıklamaları

yapılmış olan dört sayıdan -monad, diyad, triad ve tetrad- ve bu sayıların toplamından oluşuyordu. İnsan-ı Kamil'in tanrı ile olan yakınlığını anlatan Kutsal Tetraktis, ayrıca sembolik olarak sıfır sayısı ile 1 sayısının yan yana gelmesinden ötürü yoklukla birliğin bir aradaki uyumunda simgelemektedir.



Resim 12: Kutsal Tetraktis Sembolü

Pisagor'a göre, sayılar bilimi ezoterizmdeki sırların önsözü niteliğindedir. Bu sırların farkına varan öğrenci, sıradan insanlardan çok katı kurallarla saklanan sırları öğrenmeye hak kazanıyordu. Üçüncü dereceye yükselmeye hak kazanan öğrencinin eğitimlerinin temel konuları arasında, insanın evren içerisindeki yeri, evrenin yapısı, ölüm anında neler yaşandığı, ölümden sonraki yaşamın içeriği ve neler barındırdığı gibi konular yer alırdı. Pisagor, ruhun gelişim sürecini üçgen şeklinde en alt kademededen en üst kademeye doğru açıklardı. Yaşam piramidini en alt kısmında yer alan cansız varlıklardan başlayarak, en üstte yer alan İnsan-ı Kamil'e kadar sınıflandırırdı. Pisagor'a göre, ruhun bir üst düzeye çıkması ya da bir alt düzeye düşmesi ruhun hakediş kavramı ile alakalıydı. Ruh eğer bir üst seviyeye çıkmayı hak ediyor ise bir sonraki dünyaya gelişinde skalanın üstünde, hak etmiyor ise önceki durumundan bir altta dünyaya dönerdi. Hermes ve Orfeus'un öğretilerinde temel düşünce olarak görülen ve öğrencilerine devamlı empoze edilmeye çalışılan tanrıya ulaşmanın insanın kişisel gayret ve çabası ile mümkün olacağına dair görüşü Pisagor'da benimsemiştir.

1.11. Türk Kültürü'nde Ezoterik Temsiller

Bu bölümde, ezoterik bilgileri anlama yolunda araştırmacıya katkıda bulunan ve Türk Kültürü'nde yer bulan temel ezoterik sembollere yer verilmiştir. Bu bağlamda ezoterik düşünce biçiminin anlaşılması yolunda sembol, gösterge, metafor ve ikon kavramlarının açıklandıktan sonra, ezoterik sembollerden örneklere yer verilmesi

araştırmanın gelişim stratejisi açısından önemli görülmektedir. Bununla birlikte yaşam olgusu içerisinde varolan, dünyanın yaratılışından beri çeşitli kültürel araçlarla yaşamın içinde dahil olan ve ezoterik bilgilerin temelinde yatan, yaratılış kavramına genel olarak bu bölümde yer verilecektir.

Mitlerin ortaya çıkmasının temelinin genel anlamda evrenin yaratılışı ile ilgili cevapları bulmak olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, bu dünya ve öteki dünya anlayışı içinde şekillenen yaşam olgusunu düzenlemek adına gerçekleştiren ritüellerin, Tanrı ile yakın/bir olma gayesi içerdiği de düşünülebilir. Birçok ayinle ilgili tarihsel bir olayın sonucunda değil, zaman içerisinde toplumda yaygınlaşıp gelişerek ortaya çıkmıştır (Mutlu, 2016:3, akt: Aydın&Aslıtürk, 2017:717). İnsanın yaratılmasının tanrı ve tanrısal güce bağlandığı mitolojik sistemlerin büyük bölümünde insan, evrenin küçük bir modeli olarak kabul edilir. Bu mitolojik anlayışların çoğunda evren kavramının tamamlanması insanın yaratılması ile olur. Bu açıdan bakılacak olunursa insanın tarihinin evrenin tarihi ile paralel olduğu düşünülebilir. Bayat, bu durumu şu şekilde değerlendirir;

Mitolojik sistemlerin büyük bir kısmında evrenin küçük modeli olan ilk insanın yaratılması Tanrı'ya veya tanrısal bir güce bağlanır. Evrenin oluşumu insanın yaratılması ile tamamlanır. Bu bağlamda insanın tarihi aslında kozmosun tarihiyle üst üste düşer. Kronolojik olarak böyle olmasa da arkaik toplumlar için türeyiş miti kozmogonik mitin bir devamı, başka bir varyantı veya en azından başka bir dille söylenmesi niteliğindedir. İnsanın, kozmosun terkip kısmı olması, tıpkı kozmos gibi düşünmesi ve konuşmasıyla alakalıdır. Bu iletişim özellikle başlangıca dayalı kutsal zaman kavramında daha belirgin bir şekil alır. Nitekim gizli kozmik bilgiler, kozmosta var olan canlılardan yalnız insana aktarılmıştır. Diğer varlıklar bu bilgiyi anlayamaz durumdadır(Bayat, 2017:107).

Kadim mitoloji geleneklerinin genel karakteristiği niteliğinde olan yaratılış mitlerinin Türk Mitolojisi'ndeki karşılığı türeyiş mitleridir. *Mitoloji ve Dinler Tarihi Çerçevesinde Yaratılış: Sistine Şapeli Tavan Freskolarına Yönelik Düşünceler* başlıklı çalışmada Aydın&Aslıtürk, Anadolu'nun yanı sıra eski doğu devletlerini oluşturan uygarlıklarının yaratılış mitlerine de değinmişlerdir. Türk Mitolojisi içerisindeki yaratılış mitleri bakımından Altay, Altay-Sayan Türkleri, Yakut, Fin-Ugor ve Eski Doğu devletlerini oluşturan Sümer, Hitit, Urartu, Asur, Ahamenid ve bu uygarlıkların etkilemiş olduğu komşu toplumların ortak özelliklerinden biri, topluluklar arasındaki

önemli ölçüde kültür benzerliği veya kültür yakınlaşmasının var olduğudur. Bu benzerliğin sebebi ise, coğrafi koşullardan dolayı yakınlık ve bazı toplulukların aynı devlet içerisinde yer almasıdır. Bununla birlikte Mezopotamya'daki toplumların mitolojik örüntülerine bakıldığında güneş ve ay tanrılarının yaratıcı nitelikleri mitlerde ön plandadır. Mezopotamya inanışlarının karşılığında Yunan mitolojisinde yaratıcı güç olarak karşımıza Güneş Tanrısı Helios ve Ay Tanrıçası Selene çıkmaktadır. Tüm bu bilgilerle beraber Kramer, Arda ve Bal'ın düşüncelerinden yararlanarak önemli mitleri içinde barındıran Sümer mitolojisindeki yaratılış kavramını açıklayan Aydın ve Aslıtürk, şunları belirtir:

Sümer mitolojisine göre, söğüt ağacına benzeyen bir ağaç olan Huluppu adında bir ağaç vardır. Fırat Irmağı kenarına dikilmiş ve ağaç suyunu oradan almaktadır. Fakat güney rüzgârı o ağacı kökünden sökmüş ve ağaç nehir içinde sürüklenmeye başlamıştır. O esnada oradan geçen Gök Tanrıçası İnanna, ağacı alarak ana tapınağın merkezi olan Uruk'a getirmiş ve orada kendi bahçesine dikmiştir. Ağaca özenle bakarak onunla en iyi şekilde ilgilenmiştir. Bunun nedeni ise ağaç büyüdüğünde kendisi için iskemle ve sedir yapmayı düşünmesidir. Yıllar geçtikçe ağaç büyümekte ve olgunlaşmaktadır. İnanna ağacı kesmek istediğinde ağacın dibinde bir yılanın yuva yaptığını görmüştür. Ağacın tepesine de Zu Kuşu yavrusunu koymuş ve dallarına da harabe hizmetçi olarak belirtilen Lilit/Lilith, evini kurmuştur. İnanna bu duruma çok üzülmüş ve bu durumu kardeşi olan Güneş Tanrısı Utu'ya anlatır. Bu esnada Sümer kahramanı Gılgamış, İnanna'nın ağlamasını duymuş ve yardım etmek istemiştir. Gılgamış, ağacın dibindeki yılanı öldürür. Bunu gören Zu kuşu da yavrusunu alarak dağa kaçmış ve Lilit de aynı şekilde harabelere geri dönmüştür. Gılgamış ile birlikte Uruklular ağacı kesmişler, iskemle ve sedir yapması için İnanna'ya sunmuşlardır. İnanna da Huluppu ağacının gövdesinden davul –pukku- ve tokmağına –mikku- benzer bir nesne yapmış ve Gılgamış'a ödül olarak vermiştir. Sümer mitolojisine göre bir zamanlar gök ile yer birliktedir. Gök ile yer ayrılmadan önce bazı tanrılar önceden vardır. Gök ve yer ayrılınca gök tanrısı göğü ele geçirmiştir. Yeri ele geçiren ise hava tanrısı Enlil'dir. Sümer mitolojilerinde amaç, tanrıların serüvenleri ve yaptıklarının anlatılmasının yanında aynı zamanda insanlara öneriler ve öğretilerde bulunmaktır. Sümerler'deki yaratılış olgusu, varoluşun devamlılığı için tanrıya bir can verilmesi gerekmektedir. Bu nedenle yaratılış Marduk'un Tiamat'ı kurban etmesiyle başlamıştır. Marduk'un Tiamat'ı bir deniz canlısı veya kabuklusu gibi ikiye ayırarak bölmesi ve kozmos'un yer ve gök olarak ikiye bölünmesi yaratılışın başlangıcı olarak kabul edilmektedir(Aydın&Aslıtürk, 2017:717-718).

Geçmişten bu güne insanın temel sorularından biri olan yaratılış olgusunun Rönesans'ta da araştırılmamış olması imkânsızdır. Toplumların din ağırlıklı otoriter bir yönetim ve düşünce biçiminden daha özgürlükçü bir yapıya evrilmesinin kapısı niteliğinde olan Rönesans, İtalya'da klasik modellerin etkisi ile birlikte 14-16. yüzyıllar arasında sanat ve yazın alanındaki yenilenme olarak tanımlanmaktadır (Aydın&Aslıtürk, 2017:722). Bu yenilenmenin etkilediği en önemli alanlardan biri olan resim sanatının kendine özgü evrilmeleri de en çok bu dönem içerisinde görülmektedir. Bu dönemde kilisenin baskısından kurtulan sanatçılar, daha özgür çalışma alanları ve konuları bulmuştur. Bu konular, Rönesans'tan önce tabu olarak değerlendirilecek konulara kadar geniş bir skala içerisine yayılmıştır. Sanatçılar yüksek sesle sormadıkları soruları yapmış oldukları eserlerle sorar hale gelmişlerdir. Evrenin oluşumu, Tanrı'nın varlığı, insanın yaratılışı, cennet-cehennem gibi konular bu dönemde en çok işlenen konular haline gelmiştir. Bu bağlamda, araştırmanın ilerleyen bölümlerinde yer verilecek olan bu konuların ve araştırmacının kendi çalışmalarının analizi bakımından sembol/simge, gösterge, metafor, ikon kavramlarının açıklanması önemli görülmektedir.

1.11.1.Sembol/Simge

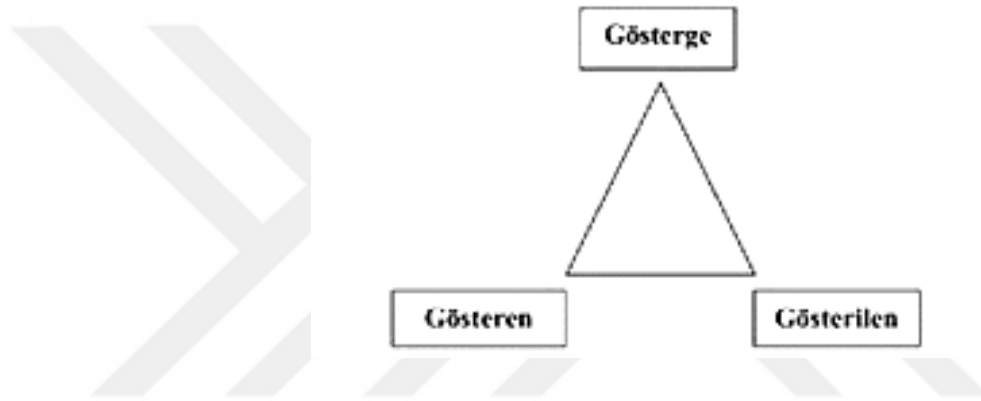
Ezoterik öğretisi, usta öğreticilerin öğrencilerine gizli ezoterik bilgileri semboller aracılığı ile aktarması esasını bağı olarak gerçekleştiren öğretisi biçimiydi. Buna göre, ezoterik bilgi içerisinde geçen sembol kavramının açıklanması, araştırmacının uygulamalarının anlaşılması açısından önemlidir.

Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü* isimli çalışmasında sembol kavramını araştırmada kullanıldığı anlamı ile şu şekilde tanımlar;

Sembol bir düşünce, fikir ya da nesnenin yerini tutan, çoğu zaman bir kavramı veya bir düşünceyi belirten, gözle görülen anlamlı işarettir. Sembol bir anlam, nitelik soyutlama ya da nesneyi göstermek için kullanılır. İşaret olarak sembol, kendisine ortak bir sözleşme, anlaşma, ya da gelenek aracılığıyla belli bir anlam oluşturan uzlaşımalsı işareti, belli bir nesneyi, süreci veya işlemi ima etmeye yarayan şeyi tanımlar(Cevizci, 1999:764-765).

1.11.2. Gösterge

Ahmet Cevizci'nin, “kendi dışında bir şeyi gösteren, kendinden bağımsız bir gerçekliği yansıtan her türlü varlık, nesne, olay ve olgu” olarak tanımladığı *gösterge* kavramını(Cevizci, 2009:385), M.Akif Kaplan, “gösteren ve gösterilenin birleşiminden ortaya çıkan birim” olarak da tanımlar(Kaplan, 2017:47). Bu kavrama *Göstergebilimsel Serüven* isimli çalışmasında bir başka açılım getiren Roland Barthes ise, “gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden oluşur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini; gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur”(Barthes, 1993:43).



Resim 13: Barthes'in Gösterge Şeması

Barthes'in bu düşüncelerine ek olarak Bircan ise, gösterge, gösteren ve gösterilen kavramları ile ilgili şunları söyler:

Barthes, gösterilenin bir nesneden çok zihinsel bir tasarıma veya imgeye bağlı olarak ele alınmasını eleştirir. “Göstergeyi kullananın ondan anladığı ‘şey’ dir gösterilen. Böylece salt işlevsel bir tanıma ulaşmış oluruz: Gösterilen, göstergenin bağlantısal iki ögesinden biridir. Onu gösterenin karşıtı yapan tek ayırım, gösterenin bir aracı kimliği taşımasıdır” Barthes'in gösterilenibu şekilde ele almasının hem göstergebilimsel gösterge hem de dilsel gösterge için uygulanabilir(Barthes, 1979:35, akt: Bircan, 2015:23)

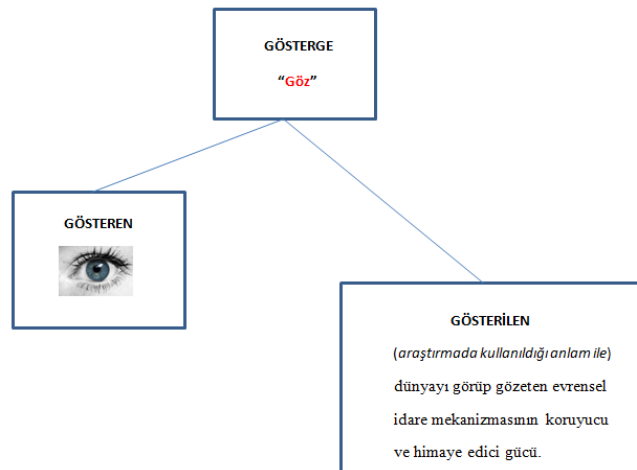
Ünal, bu kavramları Saussure'ün düşüncelerinden yola çıkarak değerlendirir ve şunları ekler; “Saussure göre, dilsel yapıların temel ögesi göstergedir. Saussure, dil göstergesini bir biçim olan işitim imgesi ile anlam belirleyen bir kavramın birlikte oluşturduğu karmaşık bir bütün olarak tanımlar”. Dil göstergesinin bir kavramla bir işitim imgesini birleştirdiğini vurgulayan Ünal, gösteren, gösterilen ve gösterge kavramlarını ağaç sözcüğü üzerinden

örneklendirir; “Ağaç sözcüğü gösteren bu sözcüğün zihinde uyandırdığı ağaç kavramı ise gösterilendir; herhangi bir dilde söylenen ağaç sözcüğü ile anlıkta uyandırdığı ağaç kavramı, birlikte ağaç dediğimiz göstergeyi oluştururlar. Dil göstergesindeki zihinsel ve kendilik ilişkisi birbirine bağlıdır(Ünal, 2016:384).

Bu bilgiler ışığında bu kavramların anlamlarını şöyle özetlemek doğru bir yaklaşım olacaktır.

- Gösterge: fiziksel olarak gördüğümüz şeydir, nesnel ve maddeseldir.
- Gösteren: görünen şeyin bellekteki karşılığı olarak tanımlanan anlamıdır.
- Gösterilen: bireysel deneyimler, özellikler, tercihler ve bakış açıları ile şekillenir. Sasussure’un gösterge sistemine göre gösterge anlamı olan nesne ya da kavram; gösteren gösterenin algılanan yönü, gösterilen ise gösterenin asıl gönderme yaptığı kavramdır(Erişti, 2016:65).

Burada araştırmanın konusuna denk düşecek şekilde göz göstergesine dayalı gösterge, gösteren ve gösterilen ilişkisine bir şekil üzerinden değinmek önemlidir.



Resim 14: “Göz” göstergesinin, gösteren, gösterilen ilişkisi

1.11.3. Metafor

Metafor, kelime anlamı ile Türk Dil Kurumu’na göre, *mecaz* anlamı taşımaktadır(<http://url.ac/kc5ku>). Güngör’e göre ise bu kavram, etimolojik olarak Eski Yunanca’daki meta -üzerine- ve phrein -taşımak- kelimelerinin birleşmesi ile elde

edilen ve söz konusu dilde taşıma anlamına gelen metafor -ya da mecaz-, en basit bir tanımlamaya, sözcüklerin gerçek anlamı dışında kullanılmasını imleyen bir dil sanatı olarak tasfir edilebilir(Güngör, 2015:42). Levine'in, *Metaphors and images of classrooms* isimli çalışmasında metafor kavramını dilbilimsel olarak şu şekilde tanımlar: “yunanca *Metapherein* kelimesinden türemiştir. *Meta* değiştirmek, *pherein* ise taşımak, anlamındadır”(http://url.ac/kg3j). Arslan ve Bayraççı'nın *Metaforik Düşünme ve Öğrenme Yaklaşımının Eğitim-Öğretim Açısından İncelenmesi* başlıklı makalelerinde metafor kavramını, “bireylerin kendi dünyalarını anlamalarına ve yapılandırmalarına yönelik güçlü bir zihinsel haritalama ve modelleme mekanizması” olarak tanımlanır (Arslan&Bayrakçı, 2006:101). Araştırmada kullanılan anamıyla metafor,“bir şeyi başka bir şeye göre anlamlandırmak, ifadelendirmektir”(Yapıcı & Kösterelioğlu, 2016:666).

1.11.4. İkon

Adnan Turani'nin *Sanat Terimleri Sözlüğü* başlıklı çalışmasında “Yunan ve roma antikitesindeki her çeşit resim, heykel, para, madalyon ve kıymetli taşlar üzerine yapılmış oyma resim ve kabartma” olarak tanımlanan ikon kavramı(Turani, 1975:53), araştırmada kullanıldığı anlamıyla, “bir kişi, düşünce, akım veya herhangi bir şeyi tek başına simgeleyen şekil veya resim” şeklinde tanımlanmaktadır(http://url.ac/kjqme). Bununla birlikte görüntüsel gösterge ya da görsel gösterge olarak tanımlanabilecek ikon, biçim ile içerik arasındaki iki boyutlu bağı temsil eder. Bu temsil, varlığın doğrudan doğruya aktarılmasına öykünerek oluşur(http://url.ac/mtu47).

1.11.5. Türk Mitolojisinde Yer Alan Sembol, İkon ve Göstergeler

Geçmişten günümüze ezoterizmin tanımına uygun olarak Türk Kültürü'nde yer bulan, tanıdık gelen sembollerden örneklere bu bölümde yer verilmiştir. Burada yer alan semboller sosyal yaşamda karşılaşılan/karşılaşılabilecek olan fakat anlamı üzerinde çok durulmayan simgelerin anlaşılması yolunda daraltılmış bir giriş niteliğindedir.

Agarta: Mu'dan ve daha sonra Atlantis'ten yapılan göçler sırasında Naacall rahiplerince bilgileri korumak ve yaşatmak için yeraltında oluşturulan ileri düzeydeki yeraltı uygarlığıdır.

Ağaç: Tanrının tekliğini sembolize eder(Ergün, 2010:113).

Ak Sakallı Dede -Hızır-: Türk ve İslam mitolojisinde de yeri olan ve genellikle yardıma ihtiyaç duyanların ve muhtaçların yardımına koşan *Hızır*, felaketlerde yardımcı, iyileri ödüllendirip kötülerini cezalandıran, bereket ve bolluğa kavuşturan, savaşlara katılan kutsal bir kişi olarak bilinmektedir.



Resim 15: Ak Sakallı Dede(temsili)

Alın Yazısı: İnsanoğlunun, yaşamının normal seyri boyunca geçirmek zorunda olduğu üç temel dönem vardır. Doğma, büyüme ve ölme. Bu dönemler de yaşantısı içerisinde gerçekleşen ve çoğu zaman anlayamadığı olayların, kişi doğmadan önce onun yaşam öyküsüne yazıldığını temsil etmekte kullanılan kavramdır.

Altın Çağ: Büyük devrenin başlangıcı ve sonunda yaşanacak zaman dilimi olarak değerlendirilen altın çağ; eski insiyatik kökenli geleneklerde sözü edilen bir zamanlar yer yüzünde Mu ve Atlantis dönemlerinde yaşanan mükemmeliyet devri olarakta bilinir.

Altın Post: Yunan Ezoterizminde zenginliği ve gücü temsil eden altın post, ezoterizmde genel olarak insiyeye olmuş kişiyi ve bedenini temsil etmektedir.



Resim 16: Altın Postun Alınması (temsili)

Post astral bedeni, altın post ise inisinyasyonun sonucunda arınmış astral bedeni ifade eder. Mağarada altın postun elde edilmesiyle ilgili mitolojik anlatımların nedeni de budur. Çünkü mağara mitolojilerde gizli mabetlere karşılık gelir.

Amel Defteri: Bireyin o yaşamı sırasında yaptığı tüm eylemlerinin sonucunda ortaya çıkan sonuçlarının o kişinin bireysel akaşasına -süptil cevres- kaydolunması.

Anka Kuşu: Güneşin evrensel bir sembolü, mistik bir yeniden doğuş, diriliş ve ölümsüzlüğü ifade eden semboldür(Civcir, 2015:527).



Resim 17: Anka Kuşu

Ankh: Mitsel bir sonsuz yaşam, yeniden doğuş ve güneşin yaşam veren gücünü simgeleyen Mısır kökenli bir haçtır(Civcir, 2015:518).



Resim 18: Ankh Sembolü

Asa: Hz. Musa'ya verilen kozmik enerjileri çekme özelliğine sahip olan ve Hz. Musa'nın mucizeleri arasında yer alan denizin yarılması hadisesinin temel figürlerinden biridir.

At: Astral bedeni temsil eden at, beden dışı yolculuğun temel sembollerinden olarak görülmektedir.

Ateş: Astral bedenimizdeki tortuların temizlenmesini sağlayan ruhsal-manyetik enerji olan ateş, arınmanın sembolü olarak bilinir.

Ateş-Hava-Toprak-Su: Varoluşun dört temel enerjisine karşılık kullanılan birleşik bir sembolü olan bu dört sembol, Mu Uygarlığı'nda bu dört temel enerji ruh, zaman, madde ve hayat enerjileridir. Ayrıca evrendeki tüm güçlerin tanrıdan kaynaklandığını anlatmaktadır(Churchward, 2015:85).



Resim 19: Ateş-Hava-Toprak-Su Sembolü

Ateş Taşı: Güneşten gelen manyetik enerjilerin de depolanabildiği kristallerdir. Türk Mitolojisi'nde ve eski Türk geleneklerinde geçen *Yada Taşı* da aynı anlamda kullanılmıştır.

Ay-Yıldız: Hilal biçimli bir yayın içindeki yıldız olan ay-yıldız, Sirius'un sembolü olarak çok eski uygarlıklarca kullanılmıştır. Bu sembole en çok Mayalar'da, Mezopotamya uygarlıklarında ve Mısır'da rastlanır.

Baba: İnsiyatik çalışmalarda inisiye adayının hocası, onun babasıdır.

Balık: Bilginin ve ruhsal-ilahi tesirlerinin sembolü olan suyun içinde yaşadığı için ezoterik sembolizmde kullanılan bir semboldür. Dünyamız da görüp gözetilme fonksiyonunda bulunan ruhsal planlarla irtibata girebilme ve o planlardan kaynaklanan tesirlerle yaşayabilmenin sembolü olarak kullanılmıştır.

Baykuş: Cherokee Şamanlarının ceza ve hastalık üzerine danışmanı olan kuşun sembolüdür(Civcir, 2015:526).



Resim 20: Baykuş Sembolü

Beş Uçlu Yıldız: Pentagram olarak isimlendirilen bu yıldız yerle göğün evliliğinin yani kavuşmanın sembolüdür.



Resim 21: Beş Uçlu Yıldız Sembolü

Beyaz: Saflık ve temizliğin sembolüdür.

Beyt-Lehem Yıldızı: Doğu'dan gelen kim oldukları bilinmeyen üç bilge rahibin Hz.İsa'nın doğduğu yeri bulmalarını sağlayan, gökyüzünde birden bire beliren parlak objeye verilen ad.

Boğa-Öküz: Antik Mısır'da tanrıların sembolü olarak ortaya çıkar ve tapınılır. Boynuzları hilal şeklindedir.Çin'deki gibi yin yang, aydınlık karanlık, ay güneş, yaşam ölüm, kadın erkek karşıtlarının birliğini efsanevi ikililiği sembolize eder (Civcir, 2015:519).



Fotoğraf 4: Boğa-Öküz Sembolü

Bok Böceği –skarabe-: Yavruları yumurtadan çıktıktan sonra sırt üstü döner ve yumuşak karnını yavruları yemesi için sunar. Kendini yavruları için feda eder. Bu nedenle kendini feda etmenin sembolü olarak kullanılmıştır. Özellikle Mısır ezoterizminde çok önemli bir yeri vardır.



Resim 22: Skarabe Sembolü

Boynuz: Semavi gücün ve ilahi otoritenin sembolü olan boynuz özellikle Yunan Ezoterizmi'nde çok kullanılmıştır.

Canavar: Mitolojilerde bir kahramanın canavarla olan mücadelesi en çok işlenen temalardan biridir. Bu temada kahraman inisiyasyondaki inisiye adayının, canavar ise, inisiye adayının temizlemekle yükümlü olduğu astral tortuların sembolüdür.

Cihad-ı Ekber: Sözlük anlamı büyük savaş olan Cihad-I Ekber, Sufizmde kullanılan bir tamlamadır. Bir müridin kendisiyle olan savaşını simgelemektedir.

Çiçek: Spritüel aydınlanmayı simgeleyen çiçeğin açması, varlığın spritürelitesinikendi başına çekip aktarabilecek duruma gelmesini simgeler. O varlığın bir üstada ihtiyacı yoktur. Buna pişmek denir. İnisinasyonlarda bu anlamda en çok gül ve lotus sembolleri kullanılmıştır.

Çift Başlı Kartal: Başlangıcın sembolü olan, Masonik bir mühürdür.Kartal; güneş, güç, otorite, zafer, gök tanrı, ve bir ulusun kraliyet başını temsil eden evrensel bir semboldür(Civcir, 2015:521).

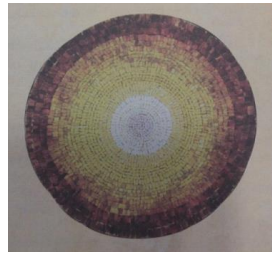


Resim 23: Çift Başlı Kartal Sembolü

Çoban: Büyük mürşitler ve peygamberler için kullanılmıştır. Koyunlar halkı, çoban ise halkın semavi öğretmenini sembolize etmektedir.

Çocuk: Çocuk saflaşmanın ve temizliğin sembolüdür.

Daire: Ezoterizm de kullanılan geometrik şekillerin en mükemmeli olarak kabul edilmiştir. Merkezdeki tek bir noktadan genişleyen halka çokluk alemini yani varoluşu sembolize eder. Bu durum asıl olan yaratıcının çokluk aleminin tam merkezinde olduğunu ve temelini oluşturduğunu anlatmaktadır.



Resim 24: Daire Sembolü

Demirkazık yıldızı (Kutup yıldızı): Türk Mitolojisi'nde yerin ve göğün göbekleri olduğuna inanılır ve bunlar birbirlerine bağlıdır. Bu yıldız, bir tür yoğun demirden oluşan Sirius'dur.O yüzden de Türk mitolojisinde demir kazık yıldızı -kutup yıldızı- olarak isimlendirilmiştir.

Ejderha: Ejderha bütün dünyada Çin mitolojisi ve sanatına ait kabul edilirse de Türk mitolojisi ve sanatında da büyük bir yer tutmuştur. Bu masal hayvanı, gök ve yer-su unsurlarına bağlı olarak geniş uygulama alanı bulmuştur(Çoruhlu, 2012:154).

Fatıma'nın Eli -Hamse Eli- : Ortadoğuda'ki kültürlerde kullanılan bir uğur, bereket, şans ve mutluluk sembolü olarak kullanılan Fatıma'nın Eli, pek çok formda ve malzemedeki kullanılmıştır. Elin orta kısmında yer alan Mısır geleneğinden kalma Horos'un Gözü ya da *herşeyi gören göz* olarakta anlamlandırılan gözün, şans getireceğine ve nazarı uzaklaştıracağına, kem gözlerden insanları koruyacağına inanılan Fatıma'nın Eli'ni birçok Müslüman folklor ya da batıl inançlarında da görülmektedir(Civcir, 2015: 523).



Resim 25: Fatıma'nın Eli Sembolü

Gökyüzünden inen ışık: Göksel ilahi güçlerin spiritüel tesirlerinin yeryüzüne inmesi olarak değerlendirilen ışık, dini ve mitolojik metinlerde çok işlenmiş bir tema olarak metinlerde yer almaktadır.

Göz: Dünyayı görüp gözetten Evrensel İdare Mekanizması'nın koruyucu ve himaye edici gücü olarak anlamlandırılan göz sembolü, bir çok uygarlık ve ezoterik grubun temel sembolleri içerisinde yer almıştır.



Resim 26: Göz Sembolü

Gül: Merkeze ulaşılmış olmayı, merkezi, dairesel bir yapılanmayı simgeleyen gül, içsel bir döngü içerisinde edinilen şuur halini anlatan bir semboldür. Kişinin duygu, düşünce ve niyetlerini içe dönerek anlamlandırıldığını anlatan gül sembolü, ego ile ilgili isteklerini yenmiş, kendini her bakımdan denetleyebilen, aydınlanmış, uyanmış insanın şuurunu, kısaca, spiritüel aydınlanmayı, varlığın ilahi duruma gelmesini ve bu duruma erişen varlığı ifade eder. Sufizm’de de kullanılan gül sembolü, ruhsal aydınlanmanın ve *kalp gözü* nün açılmasının sembolü olarak kullanılmıştır.



Resim 27: Gül Sembolü

Güneş ve ay: Türkler’de güneş doğunun, ay da batının sembolüdür(Civcir, 2015:271).



Resim 28: Güneş Sembolü

Güvercin: Bazı geleneklerde *İlahi Haberci* olarak, bazı geleneklerde ise ruhun ve arınmış astral bedeninin sembolü olarak kullanılan güvercin figürü, ezoterik semboller içerisinde evrensel barışı temsil eder(Civcir, 2015:521).

Hakikat ağacı -hayat ağacı-: Türk Mitolojisi’nde özellikle Selçuklular’da sıklıkla görülen *hayat ağacı* sembolü, Tevat’taki *hakikat ağacı* olarak bilinen ve meyvesi bilgi olan ağacın özelliklerine sahiptir.



Fotoğraf 5: Hakikat Ağacı (Hayat Ağacı) Sembolü

Hasat: Ruhsal uyanışın, kıyametin sembolü olan hasat dönemi, çoğunlukla buğday başağı ile birlikte kullanılmıştır. Hitit ilahları üzüm sakallı ve buğday değnekli olarak sembolize edilir.



Fotoğraf 6: Hasat (temsili)

Hilal: Müslümanlar için ölüm üzerine zafer ya da tanrıça sembolüdür (Civcir, 2015:520).



Fotoğraf 7: Hilal Sembolü

Horus'un Gözü: Eski Mısır'da, *Hor* olarak anılmakta olan Horos, Hor kelimesinin Eski Yunanancadaki karşılığıdır. Daha öncede değinildiği üzere göz, Dünyayı görüp gözeten *Evrensel İdare Mekanizması'nın* koruyucu ve himaye edici gücü olarak anlamlandırılmıştır.

Horus'un bilinen en yaygın sembollerinden biri Ra'nın iki koruyucu sembollerinden biri olarak bilinen sol gözü olarak ifade edilen göz şeklindeki sembolüdür.



Fotoğraf 8: Horus'un Gözü Sembolü

İrmak: Bilginin elde edilişi sırasında oluşan akışın sembolü olan ırmak, sürekli değişimi ve gelişimi göstermektedir. Bununla birlikte ırmağın karşı kıyısına geçen kişi yeni bilgilere ulaşmış demektir.

İşık: Bilginin, aydınlanmanın ve bilginin gücünü temsil eden ışık sembolü, ezoterik okumalarda genellikle beyaz ışık hüzmesi olarak görülmektedir.

İksir: Türk Mitolojisi'nde Ab-ı Hayat olarak bilinen ve Ölümsüzlük iksiri olarak adlandırılan *iksir* sembolü, insanoğlunun yaratılışından beri elde etmeye çalıştığı ölümsüzlük emelinin sembolü olarak kullanılmıştır.

İnci: Saklı, ulaşılması güç derinliklerde gömülü olarak tasfir edilen inci beyaz rengiyle bilgiyi, hakikati ve aydınlanmayı ifade etmektedir.



Fotoğraf 9: İnci Sembolü

İnfinity: Eski Hindistan ve Tibet'te mükemmellik, kadın erkek arasındaki birlikteliği temsil eden, günümüzde sayıların sonsuzluğunu temsil eden semboldür (Civcir, 2015:524).



Resim 29: infinity Sembolü

İnsan-ı Kamil: İnisinasyonda üçüncü son aşama olan ve tamamen kötülüklerden arınmış mürütlerin sembolüdür.

İp: Ruhsal alem ile dünya arasında kurulan irtibatın -kanalın- sembolüdür.

İpek Böceği: inisiyatik eğitimin tamamına verilen bir benzetmedir.

İsrafil'in Süru: Kur'an-ı Kerim'deki dört büyük melekten biri olarak bildirilen İsrafil'in, üfleyeceği Sür borusu ile *kıyamet* denilen büyük uyanış devrini başlatacağına, yaşadığımız bu devrenin sonunun geleceğine inanılmaktadır. Tamamen dinsel bir sembol olan İsrafil ve Süru özellikle İslam inancında büyük yer kaplamaktadır.



Resim 30: İsrafil'in Süru (temsili)

Kalp: Şuuraltı hareketlerinin bir tür giriş-çıkış kapısını, sezginin, ilhamın, vahiyin, ruhsal tesirlerin alınmasını temsil eden kalp sembolü ezoterik inisinyasyonlarda kullanılan temel sembollerden olmuştur.



Resim 31: Kalp Sembolü

Kanathlı daire: Galaktik idare merkezlerinden biri olan ve dünyamızla yakından ilgili sirius sembollerinden biridir.

Kare: Göğü temsil eden daire ve dik ucu yukarı bakan üçgene karşılık, yeri, yani yeryüzünü, yaşanılan toprakları temsil eden kare birçok uygarlıkta kullanılmış, en güzel örneklerine ise selçuklu mimari yapılarının duvarlarında kullanılan geometrik taş bezemelerde ve o döneme ait ahşap oyma motiflerinde rastlanmaktadır.

Kartal: Türk Mitolojisi'nde ve Orta Asya Şamanizmi'nde kartal, *yerin göbeği* sayılan bir yıldızla tünemiş tanrı elçisi olarak ifade edilir. Kartal ayrıca Selçuklular'ın ana sembollerinden biridir.



Fotoğraf 10: Selçuklu'larda Çift Başlı Kartal Sembolü

Kayık: İnisinyatik yolculuğu sembolize eden kayık, inisiye adayının yolculuğunu ve bu yolculuk esnasında geçirdiği uzun yolu temsil etmektedir.



Resim 32: Kayık (temsili)

Kılıç: Gücünü insiyatik bilgilerden alan kudretin, hâkimiyetin sembolü olan kılıç, ayrıca gücün ezoterizmdeki vasfında anlatmak için kullanılmıştır. Bu güç, inisiye adayının kendisini yenmesi için yani tortularından kurtulabilmek için kendi kendisiyle giriştiği mücadelesinde kullandığı bir güçtür. Mitolojilerde astral tortuyu sembolize eder.

Koç: Cesaretin ve atılganlığın simgesidir. Mükemmeli temsil eder.



Resim 33: Koç Sembolü

Koni: Ruhsal İdare Mekanizması'nın hiyerarşik yapısını sembolize eden koni, aynı zamanda varlığın *Yer'den Göğe* yükselişini, yani ruhsal birleşmeyi, realitelerden, hakikate doğru olan hareketini gösterir. Birleşmeye yaklaşıldıkça adayın farkındalık düzeyinin artışı da ifade etmektedir.

Koruyucu Melek: Görüp, gözetici rehber, ruhsal varlıkların dinsel terminolojideki karşılığıdır.

Kurt: Türk topluluklarında bir totemken Hun devrinde ata kültürünün bir parçası haline gelmiştir. Türk dünyasının çeşitli yerlerinde kaya veya mezar taşı üzerinde ya da

Şaman elbisesi ve malzemelerinde tanrı-kurt tasfirlerine rastlanmaktadır (Çoruhlu, 2012:156).



Fotoğraf 11: Kurt Sembolü

Kuş: Ruh'un ve astral bedeninin sembolü olarak kullanılmıştır.

Kutsal Kâse: Hz. İsa'nın son akşam yemeğinde kullandığı söylenen içi manyetik enerjilerle dolu bir sıvının bulunduğu bardak olarak tasfir edilen kutsal kâse, kimi araştırmacılara göre Aramatyalı Yusuf'un⁹ çarımha gerilen İsa'nın damlayan kanını koyduğu kâse olarakta bilinir.

Küre: Geometrik şekillerin ilki ve en önemlisidir. Ruhun mükemmelliyetini göstermek için kullanılır.

Lotüs Çiçeği: Ezoterik öğretilerde lotüs çiçeği, dünyada olan maddi bağları çözenin, bunları terk etmenin, kendi iç potansiyelinin farkına varmanın, ulaşılması gereken ruhsal saflığın ve aydınlanmanın sembolü olarak kullanılmaktadır.

Manitu: Kızılderili geleneklerinde geçen bir semboldür. İnsanları, bitkileri ve hayvanları gizemli gücüyle etkileyen ve koruyan ruha verilen isimdir.



Resim 34: Manitu Sembolü

⁹Armatyalı Yusuf, İsa'nın gizli bir öğrencisi ve takipçisi.

Melek: *Haberci* ve *hükümdar* anlamına gelen melek sözcüğü, evrenin sevk ve idare görevini üstlenmiş, Evrensel İdare Mekanizması hiyerarşisine bağlı ilahi ruhsal varlıkları ifade eden bir semboldür.



Fotoğraf 12: Melek Sembolü

Merdiven: Merdiven, *aşağıyı yukarıya, yukarıyı aşağıya* bağlayan bir köprüdür, bir bağıdır; hem inişi, hem çıkışı gerçekleştirir. Gökyüzü ile yer yüzünün irtibatının sembolü olarak kullanılmıştır.

Pusula: Doğu mistizmini andıran ruhsal ve fiziksel dengeyi, doğru hareketi temsil eder. Masonik bir semboldür (Civcir, 2015:520).



Resim 35: Pusula Sembolü

2. BÖLÜM

SANAT ESERLERİNDE EZOTERİZM'İN YANSIMALARI

Bu bölümüde Ortaçağ, Rönesans, 19. Yüzyıl ve günümüz sanatında ezoterik ilgiler ve bağlamlar taşıdığı düşünülen örneklere yer verilmiştir. Bu bağlamda Ortaçağ ve Rönesans dönemi içerisinde yer verilen çalışmalar, ikonografik yaklaşımın imkânlarından yararlanılarak çözümlenmeye çalışılırken, 19. Yüzyıl ve sonrası sanatçıların yapmış olduğu resimler göstergebilimsel yaklaşımla incelenecektir.

Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla birlikte Antik Yunan ve Roma Medeniyetleri'ndeki insan merkezli dünyaya bakış açısı, felsefe ve sanat alanındaki gelişmiş düşünce sistemi ortadan kalkmıştır. Bu durum İlkçağ'ın kapanmasına, Ortaçağ'ın başlamasına neden olmuştur. Ortaçağ'ın başlamasının en büyük sebeplerinden biri olan Kavimler Göçü, Ortaçağ Avrupası'nda yıllarca sürecektir olan feodalitenin de sebebi olarak görülmektedir.



Resim 36: Anonim, “Bakire Hodegetria ikonası”, 12. Yüzyıl, Tempera, Bizans Müzesi, Gazimagosa, Kıbrıs.

Feodalitenin mutlak doğruyu ve kilisenin boyunduruğu altındaki dayatmacı yapıyı benimser durumu, Ortaçağ Avrupası'ndaki her alanda kendini hissettirmiştir.

İlkçağ'da görülen akılcı ve insan merkezli düşünce sistemi yerini kilisenin hüküm sürdüğü bir devlet yapısına bırakmıştır.



Resim 37: Anonim, “Theofilos’un Eşi”, 14-15. Yüzyıl ikonu, Fresk, Ulusal ikona koleksiyonu, British Museum, İngiltere.

Bu dönemde Feodal sistemin içinde barındırdığı yaşamdan sonra varolduğu düşünülen öteki dünya anlayışı, Antik Yunan’ın insanlara sunduğu ideal güzellik anlayışının üzerini örtmüştür. Dünya gerçeklerinin Tanrı inancına dayandırıldığı bu dönemde, kilisenin ve din adamlarının etkisini tartışılmaz biçimde arttırmıştır. Bu dönem içinde her alanda olduğu gibi, sanatta kilisenin boyunduruğu altındaydı. Ortaçağ resim sanatında sembolik, çizgisel ve katı bir tavırdaki çalışmaların üretildiği görülmektedir. Perspektif kurallarının olmadığı, iki boyutlu bir anlatımla yapılmış çalışmalar, bu dünyanın gerçeklerinden öte/ki dünya inancı çerçevesinde şekillenen konuları anlatır. Bu dönemde resim, dinin yayılmasına yönelik çalışmaların en çok kullanılan şekli biçimindeydi. Kilisenin görüşleri doğrultusunda İncil’den alınan konuların resmedilerek ele geçirilen yeni topraklarda Hıristiyanlığın yayılması amaçlanıyordu. Bundan dolayı Ortaçağ’da dini örgenlerin yer aldığı ikonlar çok fazla ve hızlı şekilde üretilmiştir. Bu dönemde üretilen çalışmaların temelinde incil bulunmaktadır. Dinsel örüntülerle şekillenen Ortaçağ resim anlayışında İsa, Meryem,

Azizler, Havariler gibi sembolik anlatımların yanında genellikle İsa figürünün doğumu, vaftizi gibi ezoterik ritüellerin resmedildiği görülmektedir.



Resim 38: Anonim, “Theofilos’un Eşi”, 1175, Fresk, Karamlık Kilisesi, Kapodokya yakınları, Türkiye.

Ortaçağ’da yer alan öteki dünya inancının her alanda hissedilmesi, insan merkezli özgür düşünce biçiminin yaşamın her alana yayılmasını engeller. Bu engeli ortadan kaldıran ve dünyayı objektif gözle gören Rönesans düşüncesi, dış dünya gerçeklerine yöneldiğinden bireyciliği kısıktır tutan bağları kopararak atar ve insan, düşünen ve anlayan bir birey haline gelir(Burckhardt, 1974:208, akt: Ödin, 2016:20). Ortaçağ ortamındaki kilisenin dayatmaları sonucu ortaya çıkan, insanı ruh ve beden olarak ikiye ayırma anlayışı Rönesans ile birlikte ortadan kalkar. Hümanist Giovanni Pico Della Mirandola’ya göre, insan tıpkı doğa ve evren gibi bir bütündür. Bu durumu Ödin, şu şekilde aktarır;

Gökyüzündeki her şey yeryüzüne ışık aracılığı ile nasıl bağlandıysa, ruhun her değeri, her gücü-yaşam, hareket ve duyum-birleşti ve dünyevi cisimlere geçti... Ruhun aydınlığının katılmasıyla ışık meydana gelince, gökyüzü ve yeryüzü, akşam ve sabah birbirine bağlandı ve bedenin karanlık doğası ile ruhun aydınlık doğası birleşti ve insan bir bütün olarak ortaya çıktı(Mirandola, 1965:119, akt: Ödin, 2016:20-21).

Bu düşünceye göre insanı bir bütün olarak görme, dünyaya objektif yaklaşımda beraberinde getirir. Doğanın içinde yer alan insanın kendi gerçekleri ile yüzleşmesine olanak sağlar. Tanrı'nın bir yansıması olarak düşünülebilecek insanın, bu bakış açısı ile Rönesans düşünce sisteminde merkezde olduğu düşünülebilir. İnsan merkezli bir düşünce sistemi olan Rönesans'ta da bu düşünceye uygun olarak sanat eserleri üretilmiştir. Bu bağlamda Masaccio, Fra Angelico, Sandro Botticelli, Michelangelo Buonarroti, Hieronymus Bosch'un çalışmalarından örneklere yer verilmesi Rönesans Sanatı'nın anlaşılması bakımından önemlidir.

Masaccio

Gerçek adı Tommaso di ser Giovanni olduğu bilinen Masaccio'nun, en önemli eserlerinden sayılan Floransa Santa Maria del Carmine'deki Barancacci Şapeli'nde yaptığı freskler, o dönemin önemli eserleri arasında yer almaktadır. Masaccio'nun yapmış olduğu çalışmalarda duygu kavramı ön planda yer almaktadır. Çalışmalarında insanlık dramını gözler önüne serer; umutsuzluğu, utancı, hüznü ve pişmanlığı görselleştirir. Masaccio'nun yapmış olduğu *Adem ve Havva'nın Cennetten Kovuluşu* isimli freski Ödin, Beck'in düşüncelerinden de yararlanarak şu şekilde açıklamıştır:

Adem ve Havva'nın arkasında bulunan cennetin çok dar kapısı bir daha cennete dönüşün imkansızlığını vurgular. Havva'nın başını umutsuzca kaldırması ve üzüntüsünü göstermek için ağzını açması suçunun farkındalığına bir gönderme ise, Adem'in yüzünü kapayarak ağlaması, utanç ve pişmanlığının ifadesidir. Figür yorumu açısından bir yenilik olan Cennetin Kovuluşu sahnesi yaklaşık seksen yıl sonra Michelangelo'yu çok etkilemiş ve Michelangelo Sistine Şapeli'nin tavan fresklerinde bu etkilenişini görselleştirmiştir. İzleyicide dokunsallık etkisi bırakan Adem ve Havva figürlerinde, kashı vücutları ve yere basan gösterimleriyle üç boyutluluk vurgusu tamdır. Ancak anatomik açıdan bakıldığında doğru oranların kullanılmadığı görülmektedir. Örnek verilecek olunursa Adem figürünün bedeninin üst kısmı bacaklarına göre kısa resmedilmiştir. Bununla birlikte Adem figürü, fresko içerisindeki kompozisyon değerleri bakımında rahatsız edici değildir. Adem'e ve Havva'ya verilen ifade bağlamında Cennetten Kovuluş sahnesi psikolojik yorum açısından kayda değerdir(Ödin, 2016:151-152).



Resim 39: Masaccio, “Adem ve Havva’nın Cennetten Kovuluşu”, 1425, Fresk,208x88 cm.
Santa Maria del Carmine, Brancacci Şapeli, Floransa.

Bayat, Adem ile Havvanın cennetten kovulma olayını şu şekilde yorumlar:

Cennetten kovulma motifleri olan Adem, Havvanın sözleri üzerine yasak meyvelerden birini ısırır. Çok tatlı olan meyveyi kendisi yemekle kalmaz, kocasında ağzına sürter. Her ikisinin yasak meyveyi yemeleriyle aynı anda tüyleri dökülür, çıplak olduklarının farkına varırlar. Burada Tevratteki iyi ve kötüyü bilme ağacıdeğişik bir şekilde incelenmiştir. Nitekim meyveyi yedikten sonra Adem’le Havva çıplaklığı, yani kötülüğü fark ederler veya kötülükle tanışırlar. İnsanları yasak meyveden korumayan yılan lanetlenir. Havva, Tanrı tarafından çocuk doğurma ve doğum sancısı çekme cezasına çarptırılır. Adem ve Havva, ölümlü kılınır. Mitte bilinçaltında yatan yaratılmadan üremeye geçiş ve ölüm kavramları yasak meyveyle eşleştirilir.Kovulma üremeye, yasak meyve de ölüme dönüştürülür(Bayat, 2017:113).

Fra Angelico

Gerçek ismi Fra Giovanni da Fiesole olan Fra Angelico, aslında bir Dominiken rahibidir. Düşünce yapısı olarak Ortaçağ Felsefi görüşünü benimsemiş de, yapmış olduğu çalışmalarda Rönesans sanatı ile bir köprü görevi görür. Perspektif anlayışı bakımından Masaccio’nunkine yakın bir tavırdadır resmettiği konularda ve figürlerde Uluslararası

Gotik uslubun etkileri görülmektedir. En önemli eserlerinden olan Meryem'e Müjde'de (1433-1434) bu durum net bir şekilde görülmektedir. Çalışmada kullanılan Meryem figürünün zarif duruşu, meleğin duruşunda karşılık bulur. İki figüre bakıldığında Gotik uslubun yansımalarının görüldüğü söylenebilir. Çalışmalarında Ortaçağ ikonlarından gelebileceği düşünülen yoğun şekilde altın yaldız kullanımı dikkat çeker. Meryem'e Müjde'de, genel olarak Tanrı inancı ve teslimiyeti yoğun olarak hissedilmektedir. Kompozisyona bakıldığında, Meryem, Cebrail meleğin sözlerine dikkat kesilmiş bir şekilde tasvir edilirken, Cebrail melek Meryem karşısında saygıyla öne eğilir biçimdedir. Çalışmanın ön planında müjde sahnesi varken, arka planda sol üst köşede Havva'nın cennetten kovulma sahnesi yerleştirilmiştir. Bununla birlikte Fra Angelico'nun Meryem'e Müjde isimli çalışmasını Ödin şu şekilde analiz eder;

Meryem ve melek ile Adem ve Havva figürleri, ele alınmış tarzı açısından karşılaştırıldığında, Adem ve Havva'da daha dünyevi bir temsil hakimken Meryem ve melek daha uhrevidir(Beck, 1999:74). Cennetten kovulma ile İsa'nın doğacağına müjdenmesi arasında kurulan koşutluk, ilk günahın kefareti olarak İsa'nın dünyaya gelmesidir. Müjdenin teolojik temeli, Tanrı'nın istemiyle, Havva'nın hatasının Meryem aracılığıyla ortadan kaldırılmasıdır. Bu bağlamda Meryem, "ikinci Havva" olarak telakki edilir, ama cennetten kovulmadan önceki Havva. Tanrı'nın bu istemi genelde gökyüzünde Meryem'in üzerine doğru gelen parlak ışık ile ifade edilir(Bartz, 1998:48). Farklı zaman dilimlerine ait iki sahnenin bir arada ancak birinin diğerinden küçük betimlemesiyle, perspektif bir anlamda zaman için de söz konusu olur. Diğer bir deyişle, iki olay arasındaki zamansal mesafeyi vurgulamak için de cennetten kovulma sahnesi daha küçük ölçekte ele alınmıştır. İzleyiciye iki olay arasındaki tipolojik bağlantıyı hatırlatmak için yapılan zamansal yoğunlaştırma-sıkıştırma ile geçmiş, şimdiden konum bağlamında da ayrı edilmektedir(Beck, Bartz, Adams, akt: Ödin, 2016:159).

Cennet, Mitolojik ve dinsel öğretilerde bir başlangıç temsil etmektedir. Mukemmellik ve yeni bir başlangıç olarak değerlendirilebilecek cennet kavramından uzaklaşılması dinsel öğretilerde ve diğer olgularla beraber yasak meyve motifine bağlanmaktadır(Bayat, 2017:113).



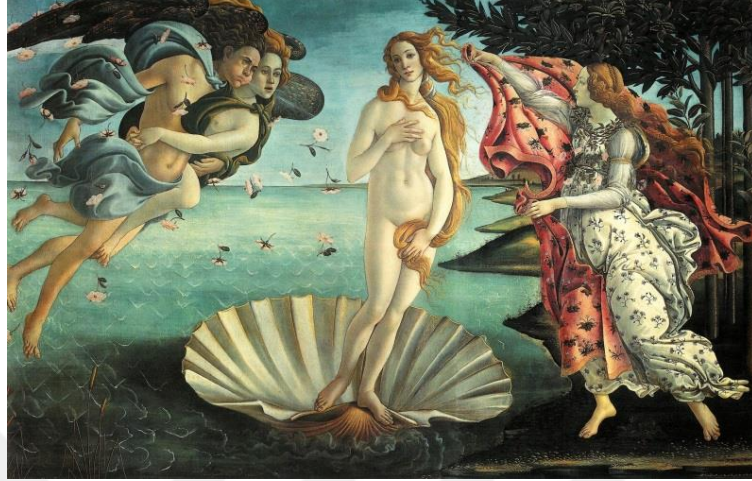
Resim 40: Fra Angelico, “Meryem’e Müjde”, 1433-1434, Tempera, 175x180 cm,

Museo Diocesano, Cortona.

Sandro Botticelli

Aslında bir kuyumcu olan Sandro Botticelli, sanat yaşamına Fra Filippo Lippi'nin öğrencisi olarak başlamıştır. Çıraklık ve kalfalık eğitimini tamamladıktan sonra 1470 yılında kendi atölyesini kurarak özgün işlerini burada yapmaya başlar. Sanatçılar sipariş üzerine çalışmalarını sürdürürken, Botticelli'nin en önemli eserlerinden olan Venüs'ün Doğuşu'nu kimin sipariş ettiği bilinmemektedir. Fakat Medici ailesinin önde gelen üyelerinden olan, Lorenzo de' Medici'nin kardeşi Giuliano de' Medici'nin bu tabloyu sipariş ettiği varsayılmaktadır. Venüs, antik dönem geleneklerine göre, saygınlık barındırırken, dinin egemen olduğu Ortaçağ'da günahkârlığın, ahlaksızlığın ve şehvetin sembolü olarak görülmüştür. Venüs'ün Doğuşu'nda ise, bu durumun aksine estetik ve ruh ön plandadır. “Venüs'ün üzerinde ayakta durduğu deniz kabuğu, Meryem'in bekâretinin simgesi haline dönüşmüştür. Yapıtta, sol taraftaki rüzgâr tanrısı Zephyros, nefesiyle bir istiridye kabuğu üzerinde ayakta duran Venüs'ün karaya çıkmasına yardımcı olmakta, karada ise Venüs'ü, elindeki kırmızı-mor bir örtüye sarmak için, doğada düzeni simgeleyen Tanrıça Horae beklemektedir”(Ödin, 2016:209). Bu durum mitolojik örüntüler ile birlikte, Venüs'ün saflığını korumak için harcanan çabanın da göstergesi olabilir. Ezoterik açıdan bakıldığında, mitolojik bir hikayenin tasviri niteliğinde olan Venüs'ün Doğuşu tablosu,

içinde barındırdığı sembolik anlatımla ve bu anlatımın nitelediği öyküyle ezoterik olana yakın bir tutum içerisinde konumlandırılabilir.



Resim 41: Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1485, Tempera,172,5x278,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Michelangelo Buonarroti

On üç yaşındayken, Ghirlandaio’nun atölyesine çırak olarak giren ve ilk teknik bilgilerini alan Michelangelo, yapmış olduğu çalışmalarla Lorenzo de’Medici’nin dikkatini çekince Medici ailesinin koruması altına girer. Bu dönemde heykeltıraş Bertoldo di Giovanni’nin öğrencisi olur. Yapmış olduğu çalışmalar ile adından gittikçe söz ettiren Michelangelo, Papa’nın isteği üzerine Sistine Şapeli’ndeki tavan fresklerini yapmaya başlar.1508 yılında başladığı ve dört yıl boyunca tek başına çalıştığı bu freskleri 1515 yılında bitirir. Bu süre içerisinde 343 figürlü tonos freskleri oluşturur. Yapmış olduğu tavan fresklerinin ortasında yaratılış sahnesini resmederken, çevresine ise İncil’den alınan sahneleri yerleştirir. Adem’in Yaratılışı hakkında Ödin şunları söyler;

Adem’in Yaratılışı’nda, Tanrı’nın sol koluna sarılmış kadın figürü, henüz yaratılmayan ve yaratılmak için bekleyen Havva olarak yorumlanır. Ancak, Hıristiyan inancına göre, Havva’nın Adem’den sonra yaratıldığı göz önüne alınırsa, Havva’nın Adem’in yaratılışını izlemesi ikonografiye ters düşmektedir. Bu nedenle, söz konusu kadın figürünün İbrani metinlerinde anlatılan, Adem’in Havva’dan önceki ilk karısı Lilith olduğunu idda eden görüşler de vardır. Ancak Lilith’in de Adem’den sonra yaratıldığını anlatan bu mit, söz

konusu görüşü desteklememektedir. Pelerine sarılı olan Tanrı için de çeşitli yorumlar yapılmış ve Michelangelo'nun insan anatomisinde uzman olduğunun kanıtı olarak gösterilmiştir(Ödin, 2016:311-319).



Resim 42: Michelangelo, “Adem’in Yaratılışı”, 1508-1512, Fresk, 280x570 cm,
Sistine Şapeli, Vatikan.

Bununla birlikte Bayat, insanı evrenin küçük bir modeli olarak görerek insanın yaratılışını mitolojik açıdan Tanrıya ve tanrısal bir güce bağlar. Evrenin oluşumunun insanın yaratılması ile tamamlandığı görüşünü öne sürer ve insanı makro kozmosun mikro düzeyde bir modeli olduğu vurgusunu yapar (Bayat, 2017:107).

Hieronymus Bosch

Resimlerinde işlediği konular ve resmettiği yaratıklar ile ezoterik bir çatı içerisinde konumlandırılabilir. Hieronymus Bosch'un gençliği hakkında çok fazla bir bilgi bulunmamaktadır. 1450-1516 yılları arasında yaşadığı bilinen Bosch, İlk defa 1480 tarihli kayıtlarda bir ressam olarak anılmıştır. Bu tarihlendirme ile Bosch'un sanatı, 1470-1520 yılları arasında varlığını sürdüren ve Rönesans akımı içerisinde konumlandırılan Yüksek Rönesans dönemine dahil edilebilir. Çoğunlukla dini konuları ele almış olan sanatçının, bu konuları gerçek yaşamla ilişkilendirip eleştirel bir dille aktardığı görülür(Şentürk, 2012:187). Julian de Siguenza, Bosch'un resimlerini diğer ressamın çalışmalarından her zaman farklı olarak görmüştür. Bu ayrımı ve sebeplerini şu şekilde dile getirir; “bu ressamın eserlerini diğer ressamın çalışmalarından farklı kılan şudur: diğerleri insanın dış görünüşünü resmetmeye çalışırken, Bosch insanın iç dünyasını, iç görünüşünü resimlemeye çalışmıştır” (Siguenza, 2009:3). Siguenza'nın bu şekilde tanımladığı Bosch'un 1486 yından

itibaren *Meryem Ana Kardeşliği* isimli ezoterik bir kardeşlik örgütüne üye olduğu düşünülmektedir.

Yapmış olduğu çalışmalarda kullandığı figürlerden dolayı, eserlerini yorumlayan yazarlar tarafından *şeytan imalatçısı* -Gossart- olarak tanımlanan Bosch'un bu durumunu Siguenza şöyle özetler: “en büyük ilgiyi çeken, Bosch'un çılgınlıkla dolu, taşkın cehennem sahneleridir. Cehennem yaratıklarını ve ortamını son derece ayrıntılı bir doğalcılıkla resmettiği için resimleri öyle inandırıcı bulundu ki, insanlar bunların sadece ressamın hayal gücünün ürünü olduğuna inanmadılar” (Siguenza, 2009:14). Göstergibilimsel olarak ele alındığında resimlerinde figürlerin anlamlarından çok temsil ettiği kavramların özü ile ilgilenen sanatçı, çalışmalarındaki figürlerde kullandığı metamorfozlar ile dikkat çekmektedir. Ölüm ve yaşam arasında gidip gelen insan oğlunun, diğer varlıklarla etkileşimini mistik bir dille aktaran Bosch, bilinç düzeyinin ötesindeki çalışmaları ile ezoterik boyutta değerlendirilmesi gereken önemli sanatçılar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda çalışmalarında kullandığı figürlerin ve işlediği konuların Hieronymus Bosch'u ezoterik olana yaklaştırdığını düşünmek doğru olacaktır.

Sanatçı, “fantastik -olağandışı-, hayal ürünü” bir anlatımla ele aldığı dini içerikli konuyu büyü, gizemli ve alegorik bir yapı içinde ve minyatür tadında yüzeysel bir anlatımla yorumluyor. Bosch'un bu dünya ile öbür dünya arasında bir köprü kurmaya çalıştığını düşündüren eserleri; iyi ve kötü, sevap ve günah kavramlarını sorgulayan hem öyküsel hem de eleştirel bir biçim dili ile oluşan özgün bir anlatıma sahiptir. Gerçeküstücülerden yüzlerce yıl önce, adeta öngörde bulunur gibi fantastik bir gerçeküstü anlatımı kullanan sanatçı, üç parçalı eserinin her bir panelinde üç ayrı konuyu yorumlamıştır. Bosch, sol panelde Adem ve Havva'yı cennet sahnesiyle anlatan betimlemede yaratılış sahnesini konu alır. Orta panalde yaşamı ve bu dünyayı, iyi ve kötü yanlarıyla fantastik bir mekân kurgusu içinde betimliyor. Sağ panelde ise, insanın egolarına ve gelip geçici dünya nimetlerine karşı yenik düştüğü hırslarını, yine fantastik bir yorumla ele aldığı cehennem tasviri yer almıştır.

Cennet ve yaratılış sahnesinin tasvir edildiği sol panelde, herşey sükûnet içinde ve güzel duygular uyandıran hoş bir doğa içinde betimlenmiştir. Ancak gizemli ve gerçeküstücü biçimlerle bu dünyanın ötesinde bir mekân kavramı da destekleniyor. Sol

panelde, dikey hareket ana yönü oluştururken orta planda yer alan gölet, tepeler ve ufuk çizgisi, yatay ara yönleri veriyor. Tanrı figürü, Adem ve Havva figürleri resmin ön planında bir bütünlük içinde yer alıyor. Bu figürlerin duruşları ise iki ters diyagonal yönle belirlenmiş. Sarı ve sıcak tonların kullanıldığı kompozisyonlarda mavi tonlar huzurlu bir denge yaratmaktadır. Ağırlıklar her iki yarıda da eşit olarak dağıldığından dengede ve hareketli bir simetri oluşmuştur. Çizgisel perspektif ve renk perspektifinin kullanılmadığı kompozisyonda art arda sıralanmış biçimler, minyatür tadında bir yüzey etkisi vermiştir.

İyi ve kötü yanlarıyla yaşamın ve bu dünyanın betimlendiği orta panel, açık kompozisyon kuruluşuyla kadrajın dışında ve izleyicinin zihninde sonlanmaktadır. Diğer panellerde olduğu gibi bu panelde de perspektif kaygıları göz ardı edildiğinden, yüzeysel etkisi üst üste yerleştirilmiş üç kuşak halindeki kompozisyon kuruluşuyla güçlendirilmiştir. Resimdeki gerçeküstü biçimler ve figür yorumları masalsi ve büyüleyici bir atmosfer yaratmaktadır.

Sağ panelde betimlenmiş olan cehennem sahnesinde ise, gerçeküstü fakat daha karamsar biçim ve renk ilişkileri içeriği güçlendirmektedir. İnsanoğlunun acizliğe düştüğü yanılgılar ve yaptığı hatalar sonunda hak ettiği yer olarak düşünülen cehennem tasviri ve sahnenin izleyicinin zihninde sonlanması, açık kompozisyon kurgusunu işaret etmektedir(Şentürk, 2012:114-115).



Resim 43: Bosch, “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, 1500-1505, Ahşap Üzerine Yağlı Boya

Wassily Kandinsky

Antmen'in, soyut sanatın, geometrik olmayan organik biçimlerin daha egemen olduğu dışavurumcu kanadı içerisinde yer verdiği Wassily Kandinsky'nin, özellikle 19 yüzyılın sonlarında yapmış olduğu ezoterizm ve tinsellik üzerine çalışmaları araştırma için önemlidir(Antmen, 2008:80). Müzik ve resim üzerine yoğunlaştırdığı çalışmalarında göstergebilimsel olarak rengin görünen anlamından öte, alımlayıcıda etkileşime geçirdiği tinsel düşünceler üzerine yoğunlaşmıştır. Rapelli, *Art Book Kandinsky* isimli çalışmada, Kandinsky'nin tinsellik üzerine yaptığı araştırmaların kaynağınağı olarak Hinduizm, Budizm gibi geleneklerin ritüelleri olduğunu vurgular. Bununla birlikte Kandinsky'nin amacının ise, eklektik tinsel bir kuram yaratmak olduğu vurgusu üzerinde durur(Rapelli, 2001:54). Eserlerini sırf biçim ya da form üzerinden değerlendirmeyen sanatçı, yapmış olduğu çalışmaları açıklama sürecinde tinsel olgular üzerinde durmuştur. Kandinsky'e göre, sanattaki ilişkiler dışsal forma dayalı değildir; içsel anlamın kavranışına dayanırlar. Bazen dışsal forma dayalı benzerlik ortaya çıkacaktır. Oysa ruhsal ilişkileri değerlendirirken, yalnızca içsel anlam göz önüne alınmalıdır(Kandinsky, 2009:20). Buna göre çalışmalarının temelinde ruhsal örüntüler olan Kandinsky'nin, sanat yapıtlarındaki *içsel anlam* olgusunu kavramaya yönelik tutumu, Onun ezoterizm ile yakın ilişkisini açıkça göstermektedir.



Resim 44: Wassily Kandinsky, “Kompozisyon 8”, 1923, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x 201 cm, Guggenheim Müzesi, New York

Erol Akyavaş

Çağdaş Türk Sanatı isimli kitabında Tansuğ, Erol Akyavaş'ı ve resimlerinin içeriği üzerine durur. Tansuğ, Akyavaş'ın resimlerindeki simgelerle birlikte kullandığı gerçeküstücü ve metafizik örüntülerin varlığını göstergebilimsel olarak değerlendirir (Tansuğ, 1999:263). Bal ise, *Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme* isimli çalışmasında, Erol Akyavaş ile ilgili, “sanatçı, köklü bir geleneğin ve kendi anlam arayışlarının zengin seçeneklerini, ezoterik işaretlerini bizlere sunmuştur” açıklanmasında bulunur (Bal, 2009:115). Kounellis'in; insanın kendi konumunun, tarihinin çözümlemesini yapması olarak tanımladığı *özbilinç* kavramı, Akyavaş'ın resimlerinde net olarak görülür (Beuys ve Kounellis, 2005:13). Akyavaş, bununla birlikte kendi özbilincine ulaşmak için tasavvuffa özgü örgenleri kullanmış, içsel aşkınlığındaki yaratma güdüsünü ortaya çıkarmıştır. Tarihi ve efsanevi konular ile başlayan resimsel serüveni zaman içerisinde evrilerek daha derin anlamlara ve inançlara yönelmiştir. Bu bağlamda resimlerinde kale duvarları, söz ve ses işaretleri, beden parçaları gibi ezoterik sembolleri görmek mümkündür. İşlediği konular ile kullandığı dil ve semboller, Onu ezoterik olana fazlasıyla yaklaştırmıştır. İslam öyküleri ile ilgilendiği gibi, doğunun birçok tinsel kültürü ile de ilgilenmiş, her seferinde yakın bulduğu konuları resmine aktarmıştır. Erol Akyavaş'ın resmi en sade, soyut ve az öğeli olduğu zamanlarda bile her zaman güçlü bir içerik duygusu uyandırmış, çoğu zaman da gerçek ya da efsanevi ama her zaman insanlığı ilgilendirmiş olan öykülerin resmi olmuştur (<http://url.ac/mttm5>).



Resim 45: Erol Akyavaş, “Kuşatma”, 1982, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 137x 264 cm,
Pınar Erta Koleksiyonu

Ergin İnan

Ergin İnan'ın resimlerini, “evrenin gizinin yansımaları” olarak tanımlayan Giray, evrenin gizini ve bu gizini Ergin İnan'ın resimlerindeki karşılık bulma şekilleri üzerinde şöyle bir açıklamada bulunur;

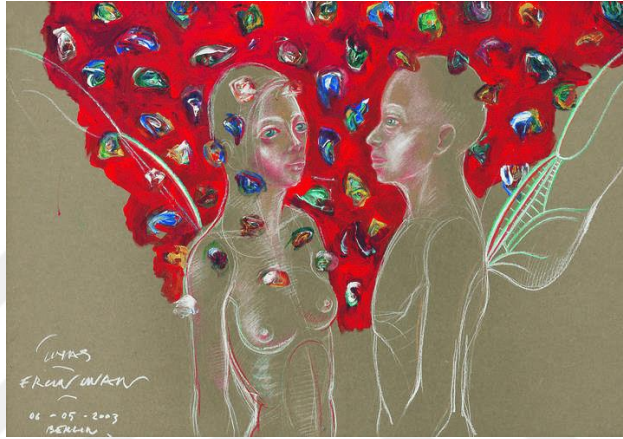
Kişinin içinde yaşadığı, ilişkide bulunduğu ortam olarak belirlenen evrenin gizi bu bağlamda düzenli ve uyumlu bir bütün olarak düşünülen bütün varlıkları belirleyen değerler tanımına ulaşır. Araştırmalarla varsıllaşan us bu aşamadan geçerek evrenin tanımını, gök varlıklarının bütünü, kainat, cihan, alem, kozmos anlamıyla bütünleştirir. Bu bütünlenme evresi, insanın erişkin kimliğiyle kesişen bilge kişiliğinin göstergesidir. Giray, İnan'ın resimlerini farklı kılan unsurun bu bilgelik olduğunu belirtirken şöyle devam eder; “bir sanatçı olarak İnan kendi gerçekliğini yansıtan resimsel biçimini yaratma evresinde sanatın tarihinin derinliklerinin izlerinde öznel gezintiler yapar. En çarpıcı oluşumunu Siyah Kalem sergisinin hazırlanması deneyiminde yaşar. El yazmalarıyla kurduğu ilk bağlar bu resimlere dokunduğu öğrencilik yıllarında ortaya çıkar. İstanbul'da başlayan Uluslararası Salzburg Güzel Sanatlar Yaz Akademisi'nde anlam kazanan ve Berlin'de varsıllaşan sanat anlayışını özgün değerlerini edindiği bilgelikle biçimlendirir(<http://url.ac/kjqvc>).

Wagner ise, Ergin İnan'ın resimleri üzerinde, Giray'ın açıklamalarına ek olarak şu değerlendirmelerde bulunur; “Ergin İnan'ın eserlerinde-mektuplarında, yazıtlarında, muhtelif portrelerinde- ortak olan oluş ve haller arası geçiş karakteri, batılı perspektiften bakıldığında Ovid'in *Dönüşümleri*'ni akla getirir”(<http://url.ac/kjq73>). Wagner'in bu açıklamasını anlamak için çok genel olarak Ovid'in *Dönüşümler* isimli çalışmasına değinmek doğru bir yaklaşımdır. Memiş, Ovid'in *Dönüşümler* adlı eserindeki bu düşüncenin amacını, “tanrıların ve yarı tanrıların sahip oldukları gücü tamamen ortadan kaldırmaya çalışmak” olarak tanımlar(Memiş, 2016: 159). İnan'ın resimleri ve Ovid'in *Dönüşümler* isimli eseri ile bağlantı kuran Wagner, açıklamalarına devam ederek, İnan'ın metamorfozlarına ve kullandığı konulara değinir;

Edebi metinlerdekinden farklı olarak, İnan'ın sanat pratiğinde metamorfozlar bir olaylar dizisi şeklinde cereyan etmeyip, yan yana, eş zamanlı ve tekrarlı olarak mevcuttur. İnan'ın sunuşundaki sancılı nokta, bu eş zamanlı mevcudiyete, yan-yanalığa ve iç-içeliğe rağmen, hele de hayvan ve insan varoluşunun farklı kültürlerde ortak bir kökene dayandığı düşünüldüğünde, yaratıkların birbirinden ayrılmış olmasıdır (<http://url.ac/kjrjb>).

İnan'ın kullandığı semboller, sadece kişisel yaşantısı ile değil, aynı zamanda tarihsel bağlamı ile de ilişkilidir. Ezoterik bir akım olan Hurufilik'te, harflere ezoterik

bir anlam yüklemiştir. Resimlerinde kullandığı kaligrafik öğelerden ve işlediği konuların üstü örtük anlatımından dolayı Hurufilikteki bu anlayışa yakın durumu, Onu ezoterik bir sınıflandırmaya dahil etmeye olanaklı kılar. İnan’a göre dünya bir bütündür ve evrenin tamamını kuşatan bir *birlik* olgusu veya ilkesi bulunmaktadır. Sanatçının bu yönüyle temel tasavvufi argümanlara yakın olduğu söylenebilir. Zaten Ergin İnan’ın yapıtlarında Mevlâna, özellikle Mesnevî yapıtı önemli bir referans noktasıdır(<http://url.ac/mtnq>).



Resim 46: Ergin İnan, “Berlin Melekleri”, 2003, Mdf Üzerine Yağlı Boya, 70x 100 cm

Ramazan Can

Çalışmalarında kullandığı figürler bakımından değerlendirildiğinde Can’ın çalışmaları, Bosch’un yaratıkları ve Medmed Siyah Kalem’in demonlarının daha deforme edilmiş örnekleri olarak konumlandırılabilir. Ramazan Can’ın resimlerinin çıkış noktası Şamanizm’dir. Dini ritüellerinde kullanılan uygulamalar ve ruh ile olan ilişkisi bakımından ezoterik sınıflandırma içerisine dahil edebilebilecek olan Şamanizm, Anadolu topraklarında Türklerin benimsediği dinsel kültürler arasında yer alır. Şamanizm’i, evrenin ve insanın yaratılış düşüncesinin Orta Asya’daki Eski Türkler tarafından ele alınarak çözülmeye çalışıldığı bir alan olarak görmek mümkündür. Bu düşünceye göre, bütün varlıkların aslında evreni kaplayan bir nur olduğu, bu nurunda ‘Hüsn-ü Mutlak’-mutlak güzellik- olduğu inancı ileri sürülmüştür(<http://url.ac/mv364>). Bu bilgilerin ile birlikte daha özele inildiğinde, Şamanizm gelenek ve ritüellerinde rastlanılan *Kam* kavramı ile şekillenen işlerinde

Can, genel olarak geyik, boynuz, kurt gibi Şaman ritüellerinde kullanılan figürlere yer verir. Mömin, *Şamanizm ve Günümüzdeki Kalıntıları, Uygur toplumundaki Tabular Üzerine* başlıklı makalesinde şaman ve kam kavramları arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlar:

Şamanizm diye adlandırılan geleneklerin din adamlarını ifade etmek için kullanılan *şaman* kelimesinin...Tunguzca'dan Rusça yolu ile Batı dünyasına geçtiği bilinmektedir. Aslen Sanskritçenin bir koluna bağlı olduğu sanılan, Hind-Avrupa dillerinden Toharca-Samane/Budist rahip- ve Sogdça'daki –Saman- çevirileri keşfedilince, bu terimin Hint Avrupa menşesine dayandığı iddası kuvvet kazanmıştır... Bazı bilim insanları bu sözcüğün köken olarak, Türkçe'deki karşılığı olan *Kam* sözcüğü ile fonetik /sesbilgisel bakımdan aynı olduğunu ileri sürmüştür(Mömin, 2013:81).



Resim 47: Ramazan Can, “Şamancıl Metamorfoz”, 2016, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x 160 cm

3. BÖLÜM

SANAT UYGULAMALARI ÜZERİNE BİR ARTOGRAFI İNCELEMESİ

Bu rapordaki pratikler, yazarın kendini keşfetme sürecindeki serüvenini, bu serüven içerisinde ezoterizmin etkilerini, pratikler içerisinde kullanılan teknik ve yapıların ne denli ezoterik unsurlarla bağ kurulduğunu sorgulamayı amaçlar. Bunun için de yazarın bu raporu hazırlama aşaması içerisinde gelişim sürecini ve yapmış olduğu çalışmaları irdeleme yolu ile hareket eder.

Ezoterizm ve ezoterik kavramları üzerinde duran Arthur Versluis, *Batu Ezoterizminde Sihir ve Mistizme Giriş* isimli kitabında belirttiği gibi ezoterizm terimi, küçük bir grup için ayrılmış olan bilgilerin bilinmesi anlamına gelir(Versluis, 2007:1). Ezoterizmin resim sanatında biçim ve anlatı yolu olarak bir bilgi türüne işaret etmesi, aslında onun ikonografik ve göstergebilimsel seviyedeki yapısal şemalarına karşılık gelen unsurların araştırılmasını şart koşmaktadır. Ezoterik bilginin mitolojik bir dünya modelinden kaynaklanma fikri, sosyal ve mitolojik olarak görülmesi onu ezoterik olana yakınlaştırır. Bu kavram, özel bir tür yaklaşımla resimsel göstergeler bakımından irdelenmeye çalışılmaktadır. Geniş bir perspektiften bakıldığında ezoterik bilginin mitolojik, mistik bir bilgi türü olarak araştırmacının çalışmalarında yer bulduğu gözlemlenebilir. Sanatsal süreçlerde ele alınan bu pratiklerin biçim-içerik ilişkisine, araştırma sırasında elde edilen, öğrenilen, farkına varılan kavram, sembol ve metaforlar kaynak oluşturmuştur. Kullanılan, sorgulanan, konu edilen kavramların temel çatısını günümüz yaşamının merkezinde yer alan yabancılaşma olgusu oluşturmaktadır. Çalışmadaki anlamı ile kültürel bir olgu olarak karşımıza çıkan yabancılaşma olgusu, yapısalcı bir yaklaşımla irdelenmeye çalışılmıştır. Parçaların ayrı ayrı bir araya gelerek bir bütünü oluşturması şeklinde düşünülebilecek olan yapısalcılık düşüncesinin en önemli kurucusu Levi-Stauss'tur. Levi-Stauss yapısalcılığı, değişmez olanın ya da yüzeysel farklılıklar arasındaki değişmez öğelerin araştırılması olarak tanımlar(Levi-Strauss, 1986:21, akt: Koyuncu, 2011:254).Uğurlu, *Claude Levi-Strauss'ta Mitos* başlıklı makalesinde yapısalcılığı şöyle tanımlar:

Yapısalcılık, insan kavramını belirleyen ortak özelliklerin varsayımına dayanmaktadır. İnsanı, kendi dışındaki varlıklarla olan farklılıklarıyla tanımlama çabası içerisine giren yapısalcılı, konu edindiği bütün sorunları bu pencereden görmeye çalışmıştır. Yapısalcı yaklaşıma göre insan veya doğadan bahsetmek, derinlerde var olan değişmezlerin konu edilmesi anlamına gelir. Her ne kadar bu değişmezlerin görünür kısmı yüzeysel farklılıklarla örtülmüş olsa da insanı veya doğayı belirleyen temel yapı hiçbir zaman kaybolmamıştır (Uğurlu, 2014:116).

Descombes yapısalcılığın bilimsel yönü üzerinde dururken Piaget ise, buna ek olarak yapısalcılığı bir yöntem olarak ele almıştır (Piaget, 1982:134). Tüm bunların yanında çalışmada kullanıldığı anlamı ile Nar'ın yapısalcılık üzerindeki şu düşüncesi önemlidir; “yapısalcılık, belirli bir kültür içerisinde ilişki içinde bulunan öğelerin karşılıklarını ve karşılıklı bağıntısını anlamlandırmaya çalışır” (<http://url.ac/k592w>).

Yapısalcılığı “insan davranışlarını arkalarında yatan büyük yapılara dayanarak açıklamaya çalışan bir uygulama alanı” olarak tanımlayan Ünal, Piaget'in bu konu üzerindeki düşüncelerinden de yararlanarak yapısalcılığın ilkelerini şu şekilde sıralar;

- Ele alınan nesnenin kendi başına ve kendisi için incelenmesi;
- Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir dizge olarak ele alınması;
- Olguyu dizgeye dayandırma zorunluluğundan dolayı nesnenin artsüremlilik (Diyakronik) içinde değil de eşsüremlilik-Senkronik- içinde ele alınması;
- Sorunlara yapısalcı bir yaklaşım sergilendikten sonra bunların da eşsüremlilik gibi dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemlere yer verilmesi;
- Nesnenin kendi başına ve kendisi için incelenmesi sonucu olarak metafiziksel değil materyalist bir biçimde tanımlanması.

Bu ilkeleri tanımlayan Ünal, ilkelerin ortak noktalarının yapısal çalışmanın nesnel bir düzeyde yapılması, nesneye ilişkin özelliklerin bir dizgeye bağlanması, nesneye özdekçi bir yaklaşımın ortaya konması ve çözümlemenin bu unsurlar çerçevesinde gerçekleşmesi olduğunu belirtir (Piaget, 1982:22, akt:Ünal, 2016:382-383).

Bu bölümde yer verilen çalışmalara değinilen ilkeler dahilinde bakıldığında, mekanik örüntülerin varlığı ve birbiri ile ilişkisi gözden kaçmamaktadır. Bu tavrın temel sebebi, yabancılaşma olgusunun çağımızdaki teknolojik gelişmelere paralel olarak mekanikleşme kavramının türsel bir yabancılaşma kavramı ile ilintili olmasıdır. Türsel yabancılaşmayı “insanın kendi türdeşlerine yabancılaşması” olarak ifade eden Marx, bu kavramı insanoğlunun durumunu ve insanlararası ilişkileri anlatmak için kullanır. İnsanın kendine yabancılaştığı Türsel yabancılaşmada, genel anlamda hayatla olan ilişkisi de bozulur. Burada hayat, kendinde amaç olmak yerine, bir araca dönüşür. Kendine yabancılaşma bu boyutta, diğer insanlarla kurduğu ilişkiye yansır ve bu ilişki türdeşlerine yabancılaşma şeklinde yaşanır. Dünya insana yabancı, hatta düşman görünür(Gök&Tekin, 2015:282). Bu bağlamda çalışmanın uygulama kısmına zemin oluşturan kuramsal bölümde de değinildiği üzere, geçmişten günümüze aktarılan geleneksel değerler ve onların en net ifadeleri olan ezoterik semboller, göstergeler ve ilişkili kavramlar bu çalışmada insanın kendi türdeşine yabancılaşması olgusu üzerinden değerlendirilmektedir. 21. yüzyılın temel sorunlardan biri olan yabancılaşma olgusu bu bölümdeki çalışmalarda türdeşine yabancılaşma penceresinden bakarak ele alınır. Bu durum çevresel mekanikleşme kavramının ötesinde, insanın içsel değerlerinin mekanikleşmesi ile alakalıdır. Bununla birlikte çalışmada ezoterik bilginin temelinde yer aldığını öne sürülen şekliyle bir bilgi türü olarak, ezoterik olanın koşullarını sağlayan unsurlar eserlerde tümüyle yer bulmamıştır. Bu noktada girilen bu çabaya, ilk kez 1976 da Paul Klee tarafından *Yaratıcı İnanç* yazısında kullanılan ve görüneni bize yabancılaştıran, öze yönelen, görünmeyeni görünür, kavranmayı kavranır kılmayı amaçlayan *kavram ressamlığı* da denebilir (İpşiroğlu, 2014:23).

Yer verilen çalışmalar üzerine artografî niteliği taşıyan bu bölümde, çalışmalar hem ikonografik yaklaşımın hem de göstergebilimsel yaklaşımın imkânlarından yararlanarak açıklanmaya çalışılmıştır. Bu yollardan biri olan göstergebilimsel yöntemin alanı ve ikonografik yaklaşımdan farklılığına Erişti şöyle değinir;

Göstergebilim araştırmaları etkili bir biçimde ve yaygın olarak kullanılır. Genel olarak göstergebilim de ikonografî gibi işaretlerin anlamı üzerine odaklanır fakat göstergebilim araştırmaları çağdaş imgeler üzerine çalışmak söz konusu olduğunda daha etkilidir. İkonografiden farklı olarak göstergebilim sanat ile sınırlanmamıştır. Göstergebilim

çalışmaları bütün kültürel ürün ve süreçlere ilişkin anlamlar oluşturan işaretler dizgisi ile ilgilenir(Erişti, 2016:13).

Erişti, bu açıklamalarına ek olarak, Deborah L.Smith'in göstergebilimin hazırlanan bir araştırmaya katkılarına değindiği şu görüşlerine de ayrıca yer verir;

Araştırma süreçlerinde kültürlere ait bir olay ve kavramı anlamaya ilişkin sosyal ve görsel göstergebilim stratejileri kullanmak araştırmayı geliştirir. Göstergebilimsel açıdan kodların ya da düşüncelerin görüngüler çerçevesinde mercek altına alınması ve vurgulanarak tanımlanması kavramlar ve uygulamalar arasındaki kesişimi sorgulamayı olanaklı hale getirir. Bu durum araştırmacının araştırmaya katkısı ve araştırmanın araştırmacıya katkısına ilişkin bilişsel düzeyde etkili bir birliktelik sağlar(Erişti, 2016:56).

Ahmet Cevizci'nin “kendi dışında bir şeyi gösteren, kendinden bağımsız bir gerçekliği yansıtan her türlü varlık, nesne, olay ve olgu”(Cevizci, 2009:385) olarak tanımladığı *gösterge* kavramını M.Akif Kaplan, gösteren ve gösterilenin birleşiminden ortaya çıkan birim olarak da tanımlar(Kaplan, 2017:47). Bu kavrama *Göstergebilimsel Serüven* isimli çalışmasında bir başka açılım getiren Roland Barthes'e göre ise gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden oluşur. Gösterenler düzlemi anlatım düzlemini; gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur(Barthes, 1993:43).

Barthes'in bu düşüncelerine ek olarak Bircan gösterge, gösteren ve gösterilen kavramları ile ilgili şunları söyler:

Barthes, gösterilenin bir nesneden çok zihinsel bir tasarıma veya imgeye bağlı olarak ele alınmasını eleştirir. “Göstergeyi kullananın ondan anladığı ‘şey’ dir gösterilen. Böylece salt işlevsel bir tanıma ulaşmış oluruz: Gösterilen, gösterenin bağlantısal iki ögesinden biridir. Onu gösterenin karşıtı yapan tek ayırım, gösterenin bir aracı kimliği taşımasıdır” Barthes'in gösterilenibu şekilde ele almasının hem göstergebilimsel gösterge hem de dilsel gösterge için uygulanabilir(Barthes, 1979:35, akt: Bircan, 2015:23)

Ünal, bu kavramları Saussure'ün düşüncelerinden yola çıkarak değerlendirir ve şunları ekler; “Saussure göre, dilsel yapıların temel ögesi göstergedir. Saussure, dil göstergesini bir biçim olan işitim imgesi ile anlam belirleyen bir kavramın birlikte oluşturduğu karmaşık bir bütün olarak tanımlar”. Dil göstergesinin bir kavramla bir işitim imgesini birleştirdiğini vurgulayan Ünal, gösteren, gösterilen ve gösterge kavramlarını ağaç sözcüğü üzerinden örneklendirir; “ağaç sözcüğü gösteren bu sözcüğün zihinde uyandırdığı ağaç kavramı ise gös-

terilendir; herhangi bir dilde söylenen ağaç sözcüğü ile anlıkta uyandırdığı ağaç kavramı, birlikte ağaç dediğimiz göstergeyi oluştururlar. Dil göstergesindeki zihinsel ve kendilik ilişkisi birbirine bağlıdır(Ünal, 2016:384).

Bu bilgiler ışığında bu kavramların anlamlarını üç başlık altında özetlemek doğru bir yaklaşım olacaktır.

- Gösterge: fiziksel olarak gördüğümüz şeydir, nesnelir ve maddeseldir.
- Gösteren: görünen şeyin bellekteki karşılığı olarak tanımlanan anlamıdır.
- Gösterilen: bireysel deneyimler, özellikler, tercihler ve bakış açıları ile şekillenir. Sasussure'un gösterge sistemine göre gösterge anlamı olan nesne ya da kavram; gösteren göstergenin algılanan yönü, gösterilen ise gösterenin asıl gönderme yaptığı kavramdır(Erişti, 2016:65).

Araştırma kapsamında izlenilen ikinci yaklaşım türü ise ikonografik yaklaşım türüdür. Bu noktada Panofsky ve Duncum'a bu konu üzerindeki görüşleri önemlidir. Erişti, Panofsky'nin imajlara yönelik geliştirdiği bu yaklaşımın, sanat tarihini anlama yolundaki önemine işaret etmeye çalışarak, çalışmasında Panofsky'nin özellikle sanat tarihine ilişkin imajlara yönelik olarak geliştirdiği ikonografik yaklaşımda farklı düzeylerde yorumlar ortaya koyduğunu ve sanat tarihine ilişkin özel bir yaklaşım geliştirdiğini ekler. Bununla birlikte Erişti, yine adı geçen çalışmasında Duncum'un ikonografik yaklaşım üzerindeki görüşlerine şu şekilde yer verir; "bizim için artık olmayan motiflerin, allegorilerin ve kişileştirmelerin görsel anlamlarını ortaya atmak için kullanılır"(Erişti, 2016:12).

Sanat, topluma geniş perspektiften bakmanın yollarından biri olmakla birlikte, toplumların kültürel ve yapısal değişimlerine de eleştirel bir gözle yorumlamayı amaç edinir. Kişinin kendisinden, ruhundan ve kültürel değerlerinden uzaklaşarak mecazi anlamda sadece *alet yapan insana -homo faber-* dönüşmesini yabancılaşmanın sebebi olarak gören araştırmacı, bu durumu yapısalcı bir tutumla *yabancılaşma* kavramı çatısı altında inceler. Bu durum, Sayın'ın *homo faber* kavramını açıklamasında şöyle karşılık bulur;

...20. Yüzyıl insanı umutsuz, kendine ve insanlığa yabancılaşmış, modern bir cehennem mahkûmudur. Nietzsche'nin insan tipleri her çağda var olagelmıştır ve var olmaya da devam edecektir. Ancak tabii ki bunların tezahürleri çağlara göre farklı biçimlerde olur. İşte modern çağın sürü insanı da söz konusu yabancılaşmanın müsebbibi olan, bi bakıma Arendt ve Scheler'in işaret ettiği homo faber -alet yapan insan- olmanın ötesine geçememiş mekanik insandır. Alet yapan insan hem literal olarak her türden araç üreten insana karşılık gelirken hem de kanunlar, kurallar, insanlar ve toplumlar arasında kurulan sınırlar, duvarlar inşa eden insan anlamına gelir(Sayın, 2013:119-120).

Yazar kendini, insani değerlerden uzaklaşan günümüz yaşamında, yine insani değerleri arayan ve sorgulayan biri olarak tanımlar. Günümüz yaşamındaki en büyük sorunun her alanda görülen yabancılaşma kavramı olduğu önermesinde bulunan araştırmacı, çalışmalarında organik ve inorganik yapıları birlikte kullanarak bir simyacıya özdeş duruşu ile kendi farkındalığına ulaşmayı hedefler. Bu çaba, bilimsellikten ödün vermeyen, kendi farkındalığını elde etmeye, kendini bulmaya çalışır şekilde devam eder. Bununla birlikte bu raporda yer verilen çalışmaların her biri yeni bir bütünün parçası konumunda olup, mikro kosmosdan makro kosmoza bir temsil niteliği taşımaktadır.

Ezoterizm çatısı altında yer alan ve odağında gizlilik, ruh, manevi bilgiyi konumlandıran toplulukların temsil ettiği anlayışın, İnsan-I Kamil'e ulaşmak ve dünyanın varoluşu içerisindeki *sır* perdesini aralamak olduğu söylenebilir. Burada seçilen yöntemler, kullanılan araçlar farklılık gösterebilir temsil edilen gaye aynıdır.

Sanat alanında ezoterizmin temsil boyutuna bakıldığında, resim sanatında ezoterik etkiler sık olarak görülebilir. Burada ezoterizmin resim sanatındaki etkilerine değinmek, araştırmanın oluşum stratejisi için önemlidir. Araştırmada temsil edilen göstergeler bilginin gizli taşıyıcısı durumundadır. Bu bağlamda *temsil* kavramının açıklanması, bu araştırmada yer verilecek olan örneklerin anlaşılmasına önemli katkı sağlayacaktır.

Cevizci, *Felsefe Sözlüğü* isimli çalışmasında *temsil* kavramını şu şekilde açıklamıştır: “temsil bir olgunun, bir şeyin ya da nesnenin, dışsal bir gerçekliğin bir düzlemde, dil ya da düşüncede, hiçbir anlam ve içerik kaybı olmadan yansıtılması, betimlenmesidir”(Cevizci, 1999:839). Burada dikkat edilmesi gereken yansıtma ve betimleme durumudur. Temsil bir nesnenin diğeri için onun yerine geçmesi; ikame

edilmesidir(Pıtkın, 2014:233). M.Akif Kaplan'a göre ise, *Sanatta Temsil Sorunsalı* başlıklı Sanatta Yeterlilik çalışmasında bu konuya farklı bir açıklama getirerek şunları yazmıştır; “kelime anlamı bakımından düşünüldüğünde temsil, var etmek, birinin varlığına büründürmek anlamlarına da gelebilir. Ayrıca, soyut bir kavramın bir nesne üzerinde ya da onun aracılığı ile varlık kazanması anlamını da taşıyabilir” (Kaplan, 2017:5).

Çalışmalarında varoluşçuluk kavramı ile yakından ilgilenmiş olan Fransız yazar ve şair Albert Carmus, 20. Yüzyılı korku çağı olarak nitelendirir. Bunun sebebini ise, 20.yüzyılda hızla gelişen bilime bağlayan Carmus, bu durumun insanın kendisine yabancılaşmasını temsil ettiğini belirtir(Sayın, 2013:118). Günümüzde *yabancılaşma olgusunun* temsillerini yalnız bilimsel alanda değil, aynı zamanda insanın ruhsal ve kişisel değişimlerinde de görmek mümkündür. Bu değişimlerin sebeplerini; teknolojinin gelişmesi, iletişimin hızlanması, ekonomik farklılıkların daha belirginleşmesi, bireyselliğin ön planda tutulması şeklinde sıralamak mümkündür. Marx, bu durumu uygarlığın beraberinde getirdiği psikopatolojinin en temel ifadesi olan ruhsal bir sakatlık olarak tanımlar(Fromm, 1961:55, akt: Akyıldız, 1998:164). Bayat'ın yabancılaşma kavramının kökeni üzerine düşüncelerini ise, *Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma* başlıklı makalesinde Akyıldız şöyle aktarır: “...yabancılaşma olgusu köken olarak İonya felsefesine kadar uzanır. Söz konusu kavram Antik dönemden 18. Yüzyıla kadar metafizik bir düşünce olarak ele alınmış ve Endüstri Devriminden sonra somut gerçeklikler boyutuna bir içerik kazanmıştır”(Akyıldız, 1998:163). Akyıldız'ın kökenlerine değindiği yabancılaşma kavramı, felsefenin alanına ilk kez Hegel tarafından dahil edilmiştir. Bununla birlikte politik düşünce biçimine dahil eden ilk düşünür Rousseau iken, yabancılaşma kavramına somut anlamda boyut kazandıran ilk düşünür ise Marx olmuştur.

Hegel'de yabancılaşma; *dağılma* anlamına gelmektedir(<http://url.ac/k5ckd>). Dağılma, basit bir birleşimin dağıtılıp, daha karmaşık bir bileşim haline gelmesidir. Bu durumu bir nevi simya süreci olarak algılamak mümkün olabilir. Hegel, yabancılaşma kavramını *Tinin Fenomenolojisi* adlı eserinde ele alarak, yabancılaşma ve tin arasındaki ilişkiye değinir. Kiraz, bu durumu, etimolojik açının dışındaki bakış açısı ile şöyle tanımlar: “fenomenin açığa çıkan, kapalı kalmayan anlamına geldiğini göz önünde

bulundurusak, Hegel'in bu eserinde tinin yabancılaşmasını, dışsallaşmasını ya da açığa çıktığını söyleyebiliriz”(http://url.ac/k5cr2). Bilgili, Hegel'in yabancılaşma üzerine belirtmiş olduğu, *tanrısal bilgiye ulaştırılan yüksek duygulardan aşağıya doğru düşmek* düşüncesini dile getirerek, Kiraz'dan farklı bir perspektifte yabancılaşma olgusuna yaklaşır(Bilgili, 2012:12).Tüm bu bilgiler ışığında araştırmacı yabancılaşma kavramını, ruhun kendi kendisinden ve insanın türdeşinden uzaklaşması olarak tanımlamaktadır. Ayrıca Tekin, *Peter L.Berger'in Yabancılaşma Anlayışı: Diyalektik Bilincin Kaybı* başlıklı çalışmasında, Seeman'ın yabancılaşma kavramını beş boyutta ele aldığını belirtir. Bunlar;

- 1) Güçsüzlük (powerlessness), bireyin sahip olduğu imkân ve beklentilerin kendisi tarafından belirlenememesi, dolayısıyla da içinde bulunduğu durumu değiştiremeyeceğine hükmetmesi,
- 2) Anlamsızlık (meaninglessness), kişinin hayatına ve geleceğine dair umutsuz ve anlamsız bir duygu içinde olması,
- 3) Kuralsızlık/anomi(normlessness), bireyin toplumsal normlara uymayan yollardan amaçlarına ulaşması,
- 4) Soyutlama(isolation), toplumdaki ortak değerleri benimsememe, toplumdaki soyutlanan hali.
- 5) Kendine yabancılaşma(self-estrangement), bireyin içinde bulunduğu durumla beklentilerinin uyuşmaması yani kendini gerçekleştirememesi (Seeman, 1959:784-790, akt: Tekin, 2014:36).

Tüm bunların sonucu olarak bireyin hem kendi içinde hem de yaşadığı çevreyle olan çatışmasının yabancılaşmaya neden olduğu söylenebilir. Aygül Aykut, *Sanat Yükseköğretiminde Güzel Sanat ve Çağdaş Sanat İkilemi* başlıklı makalesinde, araştırmacının yabancılaşma çatısı altında konumlandığı mekanikleşme olgusunun içerdiği sorunları daha açık bir dille ortaya koyar. Aykut, bu konu hakkında şunları belirtir;

Yirmi birinci yüzyıl küreselleşme çağı olarak bilinir. Küreselleşmenin zirve yaptığı küresel iletişim, küresel teknoloji, küresel bilgi, küresel hız, küresel değişim ve küresel işbirliği çağını yaşıyoruz. Bir yandan milletlerin, kültürlerin, dinlerin, toplumların, medeniyetlerin kaynaştığı ve iç içe geçtiği heyecan verici yepyeni bir fırsatlar döneminde yaşadığımızı düşünürken, öte yandan dünyanın problemlerinin her zamankinden çok daha karmaşık,

dinamik, kaotik, girift, karmaşık, belirsiz, birbiriyle ilişkili hale gelen küresel bunalımlarla, küresel krizlerle, küresel felaketlerle dolu bir tehditler dönemi içindeyiz. Bu yüzyılın temel sorunları, ekolojik dengenin bozulması, küresel ısınma, savaşlar, bölgesel, dinsel, etnik çatışmalar, küresel terör saldırıları, önyargılar, karikatür krizleri, medeniyetler çatışması senaryoları, insan hakkı ihlalleri, baskı ve zulümler, açlık, salgın hastalıklar, fakirlik, cehalet, cinsel ve kültürel kimlik, göç ve bağımlılıklar (medya, internet, alkol, ilaçlar v.b) sayılabilir. 21. Yüzyılın problemleri daha önceki yüzyıllardaki problemlerden daha ürkütücü boyutlara ulaşmış durumdadır. Bu problemler dünya vatandaşları olarak hepimizi ilgilendirir ve ilgilendirmelidir(Ayktut, 2016:38).

Bireyin iç ve dış çevre ile olan çatışmalarının sonucunu yabancılaşma olarak görmek mümkündür. Bu kavram, bu bölümde yer verilen çalışmalarda mekanik örüntüler ile aktarmaya çalışılmıştır. Buna ek olarak araştırmanın uygulama biçimini ve konusunu karşılayan şekilde, ezoterizmin temelinde yatan *giz/emli* kavramından dolayı çalışmalar *isim* almamış ve *isimsiz* olarak nitelendirilmiştir. Bu bölümde yer verilen çalışmalar ezoterizmin anlamına denk düşecek şekilde kendini bulma, kendi farkındalığını keşfetme yolunda bir dönemin yansıması niteliğindedir. Bu dönem üç bölümde ele alınmıştır; *hazırlık, sınırlılıkların keşfi ve araştırmacının içsel aşkınlığı bulmada en yakın olduğu evre*. Yazarın üçe ayırdığı bu dönemin odağında ise *sezgi* kavramı yatmaktadır. Yazar, sezgileri doğrultusunda kendi farkındalığını keşfetmeye çalışır. Decartes, sezgiyi, zihnin dağınıklıktan kurtulup, tümüyle bir noktaya yönelmesi olarak tanımlar(Öktem, 2000:164-165, akt: Güler, 2015:4). Decartes'in bu düşüncesinden yola çıkarak sezginin temel etkeninin bir noktaya odaklanma edimini olduğu söylenebilir. Bununla birlikte sezgiyi ortaya çıkarabilmek için temel gereklilik, odaklanılan konunun içselleştirilmesidir. Bu bağlamda kişinin, sezgi yolu ile içselleştirdiği konuyu, ezoterik bir yöntem ile kavradığı düşünülebilir. Güler, sezgiyi açıklarken, Akarsu'nun görüşlerini aktarma yolunu seçer ve çalışmasında şunlara yer verir;

Sezgi kelimesi, bir şeyin birden açılması, bir bağlantının birden doğrudan doğruya aracısız bulunması -keşfedilmesi-, yakalanması, gidimli düşünmenin usa vurmanın tersine, bir bütünün bir bakışta dolaysız kavranması; varlıkları bize kendilerine olduğu gibi açan bilgi, dolaysız kavramak, bir anda yakalamak, sezmei sezip keşfetme anlamlarına gelmektedir(Akarsu, 1994:158, akt: Güler, 2015:3).

Eserler, ilk aşamadan son aşamaya kadar kendi içinde evrilerek başkalaşan bir süreci gözler önüne sermektedir. Araştırma içerisinde son evreden ilk evreye doğru sıralanarak yer verilmiş olan çalışmaların *hazırlık* bölümünde; karakalem desen mantığında resmedilmiş çizimler bulunmaktadır. Yazarın kendi farkındalığını bulma yolundaki bu ilk aşama, yabancılaşma kavramı altındaki mekanikleşme olgusu ile ilk tanışma sürecinin ve içsel olarak kendi ile yüzleşmesinin resimsel olarak dökümü niteliği taşımaktadır.

Sınırlılıkların keşfi olarak tanımlanan ikinci bölümde ise, birinci bölümde yer verilmiş olan çalışmalardan yola çıkarak oluşturulan renkli çalışmalar bulunmaktadır. Bölümde yer alan çalışmalar, adına uygun olarak resimsel anlamda sınırlılıkları içerisinde barındırır; kompozisyona dahil edilen elemanlar birbiriyle kimi yerde kolaj etkisine varacak şekilde keskin hatlarla ayrılmıştır. Bu durum, ezoterizm ve egzoterizm kavramlarının anlamlarına uygun şekilde içtekinin dıştaki ile net bir şekilde ayrılması olarak tanımlanabilir. Temelde akrilik tekniğe uygun olarak resmedilmiş çalışmalar, boya katmalarının birbiri üzerine uygulanması şeklinde yapılmıştır. Çalışmaların oluşum aşamasında son teknik olarak kullanılan airbrush tekniği ise, boya katmanları üzerindeki keskinlikleri daha belirgin hale getirip yüzeydeki boya etkisini örtme esasına yönelik olarak kullanılmıştır. Çalışmalarda kullanılan temaların biçimleri, araştırmanın temel konusu niteliğinde olan ezoterizm kavramına uygun olacak şekilde oluşturulmuştur. Resimler, görünenden çok, alımlayıcıda düşünme eylemini harekete geçirmeye yönelik bir tutum içerisinde resmedilmiştir. İçsel aşkınlığı bulmada en yakın olunan dönem olarak tanımlanan son bölümde ise, ikinci bölümde yer alan çalışmaların aksine pentüre daha önem verilip, sınırlılıkların ortadan kalktığı görülmüştür. Yazarın kendi içindeki sınırlılıkları ile mücadelesi olarak tanımladığı bu dönemin yansımaları, yapmış olduğu resimlerde de görülebilir. Güler, “bu anlamda gerçeğin bilgisiyle yürüyerek ilerlemek isteyen bir kişinin, öncelikle tüm bildiklerinden sıyrılarak yaşadığı dünyadaki ağırlığından -bedene/duyulara ait sınırlılıklardan- kendini soyutlaması gerekliliğini vurgular”(Güler, 2015:5). Yazar içsel sezgisi ile kendi içerisindeki sınırlılıkları kırmaya çalışır Bu durumu çalışmalarında deneyerek, deneyimleyerek, öğrenerek yansıtmaya çalışır. Sezginin, “deney ve düşünmenin belli bir birikimi” olduğunu öne süren Güler’in bu düşüncesi, yazarın resimlerini oluşturma sürecindeki

durum ile paralellik sağlar(Güven, 2002:1, akt: Güler, 2015:5). Ayrıca kullanılan renklerdeki başkalaşım da gözden kaçmamaktadır. Serbest spatula ve fırça hareketleri ile yapılmış son bölüm resimleri, yazarın ruhsal olarak kendine yaklaştığını düşündüğü dönem olarakta algılanabilir.

Eser raporunda yer alan çalışmalar genel olarak akrilik boya uygulanarak oluşturulmuştur. İlk bölümdeki çalışmalar tuval üzerine akrilik boya, *hazırlık* bölümdeki çalışmalar ise, kâğıt üzerine karışık teknik ile yapılan çalışmalardan oluşmaktadır. Çalışmaların genelinde işlenmiş olan mekanik anlayış, mekanikleşme kavramının fiziksel görünümüne vurgu yapmış, toplumdaki samimiyetsizliği, insanlar ve toplumlar arasındaki iletişimsizliği, git gide ruh olgusundan uzaklaşarak, bunun sonucunda yabancılaşan yaşamı ve insanı imler.

Çalışmalar birbirleri ile ilişkilendirildiğinde en temel ve benzer iki gösteren olan kırmızı ve göz gösterenleri göstergesel anlamda sık olarak kullanılmıştır. Göstergibilimsel açıdan ele alındığında gözle görünür, algılanabilir haliyle gösterene karşılık gelen kırmızı rengi; gösterilen olarak, yazarın içsel yolculuğunu temsil eder. Bu yolculukta temel amaç, kendi içerisindeki kaygılarından yola çıkıp, kendi farkındalığına ulaşmasıdır. Bu durumu Kandinsky şöyle açıklar: “sanatçı... kendini yansıtmak, kendi hayatını sanatsal yoldan dışavurmak istemektedir. Aynı biçimde, sanatçı da kendini dışavurmak ister ve sadece kendine ruh açısından akraba biçimleri seçer” (Kandinsky, 2009:62). Yazarın kişisel yolculuğu niteliğinde olan bu durumun odak noktasında *ruh* kavramı vardır. Yazar, yapmış olduğu çalışmalar ile içsel aşkınlığı ortaya çıkaracak titreşimleri harekete geçirmeyi amaç edinir. Bu duruma, Wassily Kandinsky *Sanatta Tinsellik Üzerine* isimli kuramsal çalışmasında, sanatçı kavramını açıklarken şöyle değinir; “sanatçı şu ya da bu tuşa basarak insan ruhunu amacına uygun titreşime geçiren eldir”(Kandinsky, 2009:50). Burada Kandinsky’in *tuş* olarak oluşturduğu metaforun karşılığı, araştırmacının çalışmalarındaki *kırmızı* gösterilenine karşılık gelebilir. Schumann’da, sanatçı kavramını tanımlarken, sanatçının temel sorumluluğu üzerinde durur ve bu sorumluluğu insan kalbinin derinine ışık göndemek sanatçının ödevi olarak tanımlar(Kandinsky, 2009:21). Kandinsky, sanat, sanatçı ruhu ve sanat eseri üzerindeki başka bir değerlendirmesinde Kandinsky şunları belirtir; “gerçek sanat eseri gizemli bir biçimde doğar. Sanatçı ruhu canlıysa o zaman onu

kafanın düşünceleriyle ve kuramlarıyla desteklemek gerekmez. Ruh, o anda sanatçının kendisine bütünüyle kapalı kalabilecek bir şey bile söyleyebilir. Sanatçıya ruhun içsel sesi hangi araca gerek duyduğunu ve bunu nereden alacağını da -dışsal ya da içsel tabiat- söyler” (Kandinsky, 2009:112).

Kandinsky’in, sanatın vazgeçilmez gereklerinden biri olarak tanımladığı *içsel ses* olgusu, 1960’ların sonlarında Maslow’un *Transpersonel -Benötesi- Psikoloji* olarak adlandırdığı akımın içerisinde karşılık bulur;

Maslow'un düşüncesi, alan olarak çok daha geniş olan ve hümanist psikolojinin sınırlarım aşan bir başka araştırma akımına esin kaynağı olmuştur. 1960'ların sonlarında, *Hümanist Psikoloji Dergisi* ve Hümanist Psikoloji Derneği'nin kuruluşundan yalnızca birkaç yıl sonra, Maslow ve meslektaşları, araştırmalarının, kendilerini tamamen *hümanist* meselelerden öteye, kozmik anlam ya da nihâî ilgi meselelerine sevk ettiğini gittikçe daha çok fark etmeye başladılar. Ortaya çıkan bu yeni akımı isimlendirmeye ilişkin çeşitli tartışmalardan sonra, kimilerince davranışçılık, klasik psikanaliz ve hümanist psikolojiye paralel şekilde bir *dördüncü güç* olarak görülen bu akımı *transpersonel psikoloji* olarak adlandırdılar(Wulff, 1991:612-618, akt: Mehmedoğlu, 2006:243).

Transpersonel Psikoloji’nin içerisinde yer alan konulara bakıldığında ise, empirik-deneysel- olarak araştırılan konulardan oluştuğu görülmektedir. Mehmedoğlu, *Transpersonel Psikoloji’nin* içerdiği konuları şöyle sıralar;

Değerler ve durumlar, bütünleştirici bilinç, içsel ses, üst düzey-ihtiyaçlar, doruk deneyimler, vecd, mistik tecrübe, varoluş, öz, mutluluk, huşû, hayret, beni aşkınlaştırma, ruh, günlük hayatın kutsanması, birlik, kozmik farkındalık, kozmik oyun, bireysel ve türler-arası sinerji, meditasyon teori ve pratikleri, ruhsal yönelimler, merhamet, transpersonel birliktelik, transpersonel idrâk ve etkinleşme ve ilgili kavram, deneyim ve uygulamalar yer almaktadır(Mehmedoğlu, 2006:244).

Bununla birlikte yazarın içsel yolculuğunun bir gösterileni olan kırmızıyı tanımlarken, Kandinsky’nin bu renk hakkındaki kuramsal çözümlmelerine yer vermek önemlidir. Kandinsky, kırmızı rengini göstergebilimsel yaklaşımın imkânlarından yararlanarak tanımlar. Yan anlam olarak kırmızının sıcaklığına ve alılmayıcıda oluşturduğu etki üzerinde durur. Düz anlam olarak ise, araştırmada kullanıldığı anlamı ile içsel olanda huzurlu bir etki yapar. Bu durumu Kandinsky şöyle açıklar:

Kırmızı düşünüldüğü üzere, sınır tanımayan, tipik sıcak renktir, içsel olarak çok canlı, hareketli, huzursuz bir etki yapar; bununla birlikte, varlığını her yöne dağıtan sarının

uçarılığı yoktur onda, bütün enerjisine ve yoğunluğuna rağmen, neredeyse amacını biliyor denebilecek bir gücü olduğunu duyurur. Bu kabarma ve kızarmanın içinde, genelde kendi içinde kalan ve pek az dışarı taşan, erkeksi denebilecek bir olgunluk vardır. Ne var ki bu ideal kırmızı gerçekte büyük değişmelere, taşkınlıklara, farklılıklara sabır gösterebilir. Kırmızı maddi biçimi yönünden çok zengin ve farklı bir renktir(Kandinsky, 2009:73).

Kandinsky, bu açıklamasına ek olarak, kırmızının olanaklarına da değinir ve şu eklemeleri de yapar; "...tabi her rengin sıcaklığı soğukluğu olabilir, ama hiçbirinde bu karşıtlık kırmızıda olduğu kadar büyük değildir. Bir dolu içsel olanak" (Kandinsky, 2009:109). Burada dikkat edilmesi gereken nokta, *bir dolu içsel olanak* cümlesi olmalıdır. Çünkü araştırmacının içsel yolculuğunu ve bu içsel yolculuktaki doğruyu bulma kaygısını simgeleyen kırmızı, içerisinde barındırdığı *bir dolu içsel olanağında* araştırmacıya sunar. Bu bağlamda çalışmalarda kullanılan kırmızının alımlayıcıda uyandırdığı coşku, korku, sıcaklık gibi etkilerin yoğunluğu, yazarın sanatsal anlamda oluşturmaya çalıştığı etkilerin başında gelir.

Çalışmalar göstergebilimsel olarak birbirini tamamlayan gösterge, gösteren ve gösterilenlerden oluşmaktadır. Yabancılaşma kavramının rapordaki anlamı doğrultusunda organik ve inorganik yapıların ortak kullanımında, organik olanı göz ve diğer yaşamsal göstergeler, inorganik olanı ise mekanik/makineleşmiş elemanlar oluşturur. Çalışmalarda ikinci önemli gösterge gözdür. Göz göstergesi ile birlikte küre, sperm gibi diğer yardımcı göstergeler de yazarın resimsel çalışmalarında kullanılmıştır. Ayrıca temel olarak her bir çalışma kendinden önce gelen çalışmadan benzer yapılar ve konular barındırmaktadır.

Çalışmaların önemli göstergelerinden biri niteliğinde göz, göstergebilimsel olarak ezoterizmde dünyayı görüp gözetken evrensel idare mekanizmasının koruyucu ve himaye edici gücü gösterilenine karşılık gelir(<http://url.ac/kkjns>). Yazar, raporda yer verdiği çalışmalarda göz göstergesinin göstergebilimsel olarak gösterilen anlamı üzerinde durur. Lenoir, bir şeyi sanat olarak görmek, gözün fark edemediği bir şeye sahip olmayı gerektirir sözü ile gözün düz anlamı ile değerlendirilmesi gerektiğini belirtir(Güler, 2015:4). Bu minvalde araştırmacı, *gözün* sadece dış dünyayı görmek için açılan bir kapı olmadığı önermesinde bulunur. Yazara göre göz, aynı zamanda bir solucan deliğinin işlevini gören kapı niteliğindedir. Yazar göze, kişinin içinde

barındırdığı ruhsal aşkınlığının dışarı çıkmasını sağlayan; fiziksel olarak görünenden farklı, başka bir düzlemde bakış açısı geliştirmeye yönelik solucan deliği benzetmesini yapar. Ayrıca yazar kendisini resmettiği gözler ile dünyayı gözlemleyen bir nevi voyerist/röntgençi bakış açısıyla geleceğe ait öngörülerde bulunan biri olarak tanımlar.

Toplum bilincini oluşturma kaygısı içerisinde olan gelişmiş toplumlarda görülen en büyük tezat, o topluluk içerisindeki insanların kendi içerisindeki bireyselleşmesi, yalnızlaşması ve bunun sonucu olarak o topluma yabancılaşmasıdır. Teknolojinin gelişmesi ile teknolojik iletişim kolay hale gelmiş, bununla birlikte insanlar arasındaki sosyal etkileşim yok olmaya yüz tutmuştur. İletişimdeki gelişme, kültürlerin birbirleri arasındaki etkileşimini arttırmış ancak kültürlerin diğer kültürler içerisinde asimile olmasına sebep olmuştur. Günümüzde modern insan kavramı, yabancılaşan ve yalnızlaşan insan ile bir tutulur hale gelmiştir. Buna bağlı olarak yabancılaşan insanın yalnızlaşması sadece görüntüde değil, ruhsal benlikte de yerini almıştır.

Yazarın *içsel aşkınlığı bulmada en yakın olduğu dönem* olarak tanımladığı bölümde yer verdiği resimlerde (resim 48-56), *hazırlık* (resim 57-75) ve *sınırlılıkların keşfi* (resim 76-91) bölümlerine dahil edilen ve deneyimlenen çalışmaların izleri açık bir şekilde görülmektedir. Bu bölümde yer verilen çalışmalarda, yazarın sınırlılıkların keşfi olarak tanımladığı bölümde yer verdiği çalışmaların aksine, keskin sınırların yok olduğu gözlemlenmektedir. Geniş ve serbest spatula vuruşları ve sert konturler resimsel anlamda temaya hizmet eder şekilde uygulanmıştır. Çalışmalarda temel iki gösterge olan kırmızı ve göz kavramlarının birlikte kullanıldığı görülür.



Resim 48: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x80 cm, 2018.

Çalışmalarda göz formunun korunduğu fakat araştırmaya dahil edilen son resimlere doğru realist bakış açısından uzaklaşarak, soyut olana yaklaşıldığı görülmektedir. Çalışmalardaki sıcak-soğuk dengesi genel anlamda kırmızı rengi üzerinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Kırmızının tamamlayıcısı olarak görülebilecek mavi, yeşil, sarı ve tonları sıcak-soğuk dengesi göz önünde bulundurularak eklenmiştir. Kullanılan geniş ve sert spatula vuruşları ile birbiri üzerine oluşturulmuş katmanlar, diğer bölümde yer alan resimler ile ortak payda da olan mekanik yapıları temsil etmektedir.



Resim 49: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50x62,5cm, 2018.

Bu bölümde yer verilen resimlerde, araştırmacının *solucan deliği* önermesine uygun olacak şekilde makrokosmozdan mikrokozmosa bir gönderme söz konusudur. Evrende varlığı bilinen solucan deliği ve göz aynı düşünce içerisine dâhil edilip, panteizm düşüncesinde yer alan Tanrı'nın iki yansıması birleştirilmiştir.



Resim 50: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 30x30 cm, 2018.

Yazarın, *sınırlılıkların keşfi* olarak tanımladığı bölümde yer verdiği çalışmalarda kullandığı airbrush tekniği, bu bölümde yer verilmiş olan çalışmalarda da kullanılmıştır.



Resim 51: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x80 cm, 2018.

Çalışmalar birbiri üzerine boya katmanlarının oluşturulması şeklinde pentüre dayalı bir süreçle resmedilmiştir. Resim yüzeyinin, doku anlamında yeterli doygunluğa ulaşması için boya hamuru yoğun olarak kullanılmıştır.



Resim 52: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 30x30 cm, 2018

Yoğun boya katmanlarının geri planla oluşturduğu sert geçişleri yumuşatmak için kullanılan airbrush tekniği, boyanın püskürtülmesi esasına dayandığından dolayı, resim yüzeyinde tuş etkisinden uzak bir görünümü olanaklı kılar. Bu yöntem *sınırlılıkların keşfi* bölümünde yoğun bir şekilde kullanılırken, bu bölümde aşırıya kaçmadan kullanılmıştır.



Resim 53: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x80 cm, 2018

Çalışmaların son aşamasında ise tekrar spatula ile yoğun boya hamuru tuşları yaparak resim yüzeyindeki parlaklık ve pentür dengesi oluşturulmaya çalışılır.



Resim 54: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50x62,5 cm, 2018

Resimlerde sert konturlerin kullanılması, çalışmada kullanılan yapıların sınırlılıklarının resme dahil edilmesi ile alakalıdır. Diğer bölümlerde çok kontrollü atılan kontürler, bu bölümde içsel aşkınlığın etkisi ile daha serbest şekilde çalışılmıştır.



Resim 55: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60X80 cm, 2018.

Çalışmaların en son aşamasında ise, sınırlılıkların keşfi bölümündeki ince konturlerin oluşturulmasındaki yaklaşıma özdeş kontrollü bir şekilde, resmin derinliğine katkı bulunması amaç edinerek dairesel çizgiler kullanılmıştır.



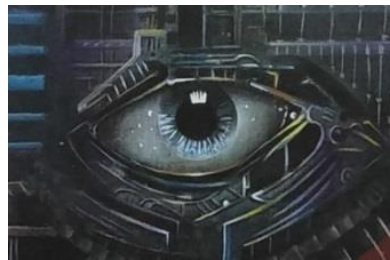
Resim 56: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 25x25 cm, 2018.

Yazarın, *sınırlılıkların keşfi* olarak tanımladığı bölümde ise, yine yazarın *hazırlık* bölümü olarak tanımladığı bölümden yola çıkarak oluşturduğu çalışmalar yer almaktadır. Genel olarak tuval üzerine akrilik boya ile resmedilmiş bu çalışmalar, yazarın hazırlık ve içsel aşkınlığı bulmada en yakın olduğu dönem olarak tanımladığı dönemlerin arasında bir köprü görevi görmektedir. Bu bölümde yer alan çalışmalarda araştırmanın iki önemli göstergesi niteliğinde olan *kırmızı* ve *göz* göstergeleri yoğun biçimde kullanılmıştır.



Resim 57: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x80 cm, 2016

Çalışmada(resim 57), yer alan biri yatay biri düşey olmak üzere konumlandırılan göz formları, ikonografik görünmesini amaçlayan bir işçilikle resmedilmiştir. Fischer, *benzerini yapma edinimi* olarak tanımladığı bu duruma, "...bu benzerini yapma sürecinin büyüğü bir yanı var. İnsanın doğa üzerinde üstünlük kurmasını sağlıyor"(Fischer, 1995:30) şeklinde değinir. Realist ilkelere bağlı kalınarak resmedilen *göz*, sanatçının içsel aşkınlığının simgelerinden biri konumundadır. Bu duruma Kandinsky, sanatta kullanılan formların birbiri ile olan ilişkileri bağlamında değinerek, sanatsal ilişkilerin dış formla alakalı olmadığını, içsel anlatımın kavrayışında saklı olduğunu ileri sürer(Kandinsky, 2001:49).



Resim 58: "İsimsiz", Detay

Çalışmanın sağ alt bölümünde konumlandırılan mavi tonlarda resmedilmiş kelebek figürünün(resim 59) ikonografik anlamı ile yaşamın geçiciliği vurgulanmaya çalışılmıştır. Kendi sınırları içinde, kendine özgü bir anlatım dili olan çalışma, yazarın

kendi farkındalığını keşfetme yolunda izlediği yolun göstergelerinden biri niteliğindedir. Yazarın yaşamı ve düşünceleri, resmin kendi öz dengesi ile paralellik göstermektedir. Bu durum Kandinsky'e göre, "orantılar ve dengeler sanatçının dışında değildir, içindedir, bunlar adına sınır duygusu, sanatsal el yordamı da diyebileceğimiz şeylerdir. Sanatçıya doğuştan verilmiş olan ve coşku yoluyla geliştirilip dehanın vahyine kadar yükselebilen niteliktedir"(Kandinsky, 2009:64).



Resim 59: "İsimsiz", Detay

Sanat Yapıtı isimli çalışmasında Beatrice Lenoir'a göre sanat yapıtı, içinde doğduğu koşullardan bağımsız değildir. Dolayısı ile sanat yapıtını tarihsel bir çözümlemenin dışında anlamaya olanak yoktur(Lenoir, 2003:106). Burada odaklanılması gereken temel nokta, yazarın çalışmalarının odağında yer alan organik ve inorganik yapıların işbirliği ile anlatılmaya çalışılan yabancılaşma olgusunun 20. ve 21.yüzyılın temel gerçekleri arasında olmasıdır. Çağımızda tüm hatları ile hissedebildiğimiz sıradanlaşmış yaşamlara, robotik hayatlara dönüştürülen yaşantı biçimi; samimiyet, duygu, his, ruh gibi kavramlardan gittikçe uzaklaşır bir seyirdedir. Çıkarların, insani duygulardan ağır bastığı bu dönemde, bu durum insanın en önemli yaşam kaynağı olan ruhu kirletmektedir. Kirlilik kavramı tamamen fiziksel kirlilik olarak algılanmayıp, bu metaforun içerisinde barındırdığı kirlilik, ruhun sıradanlaşması, basitleşmesi, insan ilişkileri arasındaki yozlaşma gibi çeşitli kavramların bütünü olarak algılanabilir. Kişinin kendine yabancılaşması, farkındalığından uzaklaşması olarak tanımlanabilecek bu durum, yazarın temel sorunsalıdır. Ezoterizmde bireysel farkındalığın temelinde ruh kavramının olduğu düşüncesini öne süren yazar, insan ve ruh arasındaki temas noktalarının önemini imler. Ruhun insanın biyolojik mekanizmalarını kullanmasında irtibat noktası olarak iş gören

organların başında beynimizin ön kısmına iki gözün arasına var olan *epifiz bezi* gelir. Yapılan bilimsel araştırmalar da epifiz bezi içerisinde yer alan dimetiltriptamil -DMT- molekülünün bu işlev için önemli olduğu kanıtlanmıştır. İlk defa Decartes tarafından ruh ile bedenin irtibat noktası olarak tarif edilen epifiz bezi, yapısal olarak çam kozalağına benzediğinden dolayı kadim geleneklerde çam kozalağı olarak sembolize edilmiştir(<http://url.ac/mtdca>).

Antik Mısır'da fazlası ile kullanılmış olan ve epifiz bezine karşılık gelen göz, Klee içinde önemli bir konu olmuştur. Paul Klee, iki gözün görevlerine değinirken, gözlerden birinin gören, diğerinin ise duyan ve sezen göz olduğu vurgusunu yapar. Sezen göz olarak tanımladığı gözün, kafanın içinde olduğunu ve görünmediğini belirtip, yukarıda bilimsel anlamda değinilen epifiz bezi gerçeğine paralel düşünceler sunar(Klee, 2010:8).



Resim 60: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 35x25 cm, 2017

Maurice Merleau Ponty, *Göz ve Tin* isimli kitabında kendi kendini hareket ettiren alet olarak nitelendirdiği gözü, dünyanın belirli bir etkisiyle heyecanlanıp onu elin izleriyle görünüre geri veren bir araç olarak tanımlar. Ponty, çalışmasında ressamın rolüne değinirken, ressamın bir çeşit büyülenme içinde yaşadığını söyleyerek, Max Ernst'in bu konudaki görüşlerine de yer verir. Max Ernst'e göre ressamın rolü, içinde görüneni kuşatmak ve yansıtmaktır. Max Ernst'in bu düşüncesi insanın tinselliği ve içtekinin dışa çıkması amacını taşıyan ezoterik öğretilerin temel amacı ile paralellik göstermektedir. Resim-61'de olduğu gibi hemen hemen çalışmanın merkezinde yer

alan göz, resmin bu anlamda odak noktasını oluşturmaktadır. Kullanılan renkler çalışmanın genel yapısı içerisinde sıcak-soğuk dengesini sağlamaktadır. Geniş kırmızı ve tonları ile resmedilmiş olan yapının içerisinde yer alan parçalanma ve bozulmuşluğa göndermede bulunan boşluklar zaman kavramının metaforu, bu yapılar üzerindeki deformasyonunu temsil etmektedir(Ponty, 2012:38-41).



Resim 61: Okan BOYDAŞ “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x60 cm, 2017

Çalışmanın merkezden sağ tarafa yakın kısmında yer alan kırmızı küre, çalışmanın merkezindeki göz ile etkileşim içerisinde olup, ezoterik anlamı itibari ile bilgiyi temsil etmektedir. Yazar, çalışmada dahil etmiş olduğu küreyi renk perspektifi kuralları dahilinde tasvir etmiş, alımlayıcı ile etkileşime geçen ikinci yapının küre olmasını amaçlamıştır.

Gerçek bilginin devamlı var olduğu öğretisine sahip olan ezoterizm, kişinin İnsan-ı Kam¹⁰ mertebesine ulaşabilmesi için dünyevi sınavları geçmesini öngörmektedir. Böyle bir durumda çalışma ile etkileşime giren alımlayıcı tüm bu kavramların ötesinde farkında olmayarak kendinden öyküler bulup, gösterileni inceleyebilir.

Fiziksel olarak değerlendirildiğinde göz içerisindeki göz bebeğinin tıpkı insanın parmak izi gibi kendine özgü, karakteristik yapısı olduğu araştırmalar doğrultusunda

¹⁰**İnsan-ı Kamil**, İnisinasyonda üçüncü son aşama olan ve tamamen kötülüklerden arınmış mürütlerin sembolüdür.

kanıtlanmış bir bilgidir. Her göz ait olduğu kişinin imzası niteliği taşımaktadır. Resim-62’da görülen çalışmanın odak noktasında göz kapakları olmadan resmedilmiş göz, çevresinde kullanılan renkler ve yapılar bakımından makro kozmosa bir gönderme niteliğindedir. Çalışmanın sınırlılıkları ezoterizm ve egzoterizm kavramlarının açıklamalarına karşılık gelecek şekilde fondan ayrılarak resmedilmiştir. Ezoterik olarak dünyayı görüp gözetken evrensel idare mekanizmasının koruyucu ve himaye edici gücünü temsil eden gözün, bu çalışmadaki karşılığı epifiz bezi ya da üçüncü göz olarak tanımlanabilir. Ruhun insanın biyolojik mekanizmalarını kullanmasında irtibat noktası olarak iş gören üçüncü göz/epifiz bezi bu çalışmanın ana temasını oluşturur.



Resim 62: Okan BOYDAŞ “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x60 cm, 2017

Göz, anatomik yapı bakımından ele alınacak olunursa, birbiri içerisine geçmiş üç küreden oluştuğu görülecektir. Gözün kimlik niteliği taşıyan bölümü ise bu üç kürenin ikincisi olan iris bölümüdür (resim 63).



Resim 63: “İsimsiz”, Detay

Gözün sert ve beyaz yapısını oluşturan sclera bölümü üzerindeki gri lekeler gözün zaman içerisindeki deformasyonunu sembolize etmekte olup, zamanın ruh üzerindeki etkilerinin ne denli zarar verici olduğunun temsilidir. Göz bebeği çevredeki ışığın yoğunluğuna bağlı olarak büyür ya da küçülür. Burada Platon'un gerçekler ve idealar dünyası tezinde belirttiği, insanın içinde bulunduğu karanlık mağradan çıkıp, gerçek dünya ile ilk karşılaşmasında karşı karşıya kaldığı yoğun ışık yüzünden, gözlerinin gerçekleri belli süre algılayamaması durumuyla bir bağlantı kurulması mümkün olabilir.



Resim 64: Okan BOYDAŞ "İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x60 cm, 2017

Sanatçı yaşadığı dönemin gözü ile geleceğe farklı bakmak durumundadır. Sanat nesnesinin kalıcılığı gelecek ile ilgili öngörülerin isabetli olması ile doğru orantılıdır. Bunu geleceğe yönelik bir sanat stratejisi olarak düşünmek olasıdır. Yazar, bu görüşü doğrultusunda hazırladığı raporda günümüzden geleceğe mesaj niteliği taşıyan çalışmalarına da yer vermiştir. Mekanik yapıların, devre elemanlarının ve organik yapıların birlikte kullanıldığı çalışma (resim 64), eser raporunda yer verilen çalışmalar gibi geleceğe bir öngörü niteliği olan ve günümüzdeki ruhsal çatışmayı da destekler nitelik taşımaktadır.



Resim 65: “İsimsiz”, Detay

Çalışmaya teknik açıdan bakıldığında, dikey üç bölüme ayrılabilir (resim 65). İki numaralı bölümde, merkeze yakın üst alanına yakın kısmında, çalışmanın temel konusu olan realist bir yaklaşımla resmedilmiş göz ikonografik bir anlatım diliyle bulunmaktadır. Çalışmaya kompozisyon olarak bakıldığında, doluluk-boşluk oranı ve denge önemli yer tutmaktadır. Neredeyse kırmızı ve tonlarının egemenliği altında olan çalışma, monokroma yakın bir tavırdadır oluşturulmuştur.

Serbest fırça ve spatula vuruşlarının yer aldığı resim-66, yazarın *içsel aşkınlığı bulmada en yakın olduğu dönem* olarak tanımladığı son bölümdeki çalışmaların hazırlık evresi niteliğinde görülebilir. Çalışma, kompozisyon olarak yatay bir düzlemde resmedilmiştir. Çalışmanın genelindeki kırmızı, yeşil, beyaz renklerinin ve tonlarının etkileri gözden kaçmamaktadır. Merkezde deformasyona uğratılmış, diğer gözlere göre büyük olan göz ve buna ek olarak resmin sol tarafında yer alan hemen hemen aynı büyüklükteki iki küçük göz göstergeleri, resmin ana konusunu oluşturmaktadır. Çalışma bu bölümde yer verilen diğer çalışmalar da olduğu gibi keskin sınırlılıklar içeren kolaj mantığından uzak bir biçimde resmedilmiştir. Çalışmanın büyük bölümünü kaplayan kırmızı göstergeler ve yeşil bölümler ile resmin kendi içerisindeki renk dengesinin sağlanması hedeflenmiştir.



Resim 66: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x80 cm, 2017

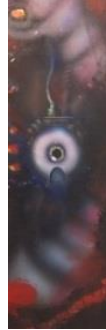
Çalışmalarda en belirgin ve ortak özellik göz gösteren/imgesinin çeşitli şekil ve anlatım biçimlerinde kullanılmasıdır. Bunun sebebi incelenirken gözün araştırmacının hem yaşamında hem de bilinç düzeyindeki yeri irdelenmelidir. Yazara göre göz göstereni, altıncı hissi ve geleceğe dair öngörüü temsil eder. Yazarın uyguladığı pratikler bakımından araştırmada yer verilen bir başka çalışma da göz, resmin merkezinden sağa doğru kayar (resim 67).



Resim 67: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x60 cm, 20

Resmin geneline, göz göstergesinin üzerinden çıkmış olan bağlantı kablolarını temsil eden çizgiler sayesinde bir bağ kurmuştur (resim 68). Bu çizgiler resim yüzeyine ve çalışmanın geneline organik şekilde eklenmiştir. Çalışmanın genelindeki kasvet, çalışmanın ana konusu olan ve bu konu ile ortak yapı oluşturan diğer elemanları yutarcasına bir görünüm sergilemektedir. Araştırma içerisindeki çalışmaların en önemli

iki göstergesinden biri olan kırmızı, çalışmaya yukarıdan aşağıya sert bir spatula müdahalesi ile dahil edilmiştir.



Resim 68: “İsimsiz”, Detay

Tuval üzerine yapılan diğer çalışmalardan farklı olarak, ebat anlamında farklılaşan çalışma (resim 69), temel anlamda yine merkezdeki göz teması ile şekillendirilmiştir. Yazar, temel sorunsalı niteliğinde olan, hayatın samimiyetsizliğini, insanların bireyselleşip birbirinden uzaklaştığı dönemi, yabancılaşma kavramı çatısı altında mekanikleşme olgusuna bağlar. Bu bağlamda mekanikleşme olgusu resmedilen her çalışmada ortak olan iki göstergeyle -kırmızı ve göz- ilişkili hale getirilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın arka planında kullanılan kırmızı ve tonlarıyla ön planda yer alan renkler birbiri ile tezat oluşturmakta ve planlar arası farklılığı ortaya koymaktadır.



Resim 69: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 35x25 cm, 2017

Eser raporunda yer verilen karakalem tekniğine yakın olarak yapılmış çalışmalar ile tuval üzerine yapılmış renkli çalışmaların arasında bir köprü rolü üstlenebilecek çalışma (resim 70), tuval üzerine karışık teknik kullanarak yapılmıştır. Çalışmada

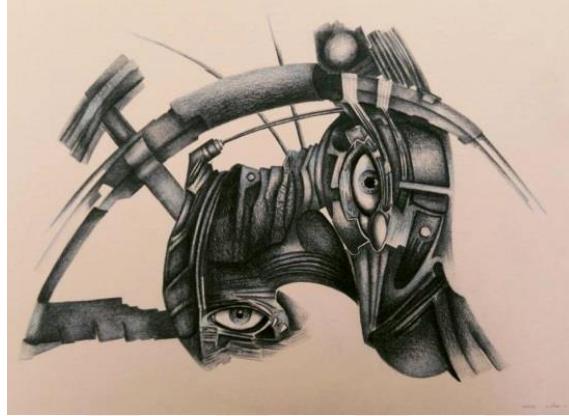
mekanik ve sert olguların kimi zaman bozulmuş, kimi zaman birbiri üzerine yığılmış etkisi hayatın yıkıcılığına bir gönderme niteliği taşımaktadır.



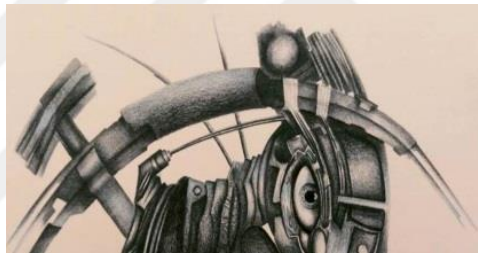
Resim 70: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x60 cm, 2016

Yapılan her çalışma, yazarın o süreçte geçirdiği başkalaşımın ve edindiği bilgilerin hem teknik hem teorik bakımdan deneyimlediği bir alana dönüşmüştür. Bu durum alımlayıcı ve yazar arasında bir bağa sebep olabilir. Yazar, kurulan bu bağ ile geçirdiği kişisel deneyimlerin izleyiciye aktarılmasını amaç edinmiştir. Tuval üzerine yapılan çalışmaların hazırlık aşaması olarak değerlendirilebilecek kâğıt üzerine karakalem tekniğinde yapılmış çalışmalar, geçirilen bu sürecin ilk örnekleri niteliğindedir. Bu bölüm kırmızı, siyah ve beyazın tonları ile resmedilmiş desen mantığı içerisinde evrilen resimleri içerisinde barındırır. Yazar, sanatın temel amacını, yaşam olgusu içerisinde varolan her türlü durumun farklı düşünce perspektiflerinde ortaya konulması olarak tanımlar. Sanatçının görevi ise, içsel itkileri doğrultusunda varolan olguları özümseyip, yine topluma sunmaktır. Bu bağlamda sosyal bir varlık olan yazar da, çalışmalarında bu duruma yaklaşmaya çalışır. Organik ve inorganik yapıların birbiri ile etkileşimini anlatan (resim 71) de, birbirine çapraz şekilde iki adet göz bulunmaktadır. Çalışmanın sol alt bölümündeki göz resim yüzeyine yatay, sağ üst bölümünde yer verilen göz ise resim yüzeyine düşey olarak resmedilmiştir. Birbiri ile kalın ve sert yapılar ile etkileşim içerisinde olan iki göz, realist yapısı ile dikkat çekmektedir. Sanatçının kendi içsel itki ve aşkınlığı ile oluşturduğu resimler, sert ve tinsellikten uzak görünse de, resimlerin oluşum süreci tamamen ruhsal ve içsel bir yaşantı ile paraleldir. Resimde, genel anlamda yüzeydeki doluluk-boşluk oranını

dengelemek amacı ile sol alttan, sağ üst tarafa doğru dinamik bir şekilde, resmedilen elemanların üzerinde kalkan hissi yaratan mekanik yapı yerleştirilmiştir (resim 72).

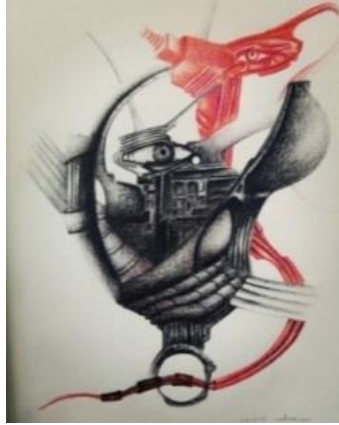


Resim 71: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 24x19 cm, 2016



Resim 72: "İsimsiz", Detay

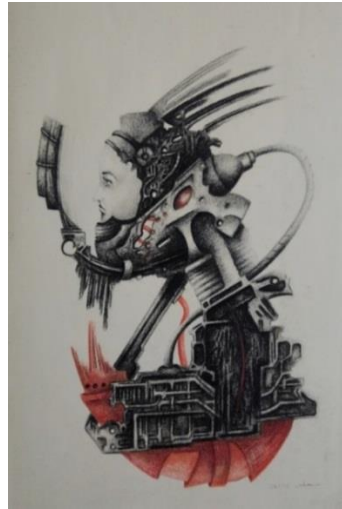
Resim-73'de, siyah, beyaz ve kırmızı dengesi göz önünde bulundurulmuştur. Çalışmaların genelinde olduğu gibi bu çalışmada da temel gösterge göz olarak belirlenmiştir. Çalışmanın merkezindeki ve sağ üstte yer verilmiş olan göz, aynı anda iki farklı yöne bakacak şekilde resmedilmiştir.



Resim 73: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x19 cm, 2016

Çalışmaların temel konusunu oluşturan ve yabancılaşma kavramı altında yer alan mekanikleşme olgusu, içinde bulunduğumuz yerkürenin her alanında hissedilmektedir. Günümüzde bu durum, yaşam olgusunun en üst temsilcisi olan insanın hem sosyal hem bireysel yaşamı içerisinde gözle görülür şekilde artmıştır.

Bu bölümde yer verilen çalışmalarda genel olarak ilüstratif etkiler gözlemlenmektedir. Mekanik yapının içerisinde resmedilmiş insan figürleri, organik ve inorganik yapıların melez birlikteliği ile bir başka robotik yapı da hayat bulmaktadır.



Resim 74: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz",
Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x19 cm, 2016



Resim 75: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz",
Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x19 cm, 2016

Çalışmalardaki mekanik oluşumların yanı sıra, hayatın başlangıcına ve yaşamın devamlılığını gönderme niteliğinde olan sperm göstergesi de çalışmalara dahil edilmiştir. Yaşamı temsil eden sperm göstergesinin mekanik yapılar ile birlikte resmedilmesi, gelecekte olabilecek robotik yapıların organik yapılarla birlikteliğine öngörü niteliği taşımaktadır.

Resim-77’de, mekanik bir kabuğun içerisinde sadece başı ile temsil edilmiş olan bir figür görülmektedir. Figür alımlayıcıya göre sol tarafa bakar şekilde resmedilmiştir. Figürün yüzünün dışındaki tüm bölümler mekanik ya da robotik denilebilecek elemanlarla kaynaştırılmıştır. Bu durum, bireyin her alanda hızlı bir tüketime sahne olan dünya içerisindeki sıkışmışlığına güzel bir örnek olabilir. Çünkü çalışmanın temel etkisi figürün sıkışmışlığı yönündedir.



Resim 76: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”,



Resim 77: Okan BOYDAŞ, “İsimsiz”,

Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x19 cm, 2016 Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 24x19 cm, 2016

Çalışmaların geneline bakıldığında çalışmalar sanki büyük bir makinanın küçük parçalarını niteliğindedir. Her bir çalışma kendi bireysel anlamının yanında, oluşturabileceği büyük yapının birer parçası olma özelliğini yansıtırcasına alımlayıcıya bitmemişlik, arkasının geleceği hissi vermektedir.



Resim 78: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Kâğıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2013

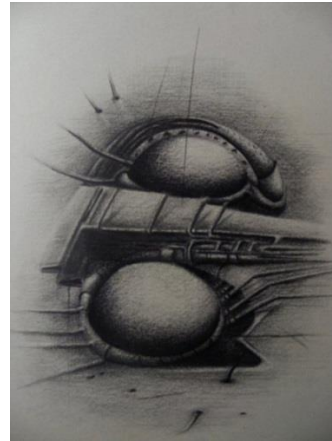
Yer verilen çalışmalara kronolojik sıra ile bakıldığında, araştırmacının resimsel anlamda gelişimi de görülebilmektedir. Sanat eseri inceleme raporunun hazırlık aşaması ile tarihlendirilen bu çalışmalar, yazarın çalışmalarındaki değişiminde kaynaklarını gösterme açısından önemli bulgulardır.

Resim-79'da görüleceği üzere bu dönemde yapılmış olan çalışmalar genel anlamda inorganik yapıları içermektedir. Mekanikleşme olgusunun yazarın çalışmalarındaki baskınlığı bu dönemde daha sert ve keskin olarak görülür.



Resim 79: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz",

Kâğıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2013



Resim 80: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz",

Kâğıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2013

Resim 81-82-83-84 'de, bu bölümde yer verilmiş olan diğer çalışmalardan farklı olarak konunun çalışma içerisindeki keskin sınırlılıklarının yok olduğu görülmektedir. Bu durum dönemseldir olarak yazarın ruh halindeki değişimlerinde bir kanıt niteliğindedir. Sanatın içsellikten uzak bir olgu olarak düşünülmesi olası değildir. Buna bağlı olarakta yazarın çalışmalarında her döneme ait izler bulmak çok doğaldır.

Sınırlılıkların kalktığı, keskinlikten uzak, daha yumuşak geçişlere yer verilen bu çalışmalar, yazarın kendi içerisindeki dinginlik dönemine rastlamaktadır.



Resim 81: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz",



Resim 82: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz",

Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2013 Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2013.



Resim 83: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2013

Yazarın kişisel özelliklerini de yansıttığı çalışmalarının tümünde en dikkat çeken durum detaycı tavrıdır. Her çalışma zaman olgusunun bir kenara bırakılıp, ince ince işlenmesi ile oluşturulmuştur. Bu durum semboller dili olarak tanımlanabilecek ezoterizme uygun biçimde kendine özgü küçük semboller ile kendinden sonraki çalışmaya kanal olma niteliği taşımaktadır.Çalışmalarını sanatsal bir disiplin içerisinde kendini bulmaya yönelik oluşturan araştırmacı, araştırma içerisine dahil ettiği her resmin kendi farkındalığına ulaşmasına hizmet etmesini amaçlar.



Resim 84: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz",



Resim 85: Okan BOYDAŞ, "İsimsiz",

Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2015

Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2015



Resim 86 : Okan BOYDAŞ, "İsimsiz", Kağıt Üzerine Pastel Kalem, 20x16 cm, 2018

Resim-85 ve resim-86'da, yazarın daha önce sözü edilen içsel durumunun bu çalışmalarda da devam ettiği görülmektedir. Bu iki çalışmada da robotik ve mekanik yapıların çokluğu diğer çalışmalar ile paralellik göstermektedir.

4. BÖLÜM

SONUÇ

Bu çalışmaya göre aşağıdaki sonuçlara varılmıştır;

- 1) Ezoterizm kavramının bu kavramla ilintili olan egzoterizm, inisinyon, okültizm gibi alt kavramlar ile birlikte ele alınması önemlidir. Ancak bu şekilde ezoterizmin kendi içinde barındırdığı bağlamlara ulaşılabilir.
- 2) Ezoterizmin dili sembollere dayalı bir dildir.
- 3) Ezoterizm kavramının kökeni üzerine Churchward ve Nirven'in yaptığı arkeolojik araştırmalar, ezoterizmin tarihsel yapılanmasının çözümlenmesinde önemlidir.
- 4) Türk Kültürü'nde geçmişten günümüze gelen ve halen kullanılmakta olan Çift Başlı Kartal ve Hayat Ağacı gibi bazı sembollerin ezoterik bilgi içerisinde olduğu görülmüştür.
- 5) Geçmişte günümüze konu edinilen ezoterik bilgiler dahilinde resim sanatını üç ana dönemde ele almak mümkündür; Ortaçağ, Rönesans, 19.yüzyıl ve sonrası.
- 6) Ortaçağ dönemi resimlerinde temel olarak Hz. İsa, Meyem, İsa'nın doğuşu gibi dinsel öğelere dayalı ezoterik konuların olduğu görülmüştür.
- 7) Rönesans dönemindeki resimlere bakıldığında, kilisenin gücünün yitirmesi ile başlayan aydınlanma düşüncesine bağlı olarak insanın yaratılışı, cennetten kovulma, yasak elma gibi ezoterik konuların işlendiği görülmüştür.
- 8) 19. Yüzyıl ve sonrasına bakıldığında, bu dönemde ortaya çıkan tin ve büyü gibi ezoterik kavramları odağında barındıran resimlerin olduğu görülmüştür.
- 9) Yazar bu çalışma ile hem sanatsal, hem ruhsal anlamda kendini keşfetme, farkına varma yolunda önemli bulgular elde etmiştir.
- 10) Çağımızın en büyük sorunlarından biri olan yabancılaşıma olgusu, bu çalışmada türdeşine yabancılaşıma kavramının penceresinden bakılarak ele alınmıştır.
- 11) Artografi incelemesi bölümünde yer verilen çalışmalardaki mekanik örüntülerin, yabancılaşıma olgusunu anlamlı kılacak bir anlatımla, organik ve inorganik yapıları da içerisinde barındırdığı görülmüştür.

- 12) Bu bölüme dahil edilen çalışmaların temel iki örgeninin kırmızı rengi ve göz olduğu görülmüştür.
- 13) Hazırlanan bu çalışmanın, yazarın kendi sorunsallarının yapmış olduğu işler üzerindeki etkilerini ve çözümü yolunda geçirdiği evreleri gösterir bir nitelik taşıdığı görülmüştür.
- 14) Yazar kendini ezoterik olmayan fakat ezoterik yolda ilerleyen bir kişi olarak tanımlar.
- 15) Ezoterizmin kendi içerisindeki örgenlerine bakıldığında adayın seçimi, eğitimi gibi temel kademelerden geçmemiş olan yazar, ruhsal aşkınlığının sebeplerini ezoterizmin tanımı içerisinde bulmuştur.
- 16) Türkiye’de resim sanatının ezoterik anlamda beslendiği köken, gelenek ve yaklaşımların eksik olduğu görülmüştür.

ÖNERİLER

- 1) Ezoterizm kavramının gerçek anlamına ulaşılabilmesi için temelinin iyi araştırılması gerekmektedir. Buna bağlı olarak ezoterizm kavramının temelini oluşturan egzoterizm, ökültizm, inisinyasyon gibi kavramların üzerinde daha çok durulması önerilmektedir.
- 2) Türkiye'deki resim sanatının ezoterik anlamda beslendiği köken, gelenek ve yaklaşımlarının araştırmacılar tarafından incelenmesi önerilmektedir.
- 3) Gelişen teknolojiye bağlı olarak türdeşine yabancılaşma yolunda evrilen toplumlarda, bu durumunun farkındalığına ulaştırmaya yönelik daha çok çalışma yapılmalıdır.

EK-I: KAVRAMLAR SÖZLÜĞÜ*

Atlantis: Platon'un kitaplarında bahsettiği efsanevi batık bir kıta ve çok gelişmiş bir uygarlık.

Biomorfik: Doğada bulunan düzensiz soyut formlar.

Demeter: Yunan mitolojisinde tarım ve bereket tanrıçası.

Dionysos: Antik Yunan mitolojisinde şarap ve bağbozumu tanrısıdır. Adına eğlenceler ve şenlikler yapılırdı.

Eleusiz Gizemleri: Tahıl tanrıçası Demeter ve kızı Persephone onuruna her yıl düzenlenen törenler, eski Yunanistan'daki tüm ritüel kutlamalarının en kutsalı ve ensaygın olanıydı. Bu şenlikler, Atina'nın 20 km. batısında bulunan Eleusis kentinde, Miken döneminden beri kutlanmakta olup 2 bin yıllık bir geçmişe sahiptiler. Yunan ve Roma'dan gelerek bir araya toplanan müritler Atina ve Eleusis arasını yürüyerek kutsanırlar ve Grek dininin en yüce basamağı kabul edilen Eleusis gizli törenlerine katılırlardı.

Egzoterizm: Dışrak, genel ve herkesin olabilen.

Ezoterizm: İçrek yani dışa kapalı ve kendi içine dönük ya da apaçık olmayan.

Gnosis -Tefekkür/Marifet-: Sezgi yoluyla elde edilen bilgi. Eski Yunanca da iki bilgi türü vardı: Mathesis; öğrenilebilir bilgi, Pathesis; his, ıstırap yoluyla edinilen bilgi.

İçrekçilik: Asıl dinsel gerçeklerin, anlayabilecek yetenekte ve bilgide olanlara bildirilebileceği görüşü.

İdea: Uzay ve zamanın ötesinde, öznenin dışında, kendiliğinden var olan, duyarlılıkla değil yalnızca tinsel, ruhsal olarak algılanabilen asıl gerçeklik, düşünce.

İdealar Kuramı: Platon'un salt akıldan yola çıkarak öngördüğü metafiziği reddeden ünlü kuramı. Buna göre, dünyadaki maddelerin özü ve biçimi kendinde değil;

***Kavramların Alındığı Kaynaklar:** Orhan Hançerlioğlu-Dünya İnançları Sözlüğü, Rene Guenon-İnisyasyona Toplu Bakışlar I, Metin Sözen/Uğur Tanyeli-Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Ahmet Cevizci-Felsefe Sözlüğü, Azra Erhat-Mitoloji Sözlüğü.

duyularımızla kavrayamadığımız yalnızca aklımızla kavrayabileceğimiz idealar dünyasındadırlar.

İnisiyasyon -Erginleme-: *Dışarı* daki, *yabancı*, *harici*, *bigane* kişinin *içeri* alınması, *mahrem* kılınması, ezoterik topluluğun üyesi yapılması, ezoterik bilginin ışığına kavuşmasıdır. Ezoterik inisiyasyon, bireyde, varlığın bir alt aşamasından bir üst aşamasına geçişi ruhsal olarak gerçekleştirmeye yönelik süreçtir.

Makrokozmos: Evren bütünü.

Mikrokozmos: Küçük evren, evrenin bir parçada yansıması.

Mu Kıtası: Büyük Okyanus'ta yer aldığı ve 14 bin yıl önce batarak yok olduğu ileri sürülen, hakkında birçok araştırma yapılan efsanevi kıtadır.

Naacall Tabletleri: Naacallar ismindeki antik bir halk ve uygarlığın James Churchward tarafından bulunan tabletlerin adı.

Nirvana: Budizme göre insanın aşırı istek ve tutkularından kurtulma yoluyla eriştiği salt mutluluk durumu.

Orpheus: Mitolojide ünlü Trakyalı ozandır. İlkçağda ünü orfizm denilen mistik bir akım yaratacak kadar çok yayılmış, kişiliği üzerine anlatılan masallar her türlü sanatçıyı etkilemişti.

Ortodoks: Dinsel öğretilere sıkı sıkıya bağlı kimse.

Osiris: Mısır dininde Geb ve Nut'un oğlu, yeraltı dünyasının hakimi, ölümsüz yaşam için diriliş tanrısı, kural koyucu, koruyucu. İsis, Horus çocuklarıdır.

Panteizm: Kamutanrıcılık. Tanrının doğada içkin bulunduğu inancıdır.

Persephone: Yunan mitolojisinde yeraltı tanrıçası.

Pythagoras: Antik Yunan felsefeci ve matematikçisi.

Sezgi: Bir nesnenin dolaylı algısı. Duyu organlarının deneyimi ya da akli kullanmadan kazanılan kavrayış, içgüdüsel bilgi.

Stilizasyon: Objelerin doğadaki biçimlerinin şematikleştirilip yalınlaştırılarak betimlenmesi. Yalınlaştırma. Üsluplaştırma.

Synaesthesia: İkili duyum, bir tür algı ve duyu birleşmesi halidir. Yunanca, syn; birlikte ve aesthesia: algı anlamına gelmektedir. Bir harfin rengini görmek ve sesini duymak bir görüntünün kokusunu alabilmektir. Duyuların karışması, iç içe geçmesidir. Bunun için bütün algı kapılarının sonuna kadar açılması gereklidir.

Teosofi: Tanrı'nın bilgeliğine ulaşma yolu.

Töz -Özdek/Substance-: Değişen yüklemelere desteklik eden değişmez gerçeklik. Öz, cevher.

Yeni Platonculuk: Antikçağ sonlarında dinle felsefenin birleşmesi ile oluşan sadece filozofik değil daha ziyadesi ile teosofik, hermetik, hatta mistik bir akımdır.



GENİŞLETİLMİŞ KAYNAKÇA

- 1) Akay, Ali, Sanatın Durumları, Bağlam Yayınları, İstanbul 2005.
- 2) Akerson, E ve Akerson,F, Göstergebilime Giriş, Multilingual Yayınları, İstanbul 2005.
- 3) Akıncı, Ahmet, Ezoterik Öğretiler, Drahma Yayınları, İstanbul 2008.
- 4) Akkaya, Tayfun, Ortodoks İkonaları, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2014.
- 5) Akyıldız, Hüseyin, Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma, S.D.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi,1998, Sayı 3, s. 163-176.
- 6) Algan, Refik, Ezoterizme Genel Bir Giriş, *Cotigo Dergisi*, Sayı 46, İstanbul 2006.
- 7) Altar, Cevad Memduh, Sanat Felsefesi Üzerine, YKY, İstanbul 1996.
- 8) Antmen, Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İkinci Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009.
- 9) Artun, Ali, Tiraje Dikmen'le Doğu-Batı, Resim-Desen, Uzaklıklar- Yakınlıklar Üstüne Bir İlkbahar Konuşması, Aries Dergisi, 2003, Sayı: 5.
- 10) Arslan, M. ve Bayrakçı, M. Metaforik düşünme ve öğrenme yaklaşımının eğitim-öğretim açısından incelenmesi, Milli Eğitim, 2006, Sayı 35,s.100-108.
- 11) Aydın, C. ve Aslıtürk, G, Mitoloji ve Dinler Tarihi Çerçevesinde Yaratılış: Sistine Şapeli Tavan Freskolarına Yönelik Düşünceler, İdil Dergisi, 2017, Sayı 30, s.715-733.
- 12) Aykut, Aygül, Sanat Yükseköğretiminde Güzel Sanat ve Çağdaş Sanat İkilemi, Sosyal Bilimler Dergisi, 2016, Sayı 7, s.37-49.
- 13) B Araştırma Grubu, MU Tarih Öncesi Evrensel Uygarlık, Bilim Araştırma Merkezi Yayınları, İstanbul 1978.
- 14) Bal, A. Asker, Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi. İzmir 2009.

- 15) Baltacıoğlu, İ. Hakkı, Sanat Eseri Nasıl Bir Yaratıcıdır? Yeni Adam Gazetesi, Temmuz 1976, Sayı: 899.
- 16) Batur, Enis, Modernizmin Serüveni, Hermann Bahr, Dışavurumculuk, 4. Baskı, YKY, İstanbul 2000.
- 17) Barrett, Terry, Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak, (Çeviri: Gökçe Metin), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012.
- 18) Bayat, Fuzuli, Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi, Ötüken Yayınları, İstanbul 2017.
- 19) Barthes, Roland, Göstergibilimsel Serüven, YKY, İstanbul 1993.
- 20) Berger, John, Sanat ve Devrim, (Çeviri: Bige Berker), Agora Kitaplığı, İstanbul 2007.
- 21) Berger, John, Görme Biçimleri, On beşinci Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2009.
- 22) Berger, John, Bento'nun Eskiz Defteri, Metis Yayınları, İstanbul 2011.
- 23) Beşer, A.Sertan, Ana Hatlarıyla Leo Strauss Açısından Ezoterik Yazım Tarzı ve İslam Filozoflarıyla İlişkisi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2015, Sayı 17, s.195-204.
- 24) Bilgili, Müjgan, Dışavurumcu Resimde Modern İnsanın Yabancılaşması İnsan Doğası, Yabancılaşma ve Adalet Üzerine Prometheus imgeleri, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale 2012.
- 25) Bogue, Ronald, Deleuze ve Guattari, (Çeviri: İsmail Öğretir, Ali Utku), Otonom Yayınları, İstanbul 2013.
- 26) Carrol, Noél, Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş, Ütopya, Ankara 2012.
- 27) Cevizci, Ahmet, Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul 1999.
- 28) Churchward, James, The Children of MU/MU'nun Çocukları, Londra 1931.
- 29) Churchward, James, The Sacred Symbols of MU/MU'nun Kutsal Sembolleri, Londra 1933.

- 30) Cömert, Bedrettin, Mitoloji ve İkonografi, Ayraç Yayınevi, Ankara 1999.
- 31) Cündioğlu, Düccane, Felsefe ve Sanat, Üçüncü Baskı, Kapı Yayınları, İstanbul 2014.
- 32) Çalıkoğlu, Levent, Çağdaş Sanat Konuşmaları 3-90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.
- 33) Çoruhlu, Yaşar, TİDSAD Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi /The Journal of Turk & Islam World Social Studies, 2016, Sayı: 9, s. 211-231.
- 34) David M. ve Wulff, David, Transpersonel Psikoloji (Çeviri: Ali Ulvi Mehmedoğlu), M.D. ilâhiyat Fakültesi Dergisi, 2006, sayı 30,s. 243-254.
- 35) Dempsey, Amy, Modern Çağda Sanat, (Çeviri: Osman Akınhan), Akbank Yayınları, İstanbul 2007.
- 36) Diyaroğlu, Süleyman, Alevilik Batınlık Ezoterizm, Tanrının Gizli Dili, Chivi Yayınları. İstanbul 2005.
- 37) Duben, İ ve E,Yıldız, Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. İstanbul 2008.
- 38) Duncum, P ve Revisioning Premodern Art As Popular Culture. Studies in Art Education, 2014, 55(3), s.203.
- 39) Eyüboğlu, İ, ZekiTasavvuf - Tarikatlar - Mezhepler Tarihi, Der Yayınları, İstanbul 1990.
- 40) Erhat, Azra, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.
- 41) Ergün, Pervin, Türk Kültüründe Ruhlar ve Orman Kültü, Milli Folklor Dergisi, 2010, Sayı 82, s.113-121, Ankara.
- 42) Eroğlu, Özkan, Sanatta Tinselliğin Özü, Tekhne Yayınları, İstanbul 2017.
- 43) Erman, Sahir, Dante ve İlahi Komedyanın Ezoterik Yorumu, Yenilik Basımevi, İstanbul 1977.
- 44) Erişti, S ve P, Duncum, ve N, Coşkun, Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek, Pegem Akademi Yayınları, Ankara 2016.
- 45) Faivre, Antoine, Access to Western Esotericism, ed. David Appelbaum, Albany 1994.

- 46) Faivre, A.Voss ve Karen-Claire, Batı Ezoterizmi ve Dinler Bilimi, Cogito, Sayı: 46, Bahar 2006, İstanbul: YKY.
- 47) Farting, Staphen, Sanatın Tüm Öyküsü, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012.
- 48) Foster, Hal ve Rosalind Krauss ve Yve-Alain Bois ve Benjamin H. D. Buchloh, Art Since1900, Thames&Hudson, London 2007.
- 49) Frager, Robert, Kalp, Nefs ve Ruh, Gelenek Yayıncılık, İstanbul 2005.
- 50) Freud, Sigmund, Sanat ve Sanatçılar Üzerine, YKY. İstanbul 2001.
- 51) Gener, Cihangir, Ezoterik-Batını Doktrinler Tarihi, Gece Yayınları, Ankara 1994.
- 52) Germaner, Semra, 1960 Sonrası Sanat, Birinci Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997.
- 53) Gombrich, E.H, Sanatın Öyküsü,(Çeviri: Erol Erduran ve Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997.
- 54) Gombrich, E. H, Sanat ve Yanılsama,(Çeviri: Ahmet Cemal), Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.
- 55) Goody, Jack, Batı'daki Doğu,(Çeviri: B.M. Angılı – İ.M. Bezgin), Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002.
- 56) Gök, Alihan ve Tekin, Nial,Yabancılaşma ve Özsaygı:Çoğulcu Eleştiriler Üzerine Bir Değerlendirme, M.Ü. Siyasal Bilimler Dergisi,2015, sayı:2, s.279-301.
- 57) Guenon, Rene, İnisyasyona Toplu Bakışlar I, (Çeviri: Mahmut Kanık), Birinci Basım, Hece Yayınları, Ankara 2003.
- 58) Guenon, Rene, Modern Dünyanın Bunalımı, (Çeviri: Mahmut Kanık), Hece Yayınları, Ankara 2005.
- 59) Güler, A, Sanatta Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Sezgi, NWSA-Fine Arts Dergisi, 2015, Sayı 1, s.1-10.
- 60) Güngör, Bigin, İmge mi, Metafor mu? Şiiri Özlüyorum/Şiir Gözü Dergisi, 2015, Sayı 65, s.40-45.

- 61) Güngör, Erol, İslam Tasavvufunun Meseleleri, Ötüken Yayınları. İstanbul 1982.
- 62) Halikarnas Balıkcısı, Anadolu Tanrıları, Yeditepe Yayınları, İstanbul 1975.
- 63) Hançerlioğlu, Orhan, Dünya İnançları Sözlüğü, Remzi Kitabevi. İstanbul 2004.
- 64) Heidegger, Martin, Varlık ve Zaman, İdea Yayınevi, İstanbul 2004.
- 65) Hooke, S. Henry, Ortadoğu Mitolojisi, İmge Yayınları, Ankara 1991.
- 66) Hoppal, Mihaly, Şamanlar ve Semboller, (Çeviri: Fatih Sel), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.
- 67) Hökelekli, Hayati, Din Psikolojisine Giriş, Dem Yayınları, İstanbul 2016.
- 68) Hulme, T. Ernst, Hümanizm, Din ve Sanat zerine Felsefi Düşünceler, İz Yayıncılık. İstanbul 1999.
- 69) Kahraman, Jale, Resim Sanatının Ezoterik Boyutları, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Bolu 2011.
- 70) Kandinsky, Wassily, Sanatta Ruhsallık zerine, (Çeviri: Gln Ekinci), Altıkırkbeş Yayıncılık. İstanbul 2001.
- 71) Kaplan, M. Akif, Sanatta Temsil Sorunsalı, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Kayseri 2017.
- 72) Koyuncu, Ahmet, Levi-Strauss Yapısalcılığı, S.. Sosyal Bilimler Dergisi, 2011, Sayı 26, s.253-261.
- 73) Kris, Ernst, Efsane, Mit ve Büyü, (Çeviri: Sabri Gürses), İthaki yayınları, İstanbul 2013.
- 74) Lakoff, G, Metaforlar: hayat, anlam ve dil (Çeviri: G. Y. Demir), Paradigma Yayınları, İstanbul 2005.
- 75) Lenoir, Beatrice, Sanat Yapıtı, (Çeviri: Aykut Derman), YKY yayınları. İstanbul 2003.
- 76) Lynton, Norbert, Modern Sanatın yks, (Çeviri: C. Çapan – S. ziş), çnc Baskı, Remzi Kitabevi. İstanbul 1991.
- 77) Matter, Jacques, Histoire Critique Du Gnosticisme, Tome Second, Paris 1828.

- 78) Memiş, Ayşe, Josh Malerman'ın Kafes'i ve Ovid'in Dönüşümler'inde Metamorfoz Olgusu, Uluslar Arası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 2016 Sayı 12, s.159-177.
- 79) Mömin, Samire, Şamanizm ve Günümüzdeki Kalıntıları/ Uygur Toplumundaki Tabular Üzerine, Ulakbilge Dergisi, 2013, Sayı 1, s.79-89.
- 80) Tokdemir, İdil, Günümüz Sanatında Mistik Etkileşimler ve İçseli Bulma, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2013.
- 81) Ödin, Nilüfer, Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2016.
- 82) Öktem, Ü. Decartes, Kant, Bergson ve Husserl'de Sezgi, A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 2000, Cilt:40, Sayı1.2, s.159-188.
- 83) Özburun, Y. Özkan, Üstün İnsan, İnsan-ı Kamil'e Karşı, Karakalem Dergisi, 2005, Sayı: 1, İstanbul.
- 84) Özcan, E. Sonnur, İslam Tarih Yazımında Gerçeklik ve El-Mes'udi, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2011.
- 85) Piaget, J. Yapısalcılık, (Çeviri: F. Akatlı), Dost Kitabevi, Ankara 1982.
- 86) Ponty, M. Merleau, Göz ve Tin, (Çeviri: Ahmet Soysal), Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- 87) Rapelli, Paola. (2001), Art Book Kandinsky, (Çeviri: Özge Özbek), Ankara: Dost Kitapevi.
- 88) Rutli, E. Erman, Derrida'nın Yapısökümü, Temaşa Dergisi, 2016, Sayı: 5, Kayseri.
- 89) Santesson, H. Stephan, Batık Ülke MU Uygarlığı, RM Yayınları, İstanbul 1989.
- 90) Sayın, Burak, Nietzsche'nin Yaşama Evet Sartre'nin Öze Hayır Diyen İnsanı, Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, 2013, Sayı 5, s.117-125.
- 91) Scognamillo, Geovanni, Dünyamızın Gizli Sahipleri, Koza Yayınları. İstanbul 1973.
- 92) Schure, Edouard, Büyük İnisyeler, RM Yayınları, İstanbul 1989.

- 93)** Serouya, Henri, Mistisizm,(Çeviri: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları. İstanbul 1967.
- 94)** Shiner, Larry, Sanatın İcadı-Bir Kültür Tarihi, İkinci Baskı, Ayrıntı Yayınları. İstanbul 2010.
- 95)** Smith Edward-Lucie, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Akbank Yayınları, İstanbul 2004.
- 96)** Stainer, Rudolf, Gizli Bilim,(Çeviri: Ayşe Domeniconi), Omega Yayınları. İstanbul 2006.
- 97)** Strauss, Leo, On a Forgotten Kind Of Writing, Chicago Review,1954, Cilt 8, Sayı 1, s. 64-75.
- 98)** Şentürk, Leyla, Analitik Resim Çözümlenmeleri, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012.
- 99)** Tansuğ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Altıncı Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003.
- 100)** Tekin, Ferhat, Peter L.Berger'in Yabancılaşma Anlayışı: Diyalektik Bilincin Kaybı, Beytulhikme An International Journal of Philosophy Dergisi, 2014, Sayı 4, s.29-49.
- 101)** Timuçin, Afşar, Felsefe Sözlüğü, Dördüncü Baskı, Bulut Yayınları, İstanbul 2002.
- 102)** Tokdemir, İdil, Günümüz Sanatında Mistik Etkileşimler ve İçseli Bulma, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2013.
- 103)** Tunalı, İsmail, Felsefenin Işığında Modern Resim, Beşinci Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.
- 104)** Tunalı, İsmail, Felsefeye Giriş, Altın Kitaplar Yayınları, İstanbul 2010.
- 105)** Turani, Adnan, Sanat Terimleri Sözlüğü, Üçüncü Baskı, Toplum Yayınları, Ankara 1975.
- 106)** Uğurlu, Ahmet, Claude Levi-Strauss'ta Mitos, İnsan&Toplum Dergisi, 2014, Sayı:7, s.113-133.

- 107) Ünal, M.Fatih, Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi, 2016, Sayı:6, s.379-398.
- 108) Versluis, Arthur, Magic And Mysticism An Introduction To Western Esotericism, Rowman& Littlefield, New York 2007.
- 109) Vernant, J. Pierre, Eski Yunan'da Mit ve Tragedya, (Çeviri: Sevgi Tamgüç, Reşat Fuat Çam), Kabalcı Yayınevi. İstanbul 2012.
- 110) Von, D. Erich, Aussaat und Kosmos/Kozmos ve Ötesi, Amsterdam 1978.
- 111) Yapıcı, M.ve Kösterelioğlu, İ, Kuramsal Eğitimbilim Dergisi, 2016, s.662-677.
- 112) Yıldız, Esra, Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, Edt. İpek Duben-Esra Yıldız, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008.
- 106) Yonar, Gönül, Yaratılış Mitolojileri, Ötüken Yayınları, Ankara 2015.
- 107) Yüksel, Berk, Kendini Bilmek Yolculuğu ve Ezoterik Bakış, Akılçelen Yayınları, Ankara 2017.
- 108) Zinser, Hartmut, Ezoterizme Giriş, Kırmızı Kedi Yayınevi. İstanbul 2011.
- 109) Zweig, Stefan, Sanatta Yaratıcılığın Sırrı, (Çeviri: Melahat Özgü), Remzi Kitabevi, İstanbul 1948.

İNTERNET KAYNAKLARI

- 1) <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ezoterizm> (Erişim tarihi: 10.03.2014)
- 2) <http://www.hermetics.org/Ezoterizm%20Nedir.html> (Erişim tarihi: 10.03.2014)
- 3) http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/ezoterizm/inisiyasyon.htm
(Erişim tarihi: 10.03.2014)
- 4) <http://www.bilgiustam.com/ezoterizm-nedir/> (Erişim tarihi: 10.03.2015)
- 5) <http://xanandoramu.tr.gg/Ezoterizm.htm> (Erişim tarihi: 10.03.2015)
- 6) http://www.felsefe.gen.tr/ezoterizm_nedir_ne_demektir.asp
(Erişim tarihi: 10.03.2014)

- 7) <http://www.infoteizm.com/?sayfalar/fundamentaller/ezoterizm.html>
(Erişim tarihi: 10.03.2014)
- 8) <https://www.google.com.tr/search?q=EZOTER> (Erişim tarihi: 10.03.2014)
- 9) <http://dunyagerceklerim.blogspot.com.tr/2012/04/ezoterizm>.
(Erişim tarihi: 10.03.2014)
- 10) <http://www.felsefetası.org/ezoterik-ogretilerde-ikinciler-1/>
(Erişim tarihi: 11.03.2014)
- 11) <http://www.ezoterizm.8m.com/> (Erişim tarihi: 14.03.2014)
- 12) <http://www.mistikalem.com/ezoterizm-in-bes-algisi-ve-alti-anlami/>
(Erişim tarihi: 14.03.2014)
- 13) <https://indigodergisi.com//kadim-uygarliklar-serisi-kayip-kita-mu-4/>
(Erişim tarihi: 14.03.2014)
- 14) <https://www.turkcebilgi.com/ezoterizm> (Erişim tarihi: 15.03.2014)
- 15) <https://insanveevren.wordpress.com/2012/04/29/ezoterik-dunya-tarihi/>
(Erişim tarihi: 15.03.2014)
- 16) <https://insanveevren.wordpress.com/14/sembolizm-ve-semboller/>
(Erişim tarihi: 10.02.2015)
- 17) <http://perde-i-hunin.blogspot.com.tr/prof-dr-mahmut-erol-klc-la>
(Erişim tarihi: 10.02.2015)
- 18) https://www.masonlar.org/masonlar_forum/index.php?topic=2868.0
(Erişim tarihi: 10.02.2015)
- 19) <http://ezoterizm.nedir.net.tr/> (Erişim tarihi: 10.02.2015)
- 20) <http://topsecretblogcu.blogcu.com/temel-ezoterik-ve-okult/11555070>
(Erişim tarihi: 10.05.2015)
- 21) <http://www.golgelerkitabı.com/forum/index.php?topic=1915.0;imode>
(Erişim tarihi: 10.05.2015)
- 22) <http://misirgizemleri.blogspot.com.tr/ezoterizmde-dnden-bugne>
(Erişim tarihi: 10.05.2015)
- 23) <http://www.gizlimabet.com/archive/index.php> (Erişim tarihi: 10.05.2015)
- 24) <http://adastranexuspolaris.blogspot.com.tr/2012/01/ezoterizm.html>
(Erişim tarihi: 10.06.2015)
- 25) <http://www.dunyadinleri.com/gizli-ilimler/genel-ezoterizm/>
(Erişim tarihi: 10.06.2015)

- 26) <https://meleklerlegucunuzukesfedin.com/mevlana-hayati-ve-ezo>
(Erişim tarihi: 10.06.2015)
- 27) <http://www.kizildelisultan.com/kategori/batinilik-tasavvuf-ezoterizm/>
(Erişim tarihi: 10.06.2015)
- 28) <http://www.humanistakademi.com/spiritualizm-ve-ezoterizm>
(Erişim tarihi: 08.06.2015)
- 29) <http://mistikfelsefe.blogspot.com.tr/> (Erişim tarihi: 08.06.2015)
- 30) <http://ezoterikbatini.blogspot.com.tr/> (Erişim tarihi: 08.04.2015)
- 31) <http://www.edebiyatogretmeni.org/sembolizm-simgencilik/>
(Erişim tarihi: 10.07.2015)
- 32) <http://www.edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/sembolizm>
(Erişim tarihi: 10.07.2015)
- 33) <http://www.filozof.net/Turkce/edebiyat/70-sembolizm-akimi>
(Erişim tarihi: 10.07.2015)
- 34) <http://www.edebiyatkultur.com/index.php/sembolizm>
(Erişim tarihi: 01.03.2016)
- 35) <http://sanattarihi.net/forum/index.php?topic=1065.0> (Erişim tarihi: 10.03.2016)
- 36) <http://inisiyasyon.nedir.org/> (Erişim tarihi: 08.03.2016)
- 37) <https://tr.scribd.com/document/118905790/Temel-Ezoterik-ve-Okult-Terimler-ve-Kavramlar> (Erişim tarihi: 5 Haziran 2017).
- 38) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.597debbc5e8ac9.84210979 (Erişim tarihi: 30.07.2017)
- 39) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275819> (Erişim tarihi: 21.10.2017)
- 40) <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/71/1906/20010.pdf>
(Erişim tarihi: 08.02.2018)

ÖZGEÇMİŞ

OKAN BOYDAŞ



Adres: Kadı Burhaneddin Mahallesi
Stadyum Sokak İşcan Apt.No:5 SİVAS

Ev telefon: (0346) 224 13 14

Cep telefon:(0536) 683 06 48

E-mail: boydasokan@gmail.com

Web:<https://www.facebook.com/okanboydas>

1981’de Sivas’ ta doğdu.

1988’de Sivas Kadı Burhaneddin İlköğretim okulunda öğrenim hayatına başladı.

1994 yılında Sivas Kadı Burhaneddin İlk Öğretim okulundan mezun oldu.

1994’te Sivas Lisesi’nde lise öğrenimine başladı.

2001 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’ne girdi.

2002’de kendi çalışmalarını yürüteceği ilk atölyesini açtı.

2003 yılında lisans ikinci sınıfta iken ilk kişisel sergisini açtı.

2003 yılında düzenlenen 2. Ulusal Üniversiteli Öğrenciler resim yarışmasında çalışması sergilenmeye değer görüldü.

2003 yılında düzenlenen Özel İzmir Türk Koleji Resim Yarışması’nda mansiyon almaya hak kazandı.

2004 yılında düzenlenen 3. Ulusal Üniversiteli Öğrenciler resim yarışmasında çalışması sergilenmeye değer görüldü.

2005 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden mezun oldu.

2006'te Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim Bölümü'nde master eğitimine başladı.

2009 yılında master eğitimini "Türk Tuval Resminde Doku" başlıklı tezi ile tamamladı.

Bir süre Milli Eğitim'de Görsel Sanatlar Öğretmeni olarak görev yaptı.

Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde ders verdi.

Sanatçının eserleri birçok karma sergide sergilenmiş, yapmış olduğu resimler birçok özel koleksiyonda yer almıştır.

Halen bir kamu kurumunda çalışmakta olan Okan BOYDAŞ resim çalışmalarına devam etmektedir.

Ödül ve Sergilerden seçmeler

2018	EDİRNE, T. Ü. 2. Uluslararası Posta Sanatı Yarışması	(sergileme)
2014	KAHRAMANMARAŞ, KSÜ. 11. Resim Yarışması	(sergileme)
2014	KAHRAMANMARAŞ, KSÜ. 11. Resim Yarışması	(sergileme)
2004	BURSA, 2. Ulusal Üniversiteli Öğrenciler Resim Yarışması	(mansiyon)
2003	BURSA, 1.Ulusal Üniversiteli Öğrenciler Resim Yarışması	(mansiyon)
2003	İZMİR, Özel İzmir Türk Koleji Resim Yarışması	(mansiyon)
2011	Akşehir-KONYA, Yeni Belediye Binası	(KİŞİSEL SERGİ)
2010	SİVAS, Yeşil Art De Cafe	(KİŞİSEL SERGİ)
2003	SİVAS, Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu	(KİŞİSEL SERGİ)
2017	MALATYA, G.Y.S.S.B.	(JURİLİ KARMA SERGİ)

2014	KAHRAMANMARAŞ, FARKLI VE BİRLİKTE 2 (JURİLİ KARMA SERGİ)	
2018	EDİRNE, 2. Uluslararası Posta Sanatı Yarışması	(JURİLİ KARMA SERGİ)
2017	ANKARA, GALERİ DESEN	(KARMA SERGİ)
2017	ANKARA, GALERİ SOYUT, TEMA/DUMAN	(KARMA SERGİ)
2014	KAHRAMANMARAŞ, KSÜ. 11. Resim Yarışması	(KARMA SERGİ)
2014	KAHRAMANMARAŞ, KSÜ. 11. Resim Yarışması	(KARMA SERGİ)
2014	KAYSERİ, ERÜ. GSF. Zafer Bayburtluoğlu Sergi Salonu	(KARMA SERGİ)
2014	ANTALYA, Buluşma VIII Sergisi	(KARMA SERGİ)
2011	ESKİŞEHİR, Tepebaşı Belediyesi Hizmet Binası	(KARMA SERGİ)
2010	İSTANBUL, Beşiktaş Çağdaş, Akatlar- Beşiktaş	(KARMA SERGİ)
2010	SİVAS, Buruciye Medresesi	(KARMA SERGİ)
2010	SİVAS, Ekim Geçidi Sergisi	(KARMA SERGİ)
2010	İSTANBUL, Mısır Kültür Merkezi	(KARMA SERGİ)
2010	ERZURUM, Atatürk Üniversitesi Sergi Salonu	(KARMA SERGİ)
2010	AFYON, Kocatepe Üniversitesi Sergi Salonu	(KARMA SERGİ)
2010	İSTANBUL, Artworks2010 Plastik Sanatlar Sergisi	(KARMA SERGİ)
2010	İSTANBUL, Abra Sanat Galerisi	(KARMA SERGİ)
2010	İSTANBUL, Abra Sanat Galerisi	(KARMA SERGİ)
2010	İSTANBUL, Çağdaş Sanatlar Galeri Müzayede	(KARMA SERGİ)
2009	İSTANBUL, Abra Sanat Galerisi	(KARMA SERGİ)
2009	İSTANBUL, Abra Sanat Galerisi	(KARMA SERGİ)
2009	İSTANBUL, Galeri Binyıl	(KARMA SERGİ)

2009	İSTANBUL, Yavuz İşler Sanat Galerisi	(KARMA SERGİ)
2005	SİVAS, TSO Fuayesi	(BİTİRME SERGİSİ)
2004	BURSA, Uludağ Üniversitesi Sergi Salonu	(KARMA SERGİ)
2004	İSTANBUL, Yedi Tepe Üniversitesi Sergi Salonu	(KARMA SERGİ)
2004	İSTANBUL, Mimar Sinan Üniversitesi Sergi Salonu	(KARMA SERGİ)
2004	İZMİR, Dokuz Eylül Üniversitesi Sergi Salonu	(KARMA SERGİ)
2004	SİVAS, Cumhuriyet Üniversitesi Kültür Merkezi	(KARMA SERGİ)
2003	ERZURUM, Atatürk Üniversitesi rektörlük Sergi Salonu	(KARMA SERGİ)
2003	BURSA, Uludağ Üniversitesi Sergi Salonu	(KARMA SERGİ)
2003	İSTANBUL, Yedi Tepe Üniversitesi Sergi Salonu	(KARMA SERGİ)
2002	SİVAS, Cumhuriyet Üniversitesi Kültür Merkezi	(KARMA SERGİ)

Uluslararası Sergiler

2011	KONYA, 52.Akşehir Uluslar Arası Nasreddin Hoca Anma ve Mizah Günleri
2017	II. Uluslararası Akdeniz’de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Çalıştayı

Sempozyumlar

2017	II. Uluslararası Akdeniz’de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Çalıştayı
------	---

Festivaller

2011	KONYA, 52.Akşehir Uluslar Arası Nasreddin Hoca Anma ve Mizah Günleri	
2010	KONYA, 51.Akşehir Uluslar Arası Nasreddin Hoca Şenlikleri	
2009	NEVŞEHİR, Fabrikart Grup	(KARMA SERGİ)