

**TC.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

**SANAT YAPITINDA İMGE KULLANIMI
ve
İMGE-İZLEYİCİ DİYALEKTİĞİ
BAĞLAMINDA
FRANCISCO GOYA'NIN SANATINA BİR BAKIŞ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20036118 Dilek AYDIN

Danışman:

Yrd. Doç. İrfan OKAN

İSTANBUL-2006

Dilek Aydın, “Sanat Yapıtında İmge Kullanımı ve İmge-İzleyici Diyalektiği Bağlamında Francisco Goya’nın Sanatına Bir Bakış”.

ÖZET

“İmge” kavramı oldukça karmaşık bir yapı içermekte; bu fikre eş anlamlısını bulmaya, tanımını yapmaya kalkıştığımızda hemen kapılıyoruz. Mesela; hayal, suret, şekil, benzer, mecaz, görüntü, tasvir, temsil, emsal, put vb. bir sürü birbiriyle ilişkili, ama farklı kelimeye sürüklüyor bizi. Her birini ayrı ayrı açıklayabilir ve hepsinin toplamında imgenin ne olduğunu çıkarabilirsek çıkarırız. Ama özetle şunu diyelim; imge, fiziksel bir algılamanın üretiminin, zihinde tekrar üretilmesidir.

Bir sanatçının imgelem kuvveti ne kadar önemliyse, izleyicinin imgelem kuvveti de sanat yapıtının okunmasında, hatta tamamlanmasında o oranda önemlidir. Ancak imge gibi karmaşık bir kavram okumalarda çok ihtimalliliği beraberinde getirecektir. Kültür farkı, bilgi noksanlığı–fazlası, günümüz imaj bolluğunun getirisi köstekler vb. okuma ihtimallerine tabii ki tesirli olacaktır.

Bu bilgiler ışığında Goya’ya döndüğümüzde, İspanya kültüründen, dönemin sıkıntılarından, romantizmden ve Goya’nın şahsi sanrılarından kaynaklı imgelere daha geniş bakabiliriz. Örneğin mitolojik kökenli imgelerin kullanımı ve kurgusu üzerine kendi resmim ve Goya’nın resmi değerlendirmeye alındığında imge hususunda önemli verilere ulaşılabilecektir. “Los Caprichios” bölümü romantik yergiyi ne kadar temsil edebildikleri konusunda düşünmemizi sağlayacaktır. “Savaşın Felaketleri”nde ise “savaş bugün izleyiciye gerçek anlamda hissettirilebilir mi, resmin olanakları buna müsait gelir mi” sorularıyla karşılaşırız. Son olarak, “otoportrenin gerçek izleyicisi kim, ressam ne diyor” buna bakıyoruz. İşte tüm bu örneklerle imge ve izleyici ilişkisi masaya yatırabildiği kadar yatırılıyor.

ANAHTAR KELİMELER; İmge, İzleyici, Goya, Yergi, Açık yapıt, Otoportre.

Dilek Aydın, “The Usage of Image and Image-Spectator Dialectics in Relation with Francisco Goya’s Art”.

SUMMARY

The term ‘image’ has a very complex structure; as soon as we intend to find this idea’s synonym or make a description we get carried away. For example; we are confused with terms like illusion, figure, form, similarity, metaphor, vision, picture, representation, precedent, idol etc. These terms are linked with each other but also they are so different from one another. We can explain them separately and we can find out, if we can, what the image is in the end. But in short, we can say that, image is the reproduction of a physical perception’s production.

In examining the work of art and even in its getting completed, the power of the audience’s imagination is as important as the power of the artist’s imagination. But, a complex term like ‘image’ will bring multiple possibilities in reading the art work. Cultural difference, lack of knowledge or its excess, the obstacles that come by the excess of image of our time, etc. will be effective on reading possibilities.

In the light of this knowledge as we return to Goya, we can have a wider look at the images that have their roots in the culture of Spain, the miseries of that era, Romanticism and Goya’s personal traumas. For example, as we judge the usage and the structure of the images based on mythology in my own work and in Goya’s paintings we can come up with the important data about the term ‘image’. ‘Los Caprichios’ section will make us think how the paintings represent criticism. In the ‘Disasters of War’ section we face the questions ‘Can we make the audience feel the war in a true sense, does the art of painting have the capacity to do this?’ In the end we look at the questions ‘Who is the real audience of the self portrait and what does the painter say about this?’ With all these examples we try to focus on the relation between the image and the audience.

Key Words: Image, audience, Goya, criticism, open ended art work, self-portrait.

RESİMLER LİSTESİ

- 3.2.1.1. Dilek Aydın, Gazab-ı Nadan, 2003, tuval üzerine karışık teknik, 190x245. 18
- 3.2.3.1. Dilek Aydın, Gazab-ı Nâdân, 2003, tuval üzerine karışık teknik, 190x245. 24
- 4.3.1. Francisco Goya, Oğlunu Yiyen Satürn, 1820–23. Tuvale aktarılmış duvar resmi, 145x82.9, Prado Müzesi, Madrid. 32
- 4.4.1. Dilek Aydın, Gazab-ı Nâdân, detay. 37
- 5.1. Francisco Goya, Aklın Uykusu Canavarlar Yaratıyor, Los Caprichos'dan, 1799. Etching ve aquatint, 218x152 mm., Biblioteca Nacional, Madrid. 40
- 5.1.1. Francisco Goya, Denemeler, 1794–1828. Los Caprichos'dan, Etching, aquatint ve burin, 205x165 mm. 42
- 5.2.1. Francisco Goya, Bakın Ne kadar da Vakurlar!, Los Caprichos'dan 1746–1828. Etching aquatint ve drypoint, 215x150 mm. 48
- 6.1. Francisco Goya, Keçi, 1820–1823. Tuvale aktarılmış duvar resmi, 140x438, Prada Müzesi, Madrid. 50
- 6.2. Francisco Goya, Keçi, detay. 52
- 6.2.1. Dilek Aydın, Kürklü Fok, 2006. Tuval üzerine yağlıboya, 100x120. 56
- 7.1.1. Ebu Garip Hapishanesi, 2005. 59

- 7.1.2. Ebu Garip Hapishanesi, 2005. 60
- 7.1.3. Ebu Garip Hapishanesi, 2005. 61
- 7.1.4. Ebu Garip Hapishanesi, 2005. 62
- 7.2.1. Francisco Goya, Neden?, etching, lavis, burin ve burnisher, 157x209 mm. 65
- 7.2.2. Francisco Goya, Ve Vahşi Hayvanlar Gibiler, etching, burnished, aquatint ve drypoint, 158x210 mm. 66
- 7.2.3. Otto Dix, Siperlerde Yemek Vakti, 1923–1924, gravür baskı. 68
- 7.2.4. Otto Dix, Organ Nakli, 1924, gravür baskı. 68
- 7.2.5. Francisco Goya, Sopalı Dövüş, 1820–1823. Tuvale aktarılmış duvar resmi, 123x266, Prado Müzesi, Madrid. 69
- 7.2.6. Francisco Goya, Daha Kötü Ne Olabilir?, etching, lavis, burin ve burnisher, 157x207mm. 69
- 7.2.7. Francisco Goya, Ölü Adamlarla Kahramanlık, etching, lavis ve drypoint, 156x208 mm. 70
- 7.3.1. Francisco Goya, Bu Daha Kötü, etching, burnished, aquatint ve drypoint, 157x208mm. 72
- 8.1.1. Huri Kiriş, Beata Beatrix, 2001, tuval üzerine yağlıboya, 100x70. 76
- 8.2.1. Özlem Kumru, Grili Otoportre, 2002, ahşap üzerine akrilik boya, 100x70. 78

- 8.3.1. Efsan Acar, Otoportre, 2006, pres tuval üzerine yağlıboya, 50x35. 80
- 8.3.2. Dilek Aydın, Yalan, 2006, tuval üzerine karışık teknik, 92x60. 82
- 8.4.1. Hakan Cingöz, Otoportre, tuval üzerine yağlı boya, 120x100. 85
- 8.5.1. Dilek Aydın, Kara Otoportre, 2006, tuval üzerine yağlıboya, 148x58. 88
- 8.5.2. Dilek Aydın, Cephe, 2006, pres tuval üzerine yağlıboya, 50x35. 89
- 8.5.3. Dilek Aydın, Otoportre, 2006, tuval üzerine yağlıboya, 65x25. 90
- 8.5.4. Dilek Aydın, Foto Kâğıdına Otoportre, 2006, kâğıt üzerine yağlıboya, 24x18. 91
- 8.5.5. Dilek Aydın, Kontrplağa Otoportre, 2006, kontrplak üzerine yağlıboya, 27x27. 92
- 8.5.6. Dilek Aydın, Profil Otoportre, 2003, tuval üzerine yağlıboya, 70x60. 93
- 8.6.1. Dilek Aydın, Ez-cümle, 2003, tuval üzerine yağlıboya, 93x74. 96

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
RESİMLER LİSTESİ	VI
1. GİRİŞ	1
2. GİBİ	2
2.1. İmgenin Çetrefili	2
2.2. İmgeye Dair Açılımlar	5
2.2.1. Benzer	5
2.2.2. Suret	6
2.2.3. Hayal	7
2.3. İçsellik-Dışsallık Bağlamında İmge	8
2.4. Ayna Kandırmacası Üzerine	9
2.5. İmge ve İmaj	10
3. İMGELEM	13
3.1. Rüya İmgeleri ve Sanatsal İmge Benzerliği	14
3.2. Sanatsal İmge Okumalarında Çok İhtimâllilik	16
3.2.1. Kültür	17
3.2.2. Bilgi	20
3.2.3. Bilgi Fazlası	23
3.2.4. Bolluk İflası	25
4. GOYA	28
4.1. İspanya	28
4.2. Romantizm	30
4.3. Oğlunu Yiyen Satürn	32
4.4. Mitos ve Yapıt İlişkisi	35
5. LOS CAPRICHIOS	40
5.1. Denemeler	42

5.2. Bakın Ne Kadar Da Vakurlar!	47
6. KEÇİ	50
6.1. Sahne	53
6.2. Kürklü Fok	55
7. SAVAŞIN FELAKETLERİ	58
7.1. Ebu Garip	58
7.2. Savaşın Resmi	64
7.3. Kitle İletişim(?)	71
8. OTOPORTRE	75
8.1. Kendine Sipariş	76
8.2. Vıcık Vıcık ‘Ben’ler	77
8.3. Yalan Ekspresyon	79
8.4. James Dean	83
8.5. Cephe, Dörtte Üç, Profil; Ne Fark Eder?	88
8.6. Kim Bu Kişi Aslında?	94
9. SONUÇ	98
10. KAYNAKLAR	100
11. ÖZGEÇMİŞ	105

1. GİRİŞ

Sanat yapıtının olmazsa olmazı imge, izleyicisiyle buluştuğunda ona neler yaşatacaktır? İmgenin çoklu yapısı karşısında izleyici nasıl konumlanır, okumalarını nasıl gerçekleştirir; bu imge okumaları nelere bağlı olarak şekillenmektedir? Sanatçı imgelem yetisini kullanırken neleri hesaplar, hesapları tam tutacak mıdır? İzleyicinin yapıta katkısı, yapıtın oluşumunda rolü ne boyuttadır, izleyici okumalarının sanat yapıtına katkısı var mıdır? Yoksa kontrolün asıl sahibi yalnızca yapıt sahibi midir? İmgelerle karşılaşmamız sırasında bugünün şartları önümüze güçlükler çıkarır mı? Eğer öyle ise, imge- izleyici ilişkisi bağlamında bugün resmin durumu nedir? İşte böyle bir sürü soruya tam yanıt bulmak değil tabii ki amaç, ama bu konular üzerinde ufak çaplı bir zihin jimnastiğini başlatabilmek hoş olacaktır.

Çalışmanın kapsamı, imgenin sanatsal imgeye dönüşmesi durumunda izleyiciyle gireceği diyalog ya da izleyicinin onunla kuracağı bağa ilişkin örnekler verme çerçevesindedir. Bu bakımdan, imkânlar dâhilinde seçilebilmiş Goya resimlerinden ve kendi resimlerimden yola çıkarak konuya ufak çaplı bir bakıştır benimkisi. Çünkü bu çalışmanın, alanın sonsuzluğu, imgenin sınırsızlığı düşünüldüğünde bitmek bilmeyen bir çalışmaya dönüşeceği açık. Öyle ki laf lafı açacak ve hadise “biri beni durdursun!” noktasına rahatlıkla gelecektir.

Araştırmanın yöntemi ise, zaman zaman çalışmada “kamu araştırması” dediğim ve bence gerçek izleyiciye sanat yapıtını okutmak, onunla imgeleri tartışmak bakımından işe yarayan bir metot olan, yakın çevremdeki insanlarla diyalogtur. Zaman zaman da eleştirmenlerin ya da sanat tarihçilerinin sözlerine gidilmekte tabii ki. İmgeyi tariflemek ya da yapıtta kullanmak açısından ise bolca felsefe ve edebiyat disiplinlerinden yararlanmak uygun olacaktır. Ve bence resimde çok önemli bir konumda olan otoportre, kendi portresini yapmak hususunda epeyce deneyimli yakın arkadaşlarımla öznel fikirleriyle masaya yatırılmalıydı.

2. GİBİ

“Şaman Türkler, derisi parçalanmadan içi çıkarılan atlarını bir im ya da simge halinde yaşatmak amacıyla içine saman doldurup saklarlardı. İçi saman dolu hayvana, ‘kipi’ derlerdi. Bugünkü dille söylersek ‘gibi’. (...) *İmage* sözcüğü de Latince’deki ‘*imitari*’den gelir, yani benzetmekten.

Modern Türkler yazık ki, image sözcüğü için ‘gibi’ yerine ‘imge’yi tercih ediyorlar. Türkler artık ‘gibi’nin ne olduğunu bilmiyorlar, çünkü ne zamandır, düşünme eylemini, kendinden uzaklaşma eylemiyle bir tutuyor. İmge nedir? Gerçek gibi olandır.”¹

Biz imge sözcüğünü kullanmazdan önce, onun görevini hangi kelime üstlenirdi ve meselenin layığıyla kavranabilmesi açısından, bugün imge yerine onu kullanıyor olmamız işimizi daha mı kolaylaştırırdı acaba? Belki özü başka dilden gelen kelime ya da terimlerin tam sindirilememesi, kendi yapılarındaki kavranma güçlüğünün dışında, sözcüğün gerçek hayatımızdan dokunuş taşıyamamasıyla ilgilidir.

Böyle bir terminoloji eleştirisiyle imge tanımına giriş yapmak istedim; çünkü – ileride söyleyeceklerimin tam zıttı bir sav –, ama belki de imge çok basit bir şeydir de, bizler her vesileyle, her şeye yaptığımız gibi onu da dallandırıp budaklandırıyoruzdur. Bunu da göz önünde bulundurmak lâzım.

2.1. İmgenin Çetrefili

Bir kelimeyi sözlüklerde araştırırken ne kadar çok tanımla karşılaşsak, yakın anlamlı ama asla eş anlamlı olmayan ne kadar yeni kelimeye ulaşırsak, tanımların hepsinin doğru olduğu ve hiçbirinin doğru olmadığı kanaatine varmamız mümkündür. Her bir tanımda doğruluk payı vardır, ancak yanında çelişkisini de taşıyacaktır.

İmge de tam olarak böyle...

¹ Özcan YÜKSEL, “İmge İmparatorluğu”, www.keşfetmekicinbak.com/atlastan/atlasname/01034

İngilizce İmage sözcüğü için Longman Metro Büyük İngilizce-Türkçe Sözlük'ün verdiği karşılıklara bakalım:

“IMAGE:1.İmge, hayal, düş, hülya; özellikle zihinde oluşturulan resim.2.Eski kullanım. Benzerlik; biçim, şekil, suret, tasvir.3.(Bir insanın tıpa tıp) benzeri, kopyası.4.Put, tapıncak, sanem; tapılmak üzere bir tanrıyı ya da kişiyi simgelemek için yapılmış nesne.5.Benzetme, teşbih, mecaz, eğretileme; bir şeyi belirtmek için şiirsel biçimde kullanılan söz.6.İzlenim, görüntü; bir kimse, bir kurum vb. hakkında zihninde oluşmuş ya da bile bile yaratılmış genel düşünce, genel kanı.7.Teknik.Görüntü; bir kimse ya da bir şeyin aynadaki aksi, kamera merceğinden film üzerine düşen resmi.”²

“Readhouse Sözlüğü bunlara ‘fikir’ ve ‘timsal’ karşılıklarını da eklemiştir.”³

Buradan varmamız icap eden nokta şu sanıyorum; “...Türkçede imgenin anlam alanını çok geniş düşünmemiz gerekir; bu alan ‘biçim,’ ‘şekil,’ ‘hayal,’ ‘düş,’ ‘suret,’ ‘timsal,’ ‘emsal,’ ‘tasvir,’ ‘put,’ vb. geniş bir yelpazeyi kapsar.”⁴

Sözlüklerde imge kelimesinin karşılığını aramaktansa, onun kökü olan ‘image’a gitmekte yarar vardı sanıyorum. Çünkü sadece imge diyerek arayışa geçmek tüm içeriği çözebilmek için yeterli değil. Avrupa dilindeki bir sözcükten yola çıkarak düşünmek değil amaç; kültürümüzde zaten var olan bir içeriği, yeni sayılabilecek imge sözcüğünde tüm nüanslarıyla fark edebilmek imkânlı olmadığından, belki biraz dağılarak, ama her yönüyle düşünme zorunluluğu getirmesiyle, daha verimli bir arayış sağlayacağından tercih etmeliydik dersek çok yanlış olmayız herhalde.

Bütün bu tanımlarda ilk göze çarpan imgenin ikili doğası:

² Kemal ATAKAY, “İmge”, Kitaplık, 74 (2004), 67.

³ A.g.m., 67.

⁴ A.g.m., 67.

“Bir uçta, biçim, şekil, görüntü gibi elle tutulur ve maddesel yönleriyle, duyuları (özellikle görmeyi); öteki uçta ise, hayal, düş, hülya, mecaz gibi en soyut ve maddesellikten uzak yönleriyle, zihinsel süreçleri –düşünme, anımsama gibi– temel alan anlamlar. Bir de sanki bu iki uç arasında bir ara-alan, bir başka değişle imgenin öykünme, benzerlik, örnek alma-örnek olma ve eğretileme gibi anlamları içeren bir ‘geçiş bölgesi’ var.”⁵

Yani soyut olanla somut olanın çakışması söz konusu; onların aralarındaki gel-git, alışveriş ya da iş birliğinin sonucunda imge doğuyor. Aslında şöyle dersek alışveriş daha net ve basit anlarız; “İmge, fiziksel bir algılamamanın ürettiği bir duyumun zihinde yeniden üretilmesidir.”⁶Fiziksel yani nesnel bir hadisenin, beyne ulaştığı noktada, düşünce yoluyla hayat bulmasıdır.

İmgenin ikircikli durumu, anlam yarılmaması ya da dağılması olarak görülebilir. Ancak bence yarıma ya da dağılma kelimelerinin hissettirdiği olumsuzluk yanıltıcıdır. Evet, anlamada gel-git yaşattığı muhakkak, ama işte tam da bu yüzden canlanıyor, yaşadığını belli ediyor. Yaşayan her şey gibi kişilik kazanıyor. Çözülmesindeki güçlük bundan. Tanıdıkça aslında hiç tanıyamamış olduğumuzu ve de her yeni bilgide tam bir tanımlamanın olamayacağını anladığımız insanlar gibi, yaşayan, karışık bir yapı.

Üstüne üstlük imgedeki bu anlam belirsizliği, sözcüğü açıklamak için uygun görülen herhangi bir karşılıkta yine peşimizi bırakmayacaktır. Sözlükteki imge tanımlarından çekip aldığımız bir tanesini incelemeye alalım desek, bizi, biz daha fark etmeden nerelere götürüyor, yeni bir şeyler daha düşünmemizi zorunlu hale getiriyor. İmge’nin kapsamını ya da gönderme yaptığı anlamları açık seçik tanımlayabilmek pek de kolay görünmüyor.

⁵ A.g.m., 67.

⁶ Norman FRIEDMAN, “İmge”, Çev. Kemal Atakay, Kitaplık, 74 (2004), 80.

2.2. “İmge”ye Dair Açılımlar

İmgeye eş görülen, onu tanımlama çabamızda her fırsatta karşımıza çıkan sözcükleri biraz irdelemeye çalışalım:

2.2.1. Benzer

Aynısı değil, ama çoğu zaman yanıtacak kadar yakın... Gerçeğini tarif etmek için, yine gerçeğini sunmak-kullanmak mümkün ve anlamlı olmadığından, onu temsilen kopyasını öne süreriz. Sanatsal imge kullanımı dediğimiz şey budur. ‘Benzer’ kelimesinden, türemiş ve yine tabii ki, konuyla çok ilintili, anlam açılımında da yardımcı olabilecek birçok sözcük var.

“Türkçedeki bir dizi söz bu yönü vurgular; “benzer” anlamına gelen Arapça *misl*’den türetilmiş sözcükleri anımsayalım. Sözelimi, hem ‘simge, sembol,’ hem ‘resim, suret, tasvir,’ hem ‘örnek’ anlamına gelen timsal; ‘eşler, benzerler’ ve ‘yaşıt, denk, eş’ anlamlarının yanı sıra ‘örnek’ anlamına gelen emsal. Avrupa dillerine Latince *imago*’dan giren, İngilizce ve Fransızca *image*, İtalyanca *immagine* sözcüklerinin, Latince ‘öykünmek, yansılamak, taklit etmek’ anlamına gelen *imitari*’yle aynı kökten geldiğini unutmayalım (Almanca’da *image* sözcüğü imgenin özellikle kamusal yönüne gönderme yapmakla birlikte, *Bild* sözcüğü imgenin bütün anlamsal çok-yönlülüğünü içerir). Bu sözcükler ‘imge’ kavramına deyim yerindeyse dinamik bir boyut eklerler; örneğin, timsal sözcüğü imgenin ikonik (resim, suret, tasvir) ve anlam-yoruma ilişkin yönünü (simge, sembol) içerdiği gibi, ‘örnek’ anlamıyla ‘sürece ilişkin’ bütün öteki boyutları da (etik-ahlaki boyut dâhil olmak üzere) devreye sokar.”⁷

Daha evvelden vurgulandığı gibi, imgenin karşılıklarında da birden fazla yön bir aradadır.

⁷ Bkz.(2) ATAKAY, 72.

2.2.2 Suret

*“Sen değildin görüş günü tel örgüden görünen,
Boncuklarla işlediğin suretindi o senin”⁸*

Can Yücel

“(..).imgenin anlam alanı içinde suret, ‘görünüş, biçim, şekil’den ‘kopya, nüsha’ya, ‘tarz, yol’dan ‘yüz, suret, çehre’ ve ‘resim’e uzanan bir anlam zenginliğine sahiptir.”⁹ Suretin yüz surat manasına da gelmesin, imgelem bağlamında baktığımızda konudan hiç de uzaklaşmadığımızı görürüz. Şöyle ki; bir kişi bedenlen yanımızda olmadığında onu hayal ediyorsak, yüzünü yani suratını onun imgesi farz ederiz. Bunu ister istemez yaparız. Çünkü insanın yüzü en çok oymuş “gibi” yapan yeridir. Çünkü fonksiyonel olarak en çok oyunu onda buluruz.

Ama bunun yanında, “İslam felsefesinde varlığın görünen yanına, beş duyu ile algılanan yönüne verilen ad; maddi varlık, beden”¹⁰ tanımıyla suret tüm bedene “gibi”lik verir. Belki de bu fiziki varlığın hakikatle ilişkisini kesmektir ve tümünden yanılısama olduğunun kabulüdür.

Türkçedeki çeşitli söz ya da deyimler suret sözcüğünün farklı anlamlarından hareketle üretilmiştir:

“Bir yanda gene daha çok maddesel, somut içeriği öne çıkaranlar. Suret almak (ya da çıkartmak), yani ‘bir belgenin kopyasını çıkarmak’; suret değiştirmek, yani ‘görünüş, biçim değiştirmek’; suretine girmek, yani ‘(bir şeyin) şekline, görünüşüne, kılığına girmek’; suret yazmak, yani ‘resim yapmak,’ hatta suretperest, yani ‘şekle önem veren, şekilci’ ve anlam genişlemesi yoluyla ‘putperest’ gibi. Öte yanda, İslam felsefesi ve tasavvuftaki en derin, en soyut anlamıyla, tanrısal bir nitelik olarak suret. Bir başka olağan üstü söz olan suret-i haktan görünmek de, suretin ‘şekil, görünüm’ anlamına ‘görünmek’ eylemine aktararak, sureti en derin gerçekliğinin, tanrısal hakikatin bir nitelemesine dönüştürür.”¹¹

⁸ www.siirler-sairler.com/siirler_2159.html

⁹ Bkn. (2), ATAKAY, 68.

¹⁰ Ahmet FİDAN, “Suret”, Örnekleriyle Türkçe Sözlük, Cilt IV, 2619.

¹¹ Bkn. (2), ATAKAY, 68.

Ama burada da bir çelişkinin varlığı söz konusu; ‘suret-i haktan görünmek’ deyiminin başka bir tanımında “içtenlikle davranır gibi görünmek, temiz yürekli görünmeye çalışmak”¹² anlamı karşımıza çıkar. Hem tanımdaki “gibi görünmek” ifadesinin,–ileride de değinileceği üzere– “hakiki olan”la çatışmaya girmesi, hem de “görünmeye çalışmak” ifadesi, bir çabanın mevcudiyetinden söz ederken, sonucun kesinliğinden bahsedememesi ile bizleri şüpheye düşürür. Deyimin birinci tanımındaki ‘tanrısal hakikatin bir nitelmesine dönüşmek’ anlamı gerçekten doğruyu ifade ediyor mu noktasında kafamız karışır.

Hak ve suret kavramlarının soyut ve somut nitelikleri yüzünden birbirleriyle zıtlaşması, yüzde yüzlük bir uyuşmaya engel teşkil etmiş olabilir. Ama bu zıtlaşma özellikle de kurgulanıyor sanırım: “Suret dışsal-biçimsel bir nitelik olarak algılandığında, onu içselleştirme, benliği ona öykünerek kurma çabası kendini gösteriyor (özellikle ‘suret değiştirmek’ ve ‘suretine girmek’ sözlerinde).”¹³

Yine suret kelimesinden türeme “sureta” zarfı dikkate değer bir noktaya temas ediyor: Birinci anlamı “şeklen, zahiren”ken, ikinci manası “yalandan, öylesine”dir.

*“Yüzü dost kalbi düşman
Sûretâ görüşmeli.”*

Türk Manisi

2.2.3. Hayal

Sözlüklerde hayal sözcüğünün karşılıkları; “zihinde canlandırılan şey,” “imge”den, “bir kimse ya da nesnenin zihinde bıraktığı iz”e, “gerçekte var olmayan şeylere zihinde istenen şekli vererek canlandırma yetisi”nden bir kimse ya da nesnenin su, ayna, vb. gibi parlak yüzeyde bıraktığı akis, görüntü”ye, “belli belirsiz görülen şekil, gölgeden,” “hayalet,” “kuruntu, vehim”e uzanan bir yelpazeyi içerir.

¹² Ahmet FİDAN, “Suret-i Haktan Görünmek”, Örnekleriyle Türkçe Sözlük, Cilt IV, 2619.

¹³ Bkz. (2), ATAKAY, 68.

Hayalin “Kuruntu, vehim” yanını düşünürsek “hülya”yla ilişkisine de kolay ulaşırız. “Hülya”da imgenin uydurulmuş bir yapı olduğunu kabul daha kesindir. Öyle ki, hoş, tatlı, hatta boş ve ham hayal sayılmaktadır hülya. Hülya kurmak ve hatta bazen hayal kurmak, esrik bir davranış biçimi olarak kabul edilir. Gerçekten uzaklaşma ve kendini var olmayan bir şeylere kaptırma tanımlarıyla, sahteliğin esiri olma suçlamaları için kullanılan ifadeler oldukları bile görülür.

İmge felsefesinin çıkış noktasını oluşturabilecek ciddi bir kaynak da Karagöz geleneğidir. Çok anlamlılığı yine söz konusudur. Bu oyunun diğer söylenişi “hayal oyunu” ya da “gölge oyunu” şeklindedir. “...perde-gölge oyununu tasavvur edelim: Perde üzerinde gölgeler, adeta maddi nesnelere olarak tasavvur ediliyor ve onlara sebep olan(=perde arkasındaki) nesnelere ise idealar şeklinde düşünülüyordu”.¹⁴

“Dünyanın sahte ve aldatıcı olduğu, insanların tıpkı perdeye yansıyan gölgeler gibi geçici ve gerçek olmadıklarını anlamak için sık sık bu metafora başvururuz.”¹⁵

*“Esrâr-ı ezer ki saklı senden benden
Bir bilmecedir ne ben habîrim ne de sen
Bir perdenin arkasında söylenmedeyiz
Vaktâki iner ne sen kalırsın ne de ben*

*“Tâ perde-i esrâra kadar râh olamaz
Bir tâbiyedir bu kimse âgâh olamaz
Topraktan başka ilticâgâh olamaz
Gûş et bu uzun hikâyeye kûtâh olamaz”*

Ömer Hayyam

2.3. İçsellik-Dışsallık Bağlamında İmge

“Hayal kırıklığı” sözüne bakalım. Bu deyim birkaç niteliği bir araya getirir. “Hayal” sözcüğü imgenin daha çok zihinsel yönünü, gerçeklikten bağımsız olarak

¹⁴ Nihat KEKLİK, Felsefede Metafor (Felsefe Problemlerinin Metafor Yoluyla Açıklanması), 19.

¹⁵ Rahim TARIM, Kültür, Dil, Kimlik – Behçet Necatîgil’in Şiir Dünyası, 70.

zihinde yaratılan şeyi gösterir gibidir; özellikle “kırıklık”ın devreye girmesiyle, “hayal”i bir somut nesne gibi düşünmeye başlar ve parçalanabilirliğine inanırız. “Kırıklık” hayal imgesine ikonik bir somutluk kazandırır. Aynı zamanda hayalin elle tutulmazlığı, son derece soyut, edimselliğin ürünü “kırıklık”a bir tür uçuculuk bulaştırır. Artık nesnesi olmayan bir kırılma söz konusudur.

Burada son derece zor bir bağıntı ortaya çıkar. Buradaki zorluk, içsellik-dışsallık etkileşiminin paradoksal doğasından kaynaklanır; içsellikten bağımsız bir dışsallık olmadığı gibi, dışsallıktan bağımsız bir içsellik de yoktur. İşte imge, bu etkileşimin en ele avuca sığmayan bir noktasında-ânında “bulunur”; burada edilgen çatıyı çeşitli dillerde aldığı biçimleriyle düşünmek yararlı olabilir: (o) bulunur, insan (onu) bulur, (o) kendini bulur gibi.¹⁶

2.4. Ayna ve Kandırmacası Üzerine

İmge, "...aynayı andırır; ne üzerindeki görüntüdür o, ne arkasındaki sır: Görüntüyle sırrın birlikteliğini mümkün kılan, kendi de bu birliktelikle varlık kazanan aynadır."¹⁷ Oysa kökenleri bakımından da “aynı” ile kardeşlikleri muhakkak vardır. Yine bir çelişki: Aynadan türemiş, argo bir sözcük olan “aynacı,” işine hîle karıştıran, göz boyayan, aldatmaya çalışan, hîleci manasıyla karşımıza çıkar. Dolayısıyla “aynı”lıktan çok, tam tersi sahte olma durumuna dikkat çeker.

“Baudrillard’da ayna, ‘ötekilik’in istiareli, alegorik’ anlatımıdır ve her yansımanın ardında yenilmiş bir düşman yatar.”¹⁸

“Yenilmiş ve benzerliğin köleliği andıran yazgısına tutsak edilmiş ötekiliğin yerineli (istiareli, alegorik) anlatımı budur. Demek oluyor ki, bizim aynadaki görüntümüz masum değildir. Her yansımanın, her

¹⁶ Bkn. (2) ATAKAY, 68.

¹⁷ A.g.m.,68.

¹⁸ Bkn. (15), TARIM, 78.

benzerliğin, her betimlemenin gerisinde yenilmiş bir düşman yatar.
Yenilmiş öteki, Aynı'da başka bir şey olmamaya tutsak edilmiştir.”¹⁹

Böyle diyor Baudrillard. Ancak acaba kastettiği tutsaklık, sanatsal imgenin yaşayacağı esaret midir?

2.5. İmge ve İmaj

Duyduğumuzda bize birbirlerinden farklıymış gibi hissettiren, ama bu farkın ne olduğunu ya da fark hissinin nereden kaynaklandığını açıklamamız gerektiğinde zorlanacağımız iki sözcük var karşımızda.

Oğuz Demiralp imge ve imajın farklı şeyler olduğunu anlatmaya çalıştığı yazısında “imaj” için şunları söylüyor;

“(…)imaj yaratımı gerçeği olduğundan başka göstermek ve gerçeğin görüldüğü gibi olduğuna inandırmak sanatı. Anamalcı dizginin olumlu yönlerini dengeleyen aktörel değerlerin kök saldıği toplumlarda bu sanatın gücü nerdeyse tanrısallaştırılıyor. Gerçek iyiden iyiye yitip gidiyor gözden, bilinçten. Yaşam, gölgeler arasında çılgılık ve kahkahalarla oynanan sözde barok bir parodiye dönüşüyor.”²⁰

Daha sonra da şöyle devam ediyor;

“Platon'dan başlayarak bir 'imaj/imge' düşmanlığı vardır insanlık tarihinde. Özellikle görsel imaj/imgeye yöneliktir bu olumsuz tutum. Ancak yazılı olanı da, imgeseli, yapıntıyı, giderek sanatı hedef alabilen bir akımdır bu. Suretin, resmin öykünün, şiirin, hakikati aktarayım derken 'tahrif' ettiğini, bir yalan dünya ortaya çıkarıp insanları yanılttığını öne sürer bu akımın savunucuları”²¹

¹⁹ Jean BAUDRILLARD, Kusursuz Cinayet, Çev. Necmettin Sevil, 173.

²⁰ Oğuz DEMİRALP, “İmaj Değil, İmge”, Kitaplık 74 (2004), 75.

²¹ A.g.m., 75.

Ama bu tariflerin imgeyi değil, aslında imajı vurguladığını söyleyerek Platon'un imgeyi de kastettiği bu görüşünü reddediyor.

Çünkü Oğuz Demiralp kendinin de samimiyetle itiraf ettiği gibi; imgenin imaj kadar medyatik dile düşmemesini, sanata, bilinçsizce de olsa bir saygının anlatımı olarak görmek istiyor. Dilimizde imajın ve imgenin farklı noktalarda kullanılmasıyla, imge kavramının olumlu anlamına ayrı bir yaşama alanı sağlandığını düşünmek istiyor.

Aynı zamanda imgeyi şöyle tarifliyor;

“(..).İster görsel ya da yazısal, ister yapıntısal olsun insanın dünyaya nasıl gördüğüdür. Dünyanın, nesnenin aynısı olan imge yoktur. İmge; öznenin nesneyi yakalama, nesneye ulaşma, onunla barışma çabasıdır. Doğadan kopan varlık olarak insanın alın yazısıdır. İmge; dünyayı kurcalama, açıklama, anlama, dile getirme çabasıdır. İnsansal dünyayı kurucu başlıca etkinliklerden biridir. Dünya ile ilişkiye girmiş imgelemin ürünüdür”²²

Ancak ben onun bu tanımlarında, aslında ısrarla olmasını istediği şeyleri dile getirdiğini düşünüyor, biraz duygucu yan seziyorum. İmgeyi insansız asla var olamayan, kesinlikle insan edimine bağlı bir kavram olarak kabul edip, insanın bir çeşit kendini arayışı sayarak yüceltirken, imajı hususi yanıltma aracı olarak ifade ediyor. Oysa aynı zamanda imajın da imgelem ürünü, insan varlığının aynı katmanlarından kaynaklandığını doğruluyor.

Fakat imgeleri yorumlarken ya da kurarken insan edimi söz konusuysa, imgeye atfedilen kurmacanın, yutturmaca(imaj) olmaması için ne gibi bir korunak vardır? İsrarla yapılan bu terminolojik ayırım homojenliğini koruyabilir mi, birbirlerinin alanlarına geçmemeleri için sınır çizgileri olduğu ne kadar inandırıcı?

Demiralp'in savına göre, sanatsal imgeyi okuyan izleyici, gerçeklik yanılması yerine, gerçeklik yanıltmasıyla karşılaşırsa imgenin imaja dönüştüğünü düşünmeliyiz. Oysa sanat üreticisi, –neyi, neden sunduğunu tariflememesinden de belli olacağı üzere– yanılama, kurmaca; yanıltma, yutturma gibi sözcüklerden

²² A.g.m., 75.

herhangi birini, etik meselesi yapıp seçmez. Zaten kurguyla muhatap izleyici de, ileride de değinileceği gibi imgeyi oluşturma aşamasında bire bir rol üstlenmesiyle hadisenin tam içindedir. Dolayısıyla neyin kurmaca, neyin yutturmaca, kimin yutturan, kimin yutan olduğuna dair ve de bütün bunların günlük dilde kullanımları gibi algılanıp algılanmamasına ilişkin soru işaretleri vardır.

Biz imaj ve imgenin farklı şeyler olduğunu kabul etsek bile, bir yapıtta sanatçının imajı mı, imgeyi mi kullandığına kim karar verebilir? Ya da izleyicinin imge karşısında kendi kendini yanıltmasına kim dur diyebilir? Aslında Demiralp son söz olarak, “her şeyin imaj mı yoksa imge mi olacağını insanın kendisi belirleyecektir”²³ diyerek alanın özgürlüğünü bence doğru vurguluyor.

²³ A.g.m., 75.

3. İMGELEM

İmge bir tasarımdır; duyulur bir kaynaktan gelen tasarım.

Tabii ki insan zihni dış dünyanın varlık biçimlerini kendinden çıkarmamış, dış dünyadan imgelemiştir. Ayrıca düşünceler dış dünyadan duyularla alınan imgeden oluşabilir. Ancak dış dünyadan aldığımız şeyleri yorumlamamız, yine bizden bir şeyleri ona katarak imgelememiz söz konusudur. Yani hazır imge yoktur, onun bizimle karşılaşması veya çarpışması var olabilmesi için şarttır. Downey bu konuda şunu söylüyor: “İmge, maddesel kopya ya da şey gibi değil, yalnızca dikkatin şu ya da bu türden duyumsal nitelik üzerine odaklandırıldığı bir düşüncenin içeriği olarak kavranmalıdır.”²⁴

Sanatın malzemesi hiçbir zaman;

“... ham var olan değil, estetik süzgeçten geçirilerek zihinde yeniden kurulan bir var olandır. İşte “imge” kavramı, bu oluşumun taşıyıcı ögesidir ve genel anlamda tüm sanatlar “imgeleştirici bir bilinç”in ürünüdürler.(...) Sartre’a göre imge bir durum, katı ve donuk bir kalıntı değil, bir bilinçtir; daha doğrusu, bilincin nesnesiyle kurduğu bir ilişki biçimidir.”²⁵

İmgelem, zihinde imge ya da suretler oluşturma, algısal olmayan imge içeriklerini kurma yetisidir. Bu imge, suret ya da tasarımları, dış dünyadaki karşılıklarından bağımsız olarak, yeni birleşimler halinde, bir araya getirme gücüdür. Algıları imgeler, tasarımlar şeklinde canlandırma, değiştirme ve yeni yapılar içinde düzenleme yetisidir.²⁶ Dolayısıyla bir sanat izleyicisinin imgelem yetisinden yoksun olması sıkıntı doğuracaktır.

²⁴ Bkn. (6), FRIEDMAN, 80.

²⁵ Serdar Rıfat KIRKOĞLU, “Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge”, Kitaplık, 74 (2004), 76.

²⁶ Ahmet Cevizli, “İmge”, Paradigma Felsefe Sözlüğü, 462.

3.1. Rüya İmgeleri ve Sanatsal İmge Benzerliği:

Ryalarımızdaki imgeleri ve sembolleri tabir ettiğini iddia eden bir sürü kaynakla karşılaşıyoruz. Fakat çok açıktır ki, tüm bu rüya yorumları, rüya imlerini yüzeysel, genel geçer bakış açısıyla okumaktan daha öteye geçemiyor. Oysa rüyalar, insanın yüzeysel bir yaklaşımı kabul edebilecek son noktasının, yani bilinçaltının ürünleridir. Bu bakımdan ryalarımızdaki imgeleri çözmek sıradan ve kolay bir iş değil.

Ben: *“Hayatımda ters giden bir Şeyler var
Ve ben bunun ne olduğunu bilmiyorum.”*

Ryam: *“Bak, Şimdi sana bir resimle anlatacağım”*²⁷

Hugh Prather

Ryalarımızı anlamaya çalışmakla, bir yapıtı çözümlemeye çalışmak arasında çok büyük fark olmadığını düşünüyorum. Her ikisinde de imgeleri biz çözmek zorundayız. Çünkü “seyirciler bir resimden paketlenmiş anlamlar almak için bekleyen kişiler değil, anlamın saptanmasına bilfiil katılan insanlardır.”²⁸ Zaten seyirci, yapıttaki verileri alıp, kendide olanlarla harmanlayarak okumasını gerçekleştirecek ve üretim –bir anlamda bu Şekilde– tamamlayıcısı olacaktır.

Rüyaların dili, görseldir, somuttur, deneyseldir, semboliktir, mecazıdır, neşelidir, yaratıcıdır, ekonomiktir.²⁹ Tüm bu nitelikler tek tek düşünülüğünde rüya ve resim ilişkisini daha net görebiliriz.

Rüyalarda genel ya da evrensel semboller yoktur aslında. Örneğin bir rüya sözlüğü alıp “San Diego”nun ne anlama geldiğine bakmanız bir Şey ifade etmez.³⁰ Aynı Şekilde bir “San Diego” peyzajındaki imgeleri genel bir bakış açısıyla

²⁷ Lillie WEISS, Ryalarınızdan Yararlanın, ev. Tevfik Pınar, 33.

²⁸ Richard LEPPERT, Sanatta Anlamın Görüntüsü, ev. İsmail Türkmen, 17

²⁹ Bkz. (27), WEISS, 32-33.

³⁰ A.g.k., 36.

irdelemenin de anlamı olmayacaktır. Bir rüyanın ne demek istediğini anlamamız için imgeyi tanımlamanız ve sizde uyandırdığı özel çağrışımları belirlemeniz gerekmektedir. Yine resim okumalarımızda da tanımlarımızı eninde sonunda biz yaparız. Aksi halde yapıyla aramızda yapay bir ilişki kaçınılmaz olacaktır. Elbette ki, sanatçı üretim aşamasında kullandığı imgeleri kurgularken kendince belli bir yön tayin etmiştir. Fakat bu izleyicisiyle buluşan yapıtın açık sonluluğuna asla müdahale etmek için değildir. Ya da yapıt-izleyici ilişkisini yok sayarak sadece kontrolün kendinde olduğuna inanma saflığına düşmez. Zira yapıt ve izleyici buluşmasında, okumayı sınırsızlaştırabilecek o kadar çok faktör vardır ki, sadece bazı yapıtlar için kullanılan açık sonluluk kavramının, tüm sanat üretimleri için geçerli olmadığını söylemek bence yanlış olur. Zaten şöyle de bir gerçek var: İmgeler, tek bir söylemde bulunmazlar, hatta belki de sözlerinin sınırsızlığı oranında kıymetlidirler.

Okuyucusuna güçlük çıkartması bakımından, resim sanatına çok benzettiğim şiir ve okuması hakkındaki şu sözlere bir bakalım.

“...şiirin farklı okurların zihinlerindeki geniş yaşantı depolarının kâh birine kâh ötekine girdikçe dokunabileceği ilgili bağlantı lifleri herhangi bir dış gözlemcinin izleyemeyeceği kadar değişik, karmaşık ve gizlidir. Bu anlamda, herhangi bir şiirde bir okurun keşfedebileceğinden çok daha fazla şey vardır. Bir imgede, bir okura amaç dışı görünen bir nitelik bir başkası için temel olabilir.”³¹

Yine rüyaya dönerek özetleyecek olursak, semboller kişilere özgü olduğu için, hiç kimse sizin rüyanızı sizin için yorumlayamadığı gibi, ne söylediği siz onlarla karşılaşmadan önce hazır halde bulunan yapıtlar da yok.

“Bir resmi müşteriye anlam taşıyan bir kurye kamyonu olarak düşünmenin hiçbir anlamı yoktur.”³²

³¹ I.A. RICHARDS, “Görsel İmgeler”, Çev. Mehmet H. Doğan, Kitaplık 74 (2004) 90.

³² Bkn. (28), LEPPERT, 17.

3.2. Sanatsal İmge Okumalarında Çok ihtimallilik

“(...) resmin sözcüklerle ifade edilebilecek ya da iletilebilecek şeylerin sözel olmayan bir ikamesi olduğunu ima etmek çok kolaycı ve son derece yanlış olur (nitekim, ironiktir, sanat üzerine yazılan koca bir literatür, imgelerin iletişim ve ifade gücünü “açıklamak”ta sözcüklerin çoğunca aciz kaldığını teslim etmekten öteye gidemiyor). Resimler, fiziksel resim-yapma edimi dolayısıyla, görünür ama sessiz ve genellikle de okunabilecek sözcüklerden yoksun (görece çok az resimde seyircinin okuyabileceği metinler vardır) şeylere dönüştürülmüş insan bilincinin -düşünce ve duygunun- ürünleridir. İmgeler, aksi halde (sözcüklerle) söylenebilecek şeylerin görsel çevirilerinden ziyade, dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel dönüşümleridir. Belli bir duruma ilişkin bilinçli (ve bilinçdışı) farkındalığın hiç kuşkusuz dil ile bağlantıları vardır; ancak dil, gerçekliklerini anlamlandırmaya çalışan insanların başvurdukları tek araç değil, sadece en fazla başvurulan araçtır. Nitekim eğer böyle olmasaydı, imgelerin ya da müziğin varoluşunu açıklayabilecek pek bir neden kalmazdı ortada. Dahası, şunu görmek gerekir: Resimler dünyaya ilişkin birer iddiadan ibaret olmayıp, bir o kadar da sorgulama, araştırma ve keşif yollarıdır. İmgeler, bizlere bir şeyler söylemekten ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanını –belli bir tarzda görünür kılmak suretiyle– önümüze koymaktadır.”³³

“Çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanı” ne demektir?

Nasıl sanatçılar imge oluşturma kapasitesi açısından birbirinden farklı iseler, sanat izleyicileri de birbirinden farklıdır. Hatta herhangi bir sanatçının imgelemine temel özelliklerini belirleme girişimi, o imgelemi çözümleyen eleştirmenin imgelemine sıkı sıkıya bağlıdır.³⁴

“Bir imge üzerine konuşmak onun şifresini çözmeye çalışmak, şifre çözüldüğünde artık konuşulacak bir şeyin kalmayacağı ve nihai anlamın sözcüklere dökülmesiyle birlikte olayın biteceği bir şifre-çözme işlemi değildir. Bir imge üzerine konuşmak, en nihayetinde, kişinin kendisini imgeyle ve imgenin temsil ettiği görüntüyle ilintilendirme girişimidir. İmge, görebileğimiz şeyleri göreceğimiz bir yer, bir keşif alanı, gezilecek bir yer ve ziyaret edilmeye değer

³³ A.g.k., 17.

³⁴ Bkn. (6), FRIEDMAN, 82.

her mekân gibi, daima görmeden ayrıldığımız bir şeyler kaldığı için de hep yeniden dönülmeyi hak eden bir mekândır.”³⁵

Bu yüzden de sanatta imgelem bu derece önemlidir; “yeniden dönülmeyi hak etmek”...

Baştan beri söylediğim gibi, sanatsal imgelem bir sürü etkenin devrede olduğu, çok olasılıklı bir durumun ortasındadır.

Sanatsal okumanın çeşitliliğine sebep olabilecek faktörlere bir bakalım:

3.2.1. Kültür

Kavramları çözümlene girişimi sırasında, hatta bu kavramların ilk üretim aşamalarında farklı kültürlerin, farklı yaşam biçimlerinin sınırsız anlayış çeşitliliğiyle karşılaşırız. Aynı şekilde, herhangi bir imge ile karşılaşan birbirinden farklı yaşam formları, ister istemez bu imgeye farklı anlamlar yükleyecektir. Bu açıdan bakılınca belki de imgelerin özde ne ifade ettiklerinden söz etmek anlamsız kalacaktır, hangi coğrafyada ya da hangi durumlarda nasıl okunduklarına ve bunların nedenlerine göz atmak daha doğru olabilir. Tıpkı sanatsal imgenin hangi şartlarda doğduğuna kafa yormamız gerektiği gibi...

Kültür farkları, o kültürlerin ta derinlerdeki köklerine dayandığı gibi, o dayanak noktalarının doğal süreçte samimi şekillenmesiyle de ilişkilidir. “...Kuşaktan kuşağa –bir şeyler katılarak, eksiltilecek, değiştirilerek– süreklilik gösterir.”³⁶ Kültür, yaşanması ve oluşması kaçınılmaz her şeyin sonucu var olmuş, yaşayan bir kavram, görmezden gelinmez, gerçek bir bağlayıcı durum...

³⁵ Bkn. (28), LEPPERT, 19-20.

³⁶ www.oursworld.net/bilim-arastirma/kultur/kultur/01-kultur-tanimi.htm.

Neden bunlardan bahsediyorum? Kùltür gibi yaşayan bir oluşumun, imge ile karşılaşması halinde –o imge başka bir kùltürün mahsulü bile olsa–, konakladığı kùltürün bünyesinde eritilecektir ve yeni bir oluşum vaziyetinde ortaya çıkacaktır. İmgenin, bir kùltüre mensup kişilerle buluşması esnasında, başına türlü işler gelmesi, yeni bir sùrete bürünmesi mecburidir. Yani söz konusu imge ne olursa olsun, baştan beri tekrarladığım gibi, tek bir okuma biçimi ile karşılaşmayacaktır. Her vardığı noktada yeniden doğacaktır.

Resim 3.2.1.1.

Dilek Aydın, “Gazab-ı Nâdân”

İmge ve kùltür bağlamında “Gazab-ı Nâdân”daki bir imgeyi; inciri irdeleyelim (Resim 3.2.1.1.). Batı resminde, özellikle de Güney resminde incir ağacının ya da dalının kullanıldığını sıkça görürüz. Bu durum, resimlerin üretim noktasının İtalya yani bir Akdeniz ülkesi olmasının da dışında, Hıristiyanlığın doğuşunun ve yayılışının incirin varlık gösterdiği yerlerde yaşanmış olmasıyla ilgilidir. Zira incirin ana vatanı Suriye, Filistin’dir. Daha sonrasında Anadolu ve Yunanistan’a yayılmıştır. Yine Yunan mitolojisinin Hıristiyanlık ikonolojisine tesirini düşünecek olursak, incirin simgesel kullanımı kaçınılmaz olacaktır. Mesela Roma mitolojisinde Baküs’ün kutsal meyvesi olarak bilinir.³⁷

İncir imgesinin nasıl bir simgeye dönüştüğüne bakalım: Bol çekirdekliliği üreymeyle ilişkilendirilmiş, dolayısıyla cinsellikle alâkalıdır. Âdem ve Havva betimlemelerindeki kullanımı bize böyle bir okuma yaptırır. Fakat tohumlarının etrafa yayılması kolay olduğundan, istenmediği halde her yandan fişkırması, çoğu zaman insanlara rahatsızlık da verir. Hatta bizim kùltürümüzde bu yüzden hakkında olumsuz değimler türetilmiştir. Asıl nokta şu ki, incir ağacının dalları kof ve dayanıksızdır, yani meyvesi uğruna ağacına çıkmak tehlike arz eder. Bu sebepten hurafi bir yaklaşımla uğursuz addedilmiştir de. Aynı zaman da İncil’deki bir öyküden dolayı lanetlenmiş bitki olma özelliği de vardır.

³⁷ “İncir”, Anabritannica Ansiklopedisi, Cilt XII, 560.

“*Darı unundan baklava,
İncir ağacından oklava olmaz*”
Türk Atasözü

Resimde, deve adamın elindeki mızrağın bir incir dalından yapılmış olduğunu görüyoruz. Buzlu bir Kuzey atmosferine bir Akdeniz bitkisini sokmak tezatın da şiddetiyle Akdenizli izleyiciye yakınlık hissi verecektir. Ben şunu söyleyebilirim ki, ne zaman bir İtalyan filmi izlesem Akdenizlilik göstergesi bitki ya da herhangi bir nesne gördüğümde, bana istemsiz bir sıcaklık hissi yaşatır.

Tabii resim tarihinin yardımıyla, incir ağacı izleyici tarafından, coğrafya ya da Hıristiyanlık sembolü ilişkisinde tanınabilecektir de, ancak yine de, coğrafya açısından bu bitkiyle ilişkisi bulunmayan kültürlerdeki izleyici, nasıl bir algılama içine girecektir? Örneğin karşısındaki imge ile dayanıksızlık ya da uğursuzluk ilişkisini nasıl kuracaktır? Deve adamın mızrağını incirden yapmasını nasıl karşılayacaktır? Herhangi bir karşılama içine girme ihtiyacı duyabilecek midir? Evet, kanımca buna bir tepki verecektir, donuk kalmayacaktır. Ancak açıkçası ben, bu etkileşimin şiddetinden de, biçiminden de çok emin olamıyorum.

3.2.2. Bilgi

“Görebilmem (yani algılayabilmem) için bir şeyler bilmem gerekir. En basitinden, baktığım şeyin ne olduğunu tanımam gerekir; ama tabii tanımak bana sadece küçük bir avantaj sağlar. Nitekim Romalı bilgin Pliny şöyle diyordu: ‘Görme ve gözlemlemenin asıl enstrümanı zihindir; gözlerin rolü, bilincin görsel öğelerini alan ve taşıyan bir tür kap işlevi görmektir.’ Şurası bir gerçek ki, görebilmemiz için kısmen tarihe ve kültüre özgü kimi ‘beceriler’e sahip olmamız gerekiyor.

(...)Orada görmemi bekleyen şeyin içinde ben de varım: Kendi bilgim, inançlarım, yatırımlarım, çıkarlarım, arzularım ve zevklerim. Bilinçli birisi olarak bir imgeye asla bir *tabula rasa** olarak yaklaşmam – masum göz sadece efsanelerde olabilir – çünkü herhangi bir şeyi görmeden önce, daima, zaten belli derecede bir bilme, inanma, isteme, vb., ile mücehhez haldeyiz. Dahası şunu da biliyorum: Tıpkı benim gibi karşımdaki imgenin yaratıcısı da

* Tabula rasa: İçinde henüz hiçbir şeyin bulunmadığı, doğuştaki bomboş insan zihni.

tahta panoya ya da tuvale belli bir bilgi, inanç, yatırım, çıkar ve arzu ile mücehhez olarak yaklaşır.”³⁸

Emil Zola, sanat eserlerinin “belli bir mizaç yoluyla görülen şeyler”³⁹ olduğunu söylüyordu. Yasa bilimi dediğimiz bilim türlerinde bile müspet, değişmez bilgiden bahsedemezken, sanat eserindeki bilgiye tabii ki sınırları çizilmiş, katı bilgi diyemeyecektik. “Sanatçılar, elektrik hatlarının yaptığı gibi bir bilgiyi A noktasından B noktasına taşımaktan başka bir iş yapmayan kablolar değil, bunun yerine, işledikleri malzemeleri dönüştüren insanlardır.”⁴⁰ İmgeyi çoğaltma, dönüştürme ya da zaten imgenin niteliği olan açık sonluluğu izleyicisine gösterme ve bu izleyiciye dönüşüme katkıda bulunan birincil şahsiyet olduğunu fark ettirme görevinde kişilerdir.

Sanatçı, işinde iktidarın kendinde olması gerektiğini fark etmiştir, fakat bu iktidarın sahte, kandırmaca bir iktidar olmaması için izleyicisinin işbirliğine ihtiyacı olduğunu da göz ardı etmeyecek kadar şuurlidir. Yani kendi bilgisini, birikimini, imgelem gücünü işi için ne kadar zengin tutuyorsa, izleyicisindeki potansiyeli de o derece önemseyecektir. Kendi imgeleminin vardığı noktayı ve orada karşılaşacağı şeyin imgelem dünyasında reaksiyon ihtimallerini de tasarlayabilmelidir. Bu tasarı, tabii ki çok planlı, kontrollü gerçekleşemez, çünkü aksi halde yine bir kapalılıktan söz etmemiz icap edecekti.

“Sanat ‘belli belirsiz bir düşünceyi ve bir duygulanmayı belirlenmiş bir ortalama terime dönüştürebilme yetisi’dir. Bu durumda algılayan için bir yapıtın anlamlı olarak değerlendirilme koşulu ‘anlamaların varlığında ve geçmiş deneyimlerden çıkarılan ve de sanat yapıtından doğrudan doğruya elde edilecek kökleştirilebilen değerlerde’ yatmaktadır. Gözlemcinin diğer deneyimlerinden elde ettiği malzeme, şiirin ya da resmin kalitesiyle, yabancılaşmış nesne olarak kalmadıkları sürece, birbirleri ile karışmış olmalıdır. Bundan ötürü sanatsal nesnenin anlamlılığı, pasif anların malzemesinin, aktif anlar malzemesine, yetkin bir şekilde ve bütünüyle sızma olanağı sunup sunmama olgusuna bağlıdır ve bu süreçte aktif anların malzemesine, geçmiş deneyimlerimizden bizimle birlikte gelen malzeme ile

³⁸ Bkn. (28), LEPPERT, 17–18.

³⁹ Aktaran, GOMBRICH, Sanat ve Yanılsama, Çev. Ahmet Cemal, 64.

⁴⁰ Bkn. (28), LEPPERT, 18–19.

yeniden kendini düzenleyebilme olanağını da vermelidir... Nesnenin anlamlılığı, katlanmak zorunda kaldığımız şeylerin ve duyularımız aracılığı ile algıladığımız şeyler içinden, dikkatli algılama etkinliğimiz sonucu taşıdıklarının, birbirleri ile kaynaşmasının şöleni ve işaretidir.”⁴¹

Dikkat, kaynaşma, şölen...

Bir açıdan bakıldığında “kültür” ve “bilgi” birbirinden bağımsız iki durum değildir. Kültür farkının bakış-görüş olasılıklarına tesiri bilgi yolludur. Hatta kültür içinde bilmekle, kültürün dışından bilmek arasında da duyumsama açısından büyük farklar olacaktır. Bu açıdan “bilgi”nin oynaklaşma durumuna da dikkat çekelim.

Yine “Gazab-ı Nâdân”a dönüyorum (Bkn. Resim 3.2.1.1.) Bu sefer deve imgesiyle “bilgi” bağlantısını kuracağım. Resimdeki deve-adam, çift hörgüçlü. Çift hörgüçlülük ve tek hörgüçlülüğü ciddi bir evrimsel fark olarak görebiliriz. Deve ailesinin beşiğinin Kuzey Afrika’da olduğu söyleniliyor:

“Tarih, kırk milyon yıl öncesidir. Bir milyon yıl önceki Pleistosen Devri’nin sonunda ise deve ailesi, Güney Amerika’ya ve tarih öncesi devirlerinde var olan bir kıtalar arası köprü yoluyla Asya’ya yayılmıştır.

(...)Çift hörgüçlü deve (*Camellus bactrianus*), Çin ile Türkistan arasındaki bütün Ortaasya’nın devesidir. Afrika türü olan tek hörgüçlü deveden daha güzel ve hızlı olmamakla beraber, daha ağır yapılıdır. Vücudunun üzerindeki tüyler tek hörgüçlü deveden daha uzun ve daha kabarıktır. Bu özelliği, çift hörgüçlü devenin yurdunun daha soğuk iklimine karşı koymasını kolaylaştırır(...)Tek hörgüçlü deve veya öbür adıyla ‘Hecin devesi’ (*Camelus dromedarius*), sıcak ve kurak Arabistan çöllerinin devesidir. Çift hörgüçlü akrabasından daha ince ve zarif yapılı ve daha uzun bacaklı olan bu deve ağır yükler taşımaktan çok, hızlı yolculuklara uygun bir binek hayvanıdır.”⁴²

⁴¹ Umberto ECO, Açık Yapıt, Çev. Nilüfer Uğur Dalay, 95.

⁴² Charles M.BOGERT, Hayvanlar Ansiklopedisi, 256–257.

Evrimsel farklılıkları ve dolayısıyla birbirinden farklı hizmet yönleriyle iki ayrı imgedir aslında.

Eğer izleyicimiz çift hörgüç-tek hörgüç ayrımını itina ile yapmaz ise, deveyi çölde yaşayan yani sıcak iklimlerle ilişkilendirilebilecek, eğri büğrü (birinin çıkıntılarının daha fazla olduğu) bir hayvan biçiminde görme ihtimali büyük. Bugün deve, diğer ulaşım araçlarının kullanımının geçerliliği nedeniyle eskiden kalma ve yalnızca oryantalizm esintisi taşıyan bir imgeye dönüştü. Hatta biz bile demiryolu şebekesinin Anadolu'da yaygınlaşması sonrası, deveyi sadece Araplara özgü fantastik bir hayvan olarak görmeye başladık. Oysa her iki türle de bağımız, kültürel ve coğrafi açıdan vardı. Bugün onu kullananların sayısının azalması haliyle imgesinin de dönüşüme uğramasına sebep oldu. Artık genel çerçevede insanlara daha uzak ve de dolayısıyla okunmasında sallantılar yaşatacak bir imge bence.

Resimdeki devenin soğuk ve karlı bir iklimde boy gösteriyor olması, bütün bu bilgiler ışığında büyük bir tezat oluşturmaz. Zira deve çift hörgüçlü bir Asya devesidir ve de kış mevsimine uygun biçimde tüylenmiştir. Bu bakımdan ilk evvela deveyi Güneyli sanmış şahsiyet, zıtlığı ve tuhaflığı yakaladığını sanabilir, ancak bu onun bilgi kökenli yanılgısıdır. Yanlışla yanlış avcılığına soyunur.

Ancak “bu soğuk iklim, hangi soğuk iklim” sorusuna karşılık, resimdeki başka imgeler devreye girecektir. Fok bulardan en başta geleni. Fakat yine foklar da tür bakımından çok çeşitliliğe gider. Örneğin, bizim ülkemizde Akdeniz foku adı altında yaşayan tür, buzullarla ilişkilendirilemez. Dolayısıyla belki de fok yanlış bir mekâna yerleştirilmiştir ve devenin mekânına düşmüş olan odur.

Her imge, bilgi düzeyleriyle bağlantılı bu tür yanılgılar yaratmaz tabii. Bazı imgeler hızla okunduğunda dahi gereken yere yerleştirilebilme kıvamındadır. Belki de bu, imgenin simgeye dönüşme halinde daha çok gerçekleşebilir.

Bilgi noksanlığının ya da yüzeysel okumaların sürüklediği yanılgının yanında bir de bilgi yoğunluğunun yaşatacağı sıkıntılardan söz etmemiz icap ediyor sanıyorum:

3.2.3. Bilgi Fazlası

“Bilgi, beynin kötü yola düşen kız kardeşidir”
Tutankhom

Bilgi fazlasının olumsuz olabileceği gibi bir sav yadırgatıcı gelebilir, fakat gördüğümüz imgeleri ve onların birbirleriyle olan etkileşimini değerlendirirken daha yalın bir düşünme sistemi geliştirmek, imgelerin karmaşası ve yoğunluğu karşısında korunma taktiği sayılabilir.

Biraz önce de değindiğim konuya geri döneceğim; resimdeki fokun türü ve menşei bize sorun çıkartıyorsa eğer, aslında bu yapay bir sorun da olabilir (Bkn. Resim3.2.3.1.). Resimdeki fok, Steller deniz aslanı (*Eumetopias jubatus*). Yani bir kulaklı fok. Bunların ufak dış kulakları vardır ve karada hareket bakımından gerçek foklardan üstündürler.⁴³ Gerçek fok dediklerimiz de, katliamları karşısında üzüntü duyduğumuz, kulaksız ve hareketleri daha kısıtlı, suda geçen hayata tamamıyla ayak uydurmuş, resimde gördüğümüz fokla da bu açılardan hiç uyuşmayacak foklardır. Resimdeki kulaklı fok Kuzey Pasifik Okyanusu'nun kıyı bölgelerinde ve yakınındaki adalarda yaşayan bir türdür. Ancak foklar ve türleri meselesine girildikçe bununla baş edemeyeceğimiz gibi bir sonuca varabiliriz. Bu konuyla uğraşan bir bilim adamı değil isek, yalnızca resim izleyicisi sıfatımızla fokun ait olduğu coğrafyayı çözmemize yetecek bilgiyi kendimizde bulamayabiliriz.

Resim 3.2.3.1.

Dilek Aydın, “Gazab-ı Nâdân”

Bu durum, imgelem yetimize olan güvenimizi sarımalı mı? Hayır, imge okuyuculuğunda sınırlardan söz edemeyiz ancak, detay bilgiyi didikleterek varmaya çalıştığımız nokta, içinde kaybolduğumuz labirent de olabilir.

⁴³ A.g.k., 222.

Bütün bu yazdıklarım kötü bir izleyicinin niteliklerini tarif etme çabası gibi algılanabilir. Ancak aslında yaptığım, türü ne olursa olsun, sanat yapıtları karşısında hepimizin zaman zaman karşılaşıcağı afallama hallerinden bahsetmek içindi. En yetkin izleyici dahi yapıt karşısında (yalnızca resim değil) pozisyon almakta güçlük çekebilir görüşümdedir. Ayrıca “yetkin izleyici” kavramı da tartışılır bir durum arz eder zaten.

3.2.4. Bolluk İflâsı

“Bugün öylesine çok sayıda imgenin bombardımanı altındayız ki, doğrudan deneyimi birkaç saniye önce televizyonda gördüklerimizden ayırt edemiyoruz. Belleğimiz tıpkı bir çöplük gibi imge kırıntılarının oluşturduğu katmanlarla örtülmüş durumda, böyle bir çöplük yığınında bir imgenin birçok öteki imge arasından yükselip boy göstermesi giderek zorlaşıyor.”⁴⁴

Italo Calvino

İmgeler açısından günümüzü değerlendirecek olursak;

“...iletişim teknolojisinin hayal gücümüze sağladığı olanaklar, her gün biraz daha yol alırken, aynı zamanda imgelem için bir tehdit unsuru olmaya başlamıştır artık. Görüntü özellikle son çeyrek yüzyıl boyunca, bilgisayar teknolojisinden kaydedilen aşamaların sonucu olarak, sayılara indirgenmiş imgeden simülasyona kadar, birçok şeyin ortak başlığıdır günümüzde. ‘Bilgisayar işlemlerindeki hızın artışıyla, anlık olan daha yaklaşıp, gerçek zamanın simülasyonuna dönüştükçe, deneyim daha somut hale gelmez; tam tersine, gerçek ve kurgu birbirinin yerini almıştır’(Gérard Raulet).Buna göre, daha yüz yıl öncesine kadar belli bir ayrıcalığı imleyen ‘görmek’, gitgide bakmaya bırakmıştır yerini; bu, görüntülerin amansız istilasına maruz kalan insanoğlu için tek çıkış yoludur çünkü. Arzulandan

⁴⁴ Aktaran, ERGÜVEN, Görmece, 90.

daha fazlasını görme zorunluluğu, imgelem yığınağına katkıda bulunmaktan çok, sonu kestirilemeyen bir kısırlaşmaya yol açar aslında – görüntülerin bize rağmen türdeşleşme yönündeki eğilimi, gizli bir körleşmenin başlangıcıdır aynı zamanda.”⁴⁵

Ahmet Hamdi Paris’ten Adalet Cimcoz’a 1959’da yazdığı bir mektubunda, Victor Hugo’nun desen, pastel ve lavi çalışmalarını gördüğü bir müze gezisi sonrası, şu görüşlerini dile getiriyor;

“ Resimlerini bir daha görmeğe gideceğim. Çünkü ne kadar dikkatli olursanız olun, her şeyi göremiyorsunuz. Şimdi eskilerin neden o kadar kuvvetli olduklarını anlıyorum. İnsan bütün ömründe on musiki eseri dinleyebilir, yirmi kitap okuyabilir –doğrusunu istersen bir mânâda, ben de bunu yaptım– ve on beş, yirmi tablo görür. Gerisi duman, lodos dalgası, aç gözlülük filân. Eskilerin hayatı ancak buna müsaitti. Herkes kendi kilisesinde çalınan musikiyi dinliyor, bulunduğu şehirde veya gidebildiği yerdeki resimleri görüyor, sevdiği muharriri âdeta insicamlı bir dünya yapıyorlar ve onun içinde tekrar doğuyorlardı. Bizi hayatımızın bolluğu iflâs ettiriyor.”⁴⁶

O bunları 1959’da yazıyor, biz bugün bilgisayar teknolojisi, tüketim toplumunun getirdiği yalan sunumlar vb. birçok şeyle daha da bulandırılmış haldeyiz. Aslında dikkatli bir izleyici olmak, bugün çok daha büyük başarı sanırım. Temiz bir görüş kolayca sağlanamıyor çünkü.

Yine bu konu üzerine John Berger şöyle söylüyor;

“Eskiden görüntüler elle tutulur gövdelere ait olduklarından bunlara fiziksel görüntü derdik. Şimdi her şey uçucu. Teknolojik yenilikler görüneni varoldandan ayırmayı kolaylaştırıyor. Ve bu tam da yürürlükteki sistemin efsanesinin sürekli olarak sömürmesi gereken şey. Görünümleri kırılmalara dönüştürüyor, birer serap gibi: Işık değil iştah kırılmaları, aslında tek bir iştahın kırılmaları, hep daha fazlasını isteyen iştahın.

⁴⁵ Mehmet ERGÜVEN, Görmece, 93.

⁴⁶ Ahmet Hamdi TANPINAR, Tanpınar’ın Mektupları, Der. Zeynep Kerman, 152-153.

Bu yüzden (ve iştah kavramının fiziksel çağrışımları düşünülürse tuhaf bir biçimde) varolan, yani gövde, ortadan kaybolur. Bir içi boş elbiseler ve arkası boş maskeler seyirliğinde yaşıyoruz (...)Sistemin efsanesinde yalnızca henüz gerçek olmayana, sanal olana, bir sonraki alışverişe yer vardır. Bu da izleyicide iddia edildiği gibi bir özgürlük (sözüm ona seçme özgürlüğü) duygusu değil, derin bir tecrit edilmişlik duygusu yaratır (...)Bugün sistemin seyirliğinde zorunluluk yok artık. Dolayısıyla hiçbir deneyim de iletilmiyor. Geriye kalan paylaşılabilir tek şey, seyirlik; kimsenin oynamadığı, herkesin seyrettiği oyun. İnsanlar kendi var oluşlarına ve acılarına, eskiden hiç olmadığı kadar, tek başlarına, zamanın ve evrenin uçsuz bucaksız arenasında bir yer bulmaya çalışıyorlar”⁴⁷

Pazarda bir şekilde görünmek isteyen kişi, her geçen gün bir kılığa bürünüp bu büyük kalabalığa katılıyor. İmajların gerçek dünyadaki anlamlardan ve göndergelerden bağımsız olarak üretildiği bir dünyada yaşamaktayız. Modern yaşamda artık gerçekliğin aracısı olmaktan çıkan imajlarla, benzeşimlerle ilişki kurar hale geldik.

Günümüz koşullarında seçimlerimiz çok daha önemli hale geldi. Görmemiz gerekenleri itina ile seçme sorumluluğumuz söz konusu bugün. Aksi halde önüne konan her şeyi hazmeden kişilik(siz)ler olmamız için sebep kalmıyor. Şu halde, sanat yapıtı karşısındaki özensizliğimiz, tutukluğumuz, tepkisizliğimiz, çabuk harcarlığımız, yanılğlarımız daha anlaşılır hale geliyor.

⁴⁷ Jonh BERGER, Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar, Çev.Bülent Somay, 26-28.

4. GOYA

Çalışmamım bu noktasında, tez başlığında “İspanyol ressam Francisco Goya’nın resimlerine bir bakış” adı altında bir girişimde bulunmamın sebebine dair bir açıklama getirmek istiyorum.

Bu tercih, kendi resmimin imge okuma biçimi açısından Goya’ya büyük bir yakınlık duyduğumdan yapılmamıştır. Resim sanatında imge okuma genel olarak karmaşık, problemlili bir mesele sayıldığından, bu karmaşayı tarif, yine bir karışık kafaya, dolayısıyla resim serüvenine sahip bir kişiye (Goya) bakışla sağlanabilir diye düşündüm. Bu bakış çok genişlemeyecek, ufak çaplı bir bakış olacak; bu noktada iddialı olmak zaten sözümle ters düşecektir. Hem İspanyol sanatının, kanımca yüzyıllar boyunca tam tanımlanamaz, ancak sezinlenebilen burukluğu ya da diğerlerinden ayrışan yanı ne ise o “şey”i, hem dönemin romantizm karakterli sarsıntıları, hem de Goya’nın bir önceki sebeplerle muhakkak bağlantılı çelişkili kişiliği, irdelenmesi güç bir tablo sunuyor önümüze. Çoğu ressam gibi Goya da şahsına ait çok sayıda resim dönemi geçirmiştir. Ancak onunkiler, özde tabii ki birbirleriyle bağ kurulabilen türden olmalarına rağmen, ifade ediş tarzları bakımından birbirleriyle ayrışıyorlar görüşümdedir. Bu yüzden her dönemini ya da tek dönemini ele alıp değerlendirme yapma gibi bir yaklaşım yerine, sözüme müsait gelen resmi ya da baskıyı tercih etmem gibi bir durum söz konusu. Ayrıca geniş bir yorum silsilesinin Goya’nın resimleri üzerinden yürütülebileceğine çok fazla inanmıyorum. Küçük bir bakış tercihim bu sebepten...

4.1. İspanya

İspanya; 16. yüzyıla kadar, kültür ve güzel sanatlar alanında ve hatta başka alanlarda da hiçbir kıvıldağa yapamamış, hiçbir eserle varlığını kabul

ettirememiştir. Bunun sebebi eski birer kültür merkezi olan kültürlerden uzak, adeta sağır bir Avrupa vilayeti durumunda bulunmasıdır.

Yarımada'nın yerli ahalisi Keltler ve İberler'dir. Bu yarımadanın Akdeniz kıyılarından uzaklara bakıldığında; Afrika kıyıları gözle görülecek kadar yakındır. Bu yakınlık dolayısıyla Finikelilerin torunları olan Kartacalılar; zaman zaman buraya toplu halde göç etmişler. Onlardan sonra Romalılar da gelmişler; buralarda koloniler kurmuşlardır. Ticareti gelişmesine yardımcı bulunmaları için Yahudilere imtiyazlar verilmiş daha sonra da Yahudilerin sayısı çok artmıştır.

4. yüzyılda, barbar kavimler İspanya'ya kadar geldiler, Vizigotlar ve daha sonra Vandallar, burada krallık kurdular. İspanya yine de bir Hıristiyan devlet olarak kaldı.

7. yüzyılda, Afrika'dan Müslüman olan Mavri'ler İspanya'ya saldırdılar, İspanyolları yönetimleri altına aldılar. Ancak İspanyollar esir durumunda yaşamaya tahammül edemediler. Uzun yıllar birbirleriyle boğuşma halinde yaşadılar.

“İspanya'da, eski İberler, Keltler, Tunuslular, Romalılar, Yahudiler, Gotlar, Vandallar gibi, her biri henüz ulus olarak örgütlenmemiş, kanları, dilleri, dinleri ve gelenekleri ayrı olan ve bir ulus olma bilinçleri henüz belirmemiş bulunan çeşitli kavimler toplandılar. Böylece İspanya; çeşitli kavimler ve uluslarla kaynayan bir kazan haline gelmiş bulunuyordu. (...) İspanya; renkleri birbirinden parlak çiçeklerin yetiştiği, çok değişik ve kesin çizgilerle ayrılmış olayların birbirlerini kovaladıkları ve her yönü ile birbirlerinden çok başka nitelikler taşıyan zıtlıkların kaynaştığı bir ülke olmuştur. (...)İspanya, 15. yüzyıldan sonra bu kavimler boğuşmaları sona erdiğinden, güçlenmeye başlamıştır. 17. yüzyılda da altın çağını yaşamıştır.”⁴⁸

Bütün bunlar düşünüldüğünde, çok sayıda kültürün geleneklerinin, inançlarının harmanlanması sonucu değişik ve renkli bir kültürün meydana gelmesi çok daha net anlaşılır hale geliyor. İspanya'nın bu karakter oluşumunu, bizim gibi bir kültür yapısına sahip ulusların anlaması çok güç değil. Zira Türk kültürünün dayandığı kökler tıpkı İspanya gibi oldukça zengindir. Göçebelik, Şamanlık, Müslümanlık, Osmanlı yayılması, hatta batıdan ister istemez etkilenme derken harman genişlemiştir.

⁴⁸ Grigoriy PETROV, Olaylar İçinde Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları, Çev. Hasip Aytuna, 198.

Kuvvetle geleneklerine bağlı kültürlerde, tarihin ilerlemesine, bir sürü değişimin meydana gelmesine rağmen, gelenekler ve her türlü inanç kökenli seremoni, bir sonraki duruma kendini deydirmeden, ona kendinden tesir bırakmadan yok olmuyor. Örneğin Türk Müslümanlığının içinde sıkça gördüğümüz şaman gelenekleri gibi... Bunları neden yazıyorum; çünkü Goya'da İşpanya'nın köklerine dayalı birçok emare görmek mümkün. Resminin samimiyetini, ze dair bu yaklaşımıyla ifade ediyor kanaatindeyim. Dolayısıyla imgelerini zebilmemiz için biraz da İşpanyol kültürünü es geçmeden yol almalıyız. Zaten resimler dikkatli bir izleyiciyi kolaylıkla yönlendiriyor. Genel itibariyle İşpanyol resmi, hakiki karakterini izleyene sunma açısından, çoğu ulustan çok daha başarılı diyebiliriz. İşpanya'nın kültürel oluşumu bize benziyor olmasına rağmen, Türk resmi için maalesef aynı şeyi söyleyemiyoruz sanırım. Ben, bu çalışmada fazlaca bu yöne değinemeyeceğim, ama işin bu yanıyla da Goya'ya bakmakta fayda görüyorum.

4.2. Romantizm

Romantizm çoğu kaynakta, insan yaşamının bütün alanlarını kapsayan, kesin bir bilinç değişimi diye nitelendiriliyor.

“Modern ağın başlangıcı, günümüzün dünya ve sanat görüşünün öncüsü, 19. yüzyıldaki ilk sanat akımı olan Romantizm, tartışmasız büyük önem taşır. Daha sonraki bütün sanat akımlarının uğraşacağı en büyük sorun olan ‘ben’ ile ‘evre’nin karşıtlığı, nesneyle öznenin ayrılması, onunla başlar.(...)Romantizm, yaratıcısı esin kaynağını, kişinin kendinde duyularda, duygularda ve dş gücünde bulur. Soyut temel ilkelerin karşısına, güvenli olmayan yaşam gerçeğini, doğanın durmayan kalp atışlarını ve tarihin dramatik akışını koyar. Ama artık bu akılcı deneyimlerle tanınıp kavranabilen bir dış dünya değil, bireyin üstüne etki yapan bir dış gler toplamıdır. Birey de, yalnız ona özgü tutumla, bu etkiye karşı koyar. Her konuda sürekli olarak ‘ben’e yönelme, yeni bir dünya yaratır. Yaratıcılıkta bireyselliğin böylesine vurgulanması, romantik sanatçının içinde bulunduğu ikilemi ortaya çıkartır: Yapıtları, anlaşılmak için, aynı duyarlılığı alıcının da paylaşmasını gerektirdiğinden, dar bir çerçevede sınırlı

kalır. Gerçek dünya ile duygular dünyası arasında gittikçe büyüyen uçurum, sonunda sanatçıyı bir düş dünyasına, geçmiş özlemine, mistik-gerçekdışı alanlara doğru iter; çözümleyemediği gerilimleri de, çoğu kez ya kişiliğinin tahrip olması, ya da topluma saldırmasıyla sonuçlanır.”⁴⁹

Romantizmi ve romantik sanatçıyı bu tanımlama biçimi abartılı görünebilir. Ancak edebiyat, müzik ve resim dünyasında, bütün bu çelişkilerle yaşamış ve hatta yaşamını sonlandırmış bir sürü romantik profiline rastlıyoruz. Goya da resimleri ve yaşam serüveni açısından kesinlikle romantizm verilerine uygun düşüyor. Yani bu profillerden biri...

Aklın ve doğa yasalarının pek çok soruna çözüm getirememesi yanı sıra, Terör Dönemi’ne ve Napolyon Emperyalizmi’ne de yol açması Aydınlanma Dönemi’nin rasyonalizmine ve klasisizmine karşı bir tepkinin oluşmasına neden olmuştur. Akıl dışıcılık, duyusallık, heyecan, içgüdü, öznelcilik, imgelem, sezgi, ifade özgürlüğü, bilinçaltı, bireyselcilik, yaratıcı deha, yalnızlık, doğa sevgisi, ulusçuluk, yurt severlik, geçmişe özellikle de ortaçağa, geleceğe ya da ütopyaya kaçış gibi kavramların tümü şu ya da bu biçimde romantizm döneminde önem kazanır.⁵⁰ “Sanat artık nesnel ve konvansiyonel ölçütlerin yönlendirdiği toplumsal bir etkinlik olmaktan çıkıp kendi standartlarını yaratan bir kendi kendini ifade etme etkinliği, kısaca bireyin bireye hitap ettiği bir araç olur.”⁵¹

Yine tüm bunların ışığında bir Goya tahlili daha isabetli olacaktır görüşündeyim. Romantizmi irdelemek, niteliklerine ilişkin veri toplamak, Goya resimlerini kavramakta yardımcı olacaktır.

⁴⁹ Gina PISCHEL, Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Cilt III, 582–585.

⁵⁰ Zeynep İNANKUR, 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, 28.

⁵¹ Arnold HAUSER, The Social History of Art, 44.

4.3. Oğlunu Yiyen Satürn

*“Goya’dan kalma bir karabasana benzeyen
Belânın yakıp yıktığı bir ülkede yazıyorum...
Bir acı ve yara yağınından başka ne ki
Kana bulanmış bir ülkede yazıyorum
Bir meydan, doluyla gelen rüzgârlara açık
Bir yıkıntı ölümün cirit attığı.”⁵²*

Aragon

Goya’nın en son döneminden diyebileceğimiz ve de en bilinen resimlerinden biri olan “Oğlunu Yiyen Satürn”e bakıyoruz (Resim 4.3.1.).

“İspanyol krallık yönetiminin uygulamaya başladığı baskı rejimi Goya’nın giderek kendi iç dünyasına kapanmasına neden olmuştur. Sağlığı çok bozulmuş, sağırlığı artmış, karısı ve biri dışında çocukları ölmüştür. Sanatçı 1819’da geçirdiği ciddi bir hastalıktan sonra Madrid dışında halk arasında La Quinta del Sorto (Sağır Adamın Evi) diye bilinen sayfiye evinde inzivaya çekilmiştir. (...)Resimlerinin konusu cadıların bayramı, vahşet ve delilik gibi dehşet verici sahnelerdir ve tümü de aynı huzursuzluk ve karamsarlık havasını yansıtır.”⁵³

Resim 4.3.1. Francisco Goya, “Oğlunu Yiyen Satürn”

Bu dönem “Siyah Resimleri” diye adlandırılır. “Oğlunu Yiyen Satürn” de bu dönem eserlerindedir. Goya’nın bu tablosu, sanatçının somutlaştırılmış ölüsever kişiliğinin, bir başka değışle, yaşama olan pozitif inancını yitirmiş kişiliğinin en kesinleşmiş biçemidir.”⁵⁴ Bu resmin öyküsü mitolojiye göre şöyle:

“Evrenin yaratılması sırasında Titan denilen tanrılar hüküm sürmeye başlar ve her şeye kargaşa egemen olur. Titanlar arasında müthiş bir başa geçme savaşı vardır. Oğullar babaları, babalar oğulları öldürür.

⁵² Roger GARAUDY, Picasso, Saint John Perse, Kafka, Çev. Mehmet H. Doğan, 67, 68.

⁵³ Bkn. (50), İNANKUR, 32–33.

⁵⁴ Hakan DALOğLU, “Resimde Şiddet İmgeleri: Kültür, şiddet ve Anti Estetik Yapı”, 71.

Gökyüzü ve yeryüzünün oğlu olan Tanrı Satürn de babasını ve kardeşlerini öldürerek tahta geçmiştir. Aynı şeyin kendi başına geleceği korkusuyla yeni doğan tüm çocuklarını parçalayarak yutar. Ancak eşi Rheia oğullarından birini, Zeus'u, bir mağaraya saklar. Zeus büyüyüp babasını devirerek başa geçince dünyaya barış ve düzen egemen olur; Zeus, aynı saldırgan davranışı sürdürmemiş, çocuklarını öldürmemiştir.”⁵⁵

Görüldüğü üzere; Goya, Yunan ve Roma mitolojilerinde oldukça ana noktada yer bulan bir öyküyü doğrudan ele almış. Öyküyü betimlerken yaşadığı dönemin göstergesi sayılabilecek hiçbir görsel eleman kullanma ihtiyacı duymamış, anlatımında mitosun yüzyıllara dayanan kuvvetine güvenmiştir.

Açıkçası ben mitoloji bilgisinin yahut resmin ismine dair bilginin bu resmin izleyicisinde noksan olması halinde, “iktidar hırsı ve devamında delirmenin son noktası” biçiminde bir yoruma ulaşmanın çok kolay sağlanabileceğine fazlaca inanmıyorum. Ama net bir okuma gerçekleşemese de, ne söylemek istediğini sezdirmesi açısından, her halükârda çok kuvvetli bir çalışma olduğu kesin. Yaptığım küçük çaplı kamuoyu araştırmasına göre de yeterli derecede okumayı resim kendi başına yaptırabiliyor.

Mesela kişilerden bazı yorumlar şöyleydi:

“İnsanoğlunun yozluğunu, kötülüğünü ve karamsarlığını algıladım ilk. Ayrıca varoluşçuluk ezgileri gördüm, bunun dışında sanki eylemi yapmak istemiyor, fakat ilahi (dinsel) bir görev verilmiş olabilir mi?”

Gülşah Aydın, Bankacı

“Gözlerinde endişe var. Bu, ellerine de yansımış; öyle bir sıkılmış ki, sanki yemeden önce öldürmüş. Karşısında ondan daha güçlü bir varlık var. Bunu yapmak istemiyor, ancak mecbur kalmış. İlk başta oğlunu yiyen adam diyince, onun çok kötü biri olduğunu düşündüm, sadist falan... Fakat gözlerindeki korkuyu, endişeyi görünce vazgeçtim bu fikrimden. Zorunda bırakılmış, zamanında güçlü bir adammış, ama karşısına aşamayacağı daha güçlü biri çıkmış. Zavallı, çaresiz bir adam gibi görünüyor.”

Ayfer Aksoy, Mağaza ve satış sorumlusu

⁵⁵ Özcan KÖKNEL, Bireysel ve Toplumsal Şiddet, 13.

Bu yorumlar mitolojik öykü dikkate alınmadan, resmin ilk görüldüğü an hissettirdiklerine dayandırılarak yapılmıştır.

“Grilerin, koyu kahvelerin ve siyahların ağırlıklı olduğu tabloda renkler, izleyiciyi de irkiltme ile karışık bir tiksinti uyandırmaktadır. Kuşkusuz yapıt sanatçının ve izleyicinin merkezine yerleşerek, sanatçının psikolojisini, yaratıcılığın psikolojisini ve son olarak düşlemin bir psikolojisini ortaya koyar. Yapıt oluştuktan sonra kişilik dışı bir gerçekliğe sahip değildir ve tam da ressamın amaçladığı gibi burada olanlar, delilik öfke ile birlikte aklın canavarlarını yaratmasıdır.”⁵⁶

“...karanlıklar içindeki yaşlı tanrı kendi öz oğlunu yemektedir, çünkü çocuklarından birinin onu devirip yerine geçeceğinden korkmaktadır. O insanı kendi kendisinin en büyük düşmanı yapan her şeyin, sadece kötülüklerin ve zulmün değil ama aynı zamanda cehalet, şüphe, korku, hırs ve zayıflık gibi niteliklerin de özümsemesidir. Nitekim gözlerindeki dehşet ifadesine rağmen iktidar hırsı her şeye egemen olmuştur.”⁵⁷

Kötülüğü ya da zulmü tarif herhangi bir şiddet sahnesiyle sunulabilirdi. Fakat burada Goya mitolojik bir öyküyü, çok yalın bir biçimsel anlatımla kullanmış ve imgelerini tanrı ve onun oğlu olarak seçmiştir. Bu sayede, iktidar hırsı, şüphe, korku ve nihayetinde akıl almaz eylem net okunmaya başlar. Mitolojik öykülerde karşımıza çıkan insanı tanrısıyla anlatma çabası yine devrededir, en üst makamdakinin bu kez zayıflığı, insanı tarifler; burada tanrının şiddetini güç olarak göremeyiz, bilakis tanrı gülünçtür ve dolayısıyla özde zayıftır. Goya burada da birçok resminde rastladığımız alaycı yanını göstermiştir. Öze ilişkin trajik gülünçlüğü resmetmiş, duyurmak istediği huzursuzluğu ziyadesiyle vermiştir.

⁵⁶ Bkn. (54), DALOĞLU, 72.

⁵⁷ Bkn. (50), İNANKUR, 33.

4.4. Mitos ve Yapıt İlişkisi

Bu noktada, mitolojiyi kullanmaktan biraz daha bahsetmek istiyorum: Mitler genel olarak kültürün kodlanmış fikir ve değerlerini kapsar ve sanatçı tarafından ele alınıp bir sanat eserine dönüştürülerek hammaddeyi oluştururlar. Asırlar boyunca farklı şekillerde algılanan ve yorumlanan mitler, özde anlatımcı yapıya sahiptirler. Goya da miti kullanarak insanı, kendi anladığı biçimde anlatmıştır demiştik. Mitler sadece dar çerçevede bir dönemi ya da durumu anlatmazlar. Bir “olup-bitmiş” üzerine kurulu mit, gizliden gizliye geçmiş, şimdi ve yarın arasındaki hassas sınırları iptal eder.⁵⁸ Bu açıdan sanat yapıtının klasikleşme durumu göz önüne alınırsa, mitlerin kapsama alanlarının genişliği, yayılabilirliği sanatçının çok işine yarayacaktır. Mircea Eliade, mitlerin sadece belli şeylerden söz etmediğini, insanlığın bugüne gelinceye kadar geçirdiği tüm macerayı da kapsadığını ileri sürer:

“...mitler yalnızca Dünya'nın, hayvanların, bitkilerin ve insanın kökünü anlatmakla kalmaz, ama aynı zamanda insanın bugün içinde bulunduğu duruma gelmesine kadar olup biten bütün önemli olayları da anlatır; (...) Dünya varsa, eğer insan varsa bunun nedeni Doğaüstü Varlıkların 'başlangıçta' yaratıcı bir etkinlik göstermiş olmasıdır. (...) insan bugünkü haliyle, bu mitsel olayların dolaysız sonucudur, onun yapısı bu olaylarla oluşmuştur.”⁵⁹

Eliade'nin bu sözlerini biraz abartılı bulsam da, şöyle bir gerçek de var; mitos da bilim gibi dünyayı, açıklamaya, olguları anlaşılır kılmaya yöneliktir. Bilimin olduğu gibi mitosun da amacı insanı; evreni etkileyecek, onu evrenin canlı cansız gerçekliklerine egemen kılacak araçlarla donatmaktır... Mitos, anlaşılmaz ya da düşman bir dünya ile yüz yüze geldiğinde, insan zihninin kendiliğinden yöneldiği bir savunmadır. Tıpkı Goya'nın durumunda olduğu gibi...

Benim resimimde ise bir mitolojik öyküden söz edemiyorsak da, mitoloji kökenli bir doğaüstü imgenin dönüşmüş haline rastlarız (Bkn. Resim 3.2.3.1.). *Kentaur*'lar, Yunun ve Roma mitolojilerince sıkça gördüğümüz yaratıklardır. At

⁵⁸ Mehmet ERGÜVEN, Pusudaki Ten, 45.

⁵⁹ Mircea ELIADE, Mitlerin Özellikleri, Çev. Sema Rıfat, 17.

adamlar yarı insan, yarı hayvan bedenlidirler. Önden bakınca başları, göğüsleri ve kolları, kimi zaman da ön bacakları insan gibidir, karınlarından arkası at biçimindedir.⁶⁰

Öykülerde insan ve hayvanın birleştirilerek kullanılması yoluna neden gidilmiştir? Yaratığın hakiki doğuş sebebine ilişkin biraz düşünersek, imgenin tahlilini daha derin yapabiliriz:

“Canlı ve cansız her şeyi insanlaştıran Antik Yunan kültürü, bu vasıtayla doğal fenomenlerle uzlaşmaya ve açıklanamaz şeyleri açıklamaya çalışmıştır. Ormanları dolduran *nymphalar* ve *satyrler*, denizlerdeki *tritonlar* ve göklerdeki *zephyrosların* hepsi, bu kültürün kontrolü dışında olan güçlerin hayalle şekillenmiş ve insanlaştırılmış açıklamalarıdır.”⁶¹

At ya da aygır baştan beri hep cinsellikle ilişkilendirilmiş, hatta kaba kuvvete dayalı cinsellikte sıkça kullanılmış bir imge olmuştur. Mitolojilerde yalnızca at ve insan karışımı canlıları değil, daha farklı hayvanların insanla birleştirilerek türetildiklerini de görüyoruz. Örneğin mısır mitolojisinde neredeyse tüm tanrılar bir hayvan ile özdeş tutulur, insan gövdeli ve hayvan başlı temsil edilirdi. Bunun izahını bir dinler tarihi uzmanı yalnızca “...ilkel insan için hayvan, insana göre çok daha gizemlidir”⁶² diyerek yapıyor. Yine bir Yunan mitoloji karakteri olan *satyrlerin*, belden yukarısı insan, belden aşağısı, yani hayvani kısmı tekedir. Onlar *kentaur*lardan daha fazla cinsellikle bağlantılıdır. Sürekli dik duran insanüstü boyutlarda bir erkeklik organları vardır. *Satyroslar*, kırlarda dans eder, *Dionysos*’la birlikte şarap içer, azgın şehvetlerinin dirençli ya da dirençsiz kurbanları olan *mainadları* ve *nymphaları* kovalarlar.⁶³ Bir de *minotauros* vardır ki, o da insan bedenli, boğa başlı bir canavardır. Girit sanatında sık görürüz. Picasso da “Barbar Dönem” denilen döneminde bu imgeyi kaba kuvvet ifadesi olarak kullanmıştır. Kentaurların niteliklerine şöyle bir eklemede bulunalım; çiğ etle besleniyorlar, örf ve adetleri kabadır, yabanıl ve azgındırlar. Bu yaratıkların hiçbiri dişi imge değildir.

⁶⁰ Pierre GRIMAL, Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma, Çev. Sevgi Tamgüç, 370–371.

⁶¹ Mahmut BOZKURT, “Tanrıların İmgeleri, Mitos ve Düşler”, 14.

⁶² Deborah K. DIETSCH, Dinler Tarihi Ansiklopedisi, Çev. Zeynep Akbay, 64.

⁶³ Bkn. (60), GRIMAL, 726.

Deve imgesine başka vesilelerle daha evvelden değinmiştim. Deve-adam, diğer adam ve hayvan birleşimlerine rahatlıkla çağrışım yapabiliyor görüşümdedir. Hatta ilk görüldüğünde kişiler, onu yine kentaur olarak isimlendiriyor. Yine kaba kuvvet kullanıcısı, kavgacı ve dolayısıyla düşünme edimiyle bağlantısı kurulamayan bir yaratık olmayı sürdürüyor. Resmin imgeler topluluğu bunu destekleyecek birçok veriyi sunuyor zaten. Örneğin mızrak tercihi taze bir incir dalından ve de belli ki, mızrak olabilmesi için hususi üzerinde çalışılmış (Resim 4.4.1.).

**Resim 4.4.1. Dilek Aydın,
“Gazab-ı Nâdân”, detay**

“Mızrak sağlam ve kesin bir bakış şeklidir ve daima gözüken bir kişiyi gerektirecektir. Atılan silahlar grubuna dahildir. Atılması gerektiği gibi atıldığında uçuşu bir doğrudur, düz çizgide özetlenir. Etkin ve zariftir. Mızrak açık seçik ve samimidir. Uzaktan tehlikesizce savrulan bir bakış değildir. Onu elinde tutana bağlıdır, gösterir ve belirler. Ona sahip olan, onu tutup sıkın elin müttefikidir. Mızrak görüş ve atılımın bir arada çalışmasıyla atılan bir görsel ışın gibidir. Bakışı basit ‘görmek’ten ayıran iki işleve de sahiptir. Onda en vahşi, en kaba, en sert bakışın dinamizmi vardır. Ucuyla en büyük kalınlıkları ejderha derisi, kapı tahtası olsun delip geçer. Eşyaların yüzeyinde durmayıp derinliklerine girer. Kargı, mızrak, baltalı mızrak veya daha küçük olan kılıç, keskin kılıç, kama, bıçak bakışın içgüdüsel ve buyurgan esasını açıklar; bir vuruşta ikiye bölmek.”⁶⁴

Tabii bu sözler, klasik mızrak imgesi ve daha çok da sanat tarihindeki mızraklı resimler düşünüldüğünde söyleyebileceğimiz sözler.

Mızrak eğri büğrü bir incir dalına dönüştüğünde, kesin bir bakış şeklinden ya da o bakışın niyeti ne olursa olsun sağlığından şüphe duyabiliriz. Düz çizgide uçabilirliği artık sallantıdadır. Hâlâ etkin ve zarif midir? Samimiyeti hâlâ sürer, ama artık samimiyet saflık kökenlidir. Nitelikleri değişince tehlikeliliği ya da

⁶⁴ Neşe ERDOK, Figüratif Resimde ‘Bakış’ Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi, 51.

tehlikesizliği üzerine dūřunceler de biğim değiştirmiştir. Evet, hâla onu tutana bağlıdır, zaten kendisini de ona borçludur. Ama müttefiklik hususunda arıza çıkaracağa benzer. Işınlığından söz etmek mümkün olmadığı gibi, vahşi, kaba ve sert bakış gūlünçleřmiřtir. Eşyaları delip geğerliğini değil, eşyaya ulaştığı an kendisinin yok oluşunu, sonunu izleyecek gibiyizdir. Delmek, geğmek, saplanmak iddiası, inandırıcılığını yitirmiştir.

İmgeler kendi başlarına başka şeyler ifade ederken, imge öbekleri ya da toplulukları oluşturduklarında ifadede farklılaşmalar başlar. Bir ton ya da renk, yanındaki ton veya renk ne ise ona göre yeni bir var oluş içine gireceği gibi, imge de yanındaki imge ile bir imge topluluğu oluşturacaktır ve de okumalar bambaşka hale gelecektir.

řu halde, mızrak ve deve-adam birbirlerine ne yaparlar? Mit bilgimize dayanan kentaur, deve imgesiyle birleşip, her ikisinin özellikleriyle şekillenmiş yeni bir bakış sağlar (yeterli ya da yetersiz, yanılıtıcı ya da isabetli). Kentaur'un kaba, saba, kavgacı, akılsız ve de biğimsel eğretiliği, devenin doğasından gelen her yanı eđri, tasarım hatası imajlı ucubeliğiyle birleşir. Artık o ne yaparsa yapsın onun iđin üzülebiliriz, çünkü her yandan vurmuştur ona vuran. En azından atın bir asaleti vardı, değil mi? İnsan bölümünün Batı Hıristiyanlık ikonolojisine dayalı bir ideal insan olması da bir řey ifade etmeyecektir. Yerdeki küçük foka incir dalından yaptığı bir mızrakla, basit bir saldırış gerçekleştiren gūlünç adam olarak bizde yer etme ihtimali büyüktür.

Fokun durumu da ayrı bir meseledir. İmajı, olgunluk derecesi ne olursa olsun yavrudur hep. İnsana yakın, sevimli, masum, biçimsel yaradılışına ilişkin hep korunma-kullanma ihtiyacında olduğu yolunda yanılıtıcı sandırmalar sunan bir imaj... şımarık çocuk sevimliliğinde ve dolayısıyla inatçı... Bu da bir imaj durumuydu, ama hakikatte de doğasında bizim inat diye yorumladığımız şeyler gözlemlenebiliyor. Örneğin herhangi bir stresli ortamda asla yavru yapmıyor.

Resimde mızraktan korunmaya ıalışmıyor, tam tersi deve-adamı kaile almıyormuşçasına, gücünün sahteliğini ona vurgulamak istercesine baş kaldırıyor,

sanki onunla “alay” ediyor. Deve-adamın cahilliği daha da artıyor, tek bildiği güç göstergesi şiddet, alay konusu oluyor.

Ben bunları yazıyorum, ama seçtiğim kişilerin resimler hakkındaki yorumlarını aldığım araştırmamda, hiç de benim yazdığım gibi bir darlıkta okuma biçimleriyle karşılaşmadım. Genel olarak resimdeki tezatlar üzerine takılma söz konusu, ancak bunun dışında fark ettim ki, insanlar resmin karakterlerini (fok ve deve-adam) kendilerine yontarak yorumluyorlar. Örneğin deve-adamın masumiyetinden, yorgunluğundan, çaresizliğinden bahsedenlerin sayısı da az değil.

Bunca karışık çağrışım yapan imgeler dizimi, istenen okuma biçimini sunmakta güçlük çıkarmaz mı? “İstlenen okuma biçimi” diye bir şey yoksa tam tersi işe yarayacaktır muhakkak. Ancak yine de Goya’nın Satürn’ü mit bilgisinin de kullanılmasına rağmen, hiç dallanıp budaklanmayıp, doğrudan sözünü söylemesiyle etkisini ve samimiyetini garantiliyor sanırım.

5.LOS CAPRICHIOS

1792’de ağır bir hastalık geçiren ve sağır olan Goya, normal çalışma düzenini sürdüremediğinden küçük çizimler yapmaya başlamış ve sonrasında bunları baskıya dönüştürmüştür. Goya’nın 18. yüzyıl Rokoko üslubundan Romantik üsluba geçişi bu hastalığa bağlıdır.

Resim 5.1. Francisco Goya, “Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır”

O, vatan sevgisi barındıran bir kişidir ve belki de bu yüzden ülkesindeki cehalete, batıl inançlara tahammül edemez. Bunları kendince dile getirmek ister. Bu konulardaki görüşlerini ifade eden bir dizi baskı resmini de geniş kitlelere yaymak

amacıyla yayımlamıştır. “Bu baskıların bir bölümünde sanatçı çağdaş dünyadaki insanların aptallıkları, akılsızları ve çeşitli zaafı ile alay ederken diğerlerinde büyüçülük ve batıl inançlara bir dizi rüya ile saldırmaktadır.”⁶⁵ Bu dizinin adı *Los Caprichios* (karpisler) dur. Levhaların çoğu doğüstü imgelerden oluşmuştur.

Bu baskıların kapak sayfası ve en bilineni olan “Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır” adlı resmin açıklamasında kendisi şunları yazmıştır: “Aklın terk ettiği imgelem korkunç canavarlar yaratır.” Akılla birlikte olduğu zaman ise o tüm sanatların anasıdır. Bu sözleriyle tüm baskı dizisini ne maksatla yaptığına ilişkin cevabını da vermiş bence. Büyü, batıl inanç gibi cahillik kökenli geleneklerin, insan şuurunu dolayısıyla farkındalığını yok edici etkisinden rahatsızlığını ifade ediyor. “Aklını kullanmadığın noktada hasta, şursuz, inisiyatif kullanamayan canlı, doğüstü olana, bilinmez, dolayısıyla üstün gözüyle bakar ve onun esiri olur. Ancak akıl kullanma edimi söz konusuysa doğüstü olanı hâkimiyetine alıp (tıpkı yapıtta mitosunu kullanmak gibi...) arzu ettiği ölçüde imgelem zenginliğinin tadına varacaktır” diyor olmalı.

“18. yüzyılın 19.yüzyılın romantizmine esas olan akıl ile imgelemin arasındaki kutupsallığın vurgulandığı bu resimde ressam bir masa başında oturmaktadır, başını ellerinin üzerine koymuş, bir masaya dayanmış uyumaktadır. Çevresinde de korkunç canavarlar değil de baykuşlar, yarasalar, bir vaşak, bir de kedi vardır. Kedi gecenin, baykuşlar budalalığın, yarasalar ise cehaletin simgeleridir.”⁶⁶

Resimde bolca simge kullanılmıştır. Yani burada simgeler okumaları biraz daha daraltıyor olabilir ve bu yüzden lezzet azalmış olabilir. Fakat itiraf etmeliyim ki, resme baktığımda imgelerin simgeye dönüşmüş olması bakımından problem göremiyorum aslında; yaratıkların imge ya da simge olması önemsiz sanki. Çünkü resmin ifadeci yanı, bize canavarların niteliklerine ilişkin bilgiyi verebilecek düzeyde. Biz resme bakarken geceyi, budalalığı ya da cehaleti tam dile getiremesek de, ters giden bir şeyler olduğunu, hem de bu tersliğin ne tür bir terslik olduğunu

⁶⁵ Bkn. (50), İNANKUR, 30.

⁶⁶ A.g.k., 30.

farkına vararak hissedebiliriz. Ama yine de ben Goya'nın bu resme bir açıklama yazma isteğini, tüm baskı dizinin kapalılığını kabulü ve resim okumalarını daraltması biçiminde algılıyorum.

5.1. Denemeler

Goya, "Denemeler" isimli bu baskı resminde de büyü ve cadılık konularına değinmiş. Halkının bu tür cehalet kökenli inançlarını, yaşadıkları sefaletin başlıca etkenlerden biri olarak görmektedir (Resim 5.1.1). Belli ki İspanyol kültüründeki bu tür inançları dışarıdan izleyerek eleştirmenin de dışında, detayına inebilecek kadar yakından biliyordu. Bu da ona, bu baskı serisinde, sanki bir masal kitabı resimliymiş gibi, durumu, olayları tarifleyen kişi görüntüsü veriyor fikrindeyim. Tıpkı belge niteliği taşıyan fotoğraflar gibi, tarihe yardımcı kaynaklık yaptıkları kesin.

Resim 5.1.1. Francisco Goya, "Denemeler"

Fotoğraftaki gibi olanları görüntülemiyor, o kafalarda olan gerçekleri resmediyor, fark sadece bu. Hemen aklıma Ara Gürel'in her fırsatta vurguladığı sözleri geliyor; "Ben sanat fotoğrafı çekmiyorum, belgesel fotoğraf çekiyorum." Onun bu sözlerini, "neysem oyum, üretimim budur, bu da ne ise odur, ama yalanlanması imkânsız bir gerçek var ki, o da tarihten belge olduklarıdır" biçiminde algılıyorum.

Goya'nın bu belgeyi yanını bir yana alalım, işimize bakalım diyeceğim. Ama acaba bunu yapabilecek miyiz?

Yergisini, kızdıklarına, eleştirdiklerine onların kendi hallerini oldukları gibi göstererek mi yapmak istiyor? Ve bunu bir kitaba dönüştürecek kadar seyirlik hale getiriyor... Baştan sona "kendince" bir masal mı resimliyor. Ama bu İsa'nın masalına benzemiyor, çünkü ikonikleşemiyor da.

Resme izahen alıntı yapayım (Bkn. Resim 5.1.1.):

“Burada konu üstat Şeytan nezaretinde yapılan bir cadılık dersidir. Gravürlerin hazırlık çizimlerinde yazılanlar şöyledir: ‘ çırağın ilk uygulamalı dersinde cadılar çekingen bir şekilde deney yapıyor.’ Prado Müzesi’ndeki yorum alaycı bir şekilde ekliyor: ‘Yavaş yavaş ilerleme kaydediliyor. Daha şimdiden ilk adımlarını attı, zamanla, hocası kadar çok şey bilecek’ Cadılık üzerine olan diğer gravürde olduğu gibi, o zamanlar yaygın olan ve dönemin ‘aydınlanmış’ kitaplarına konu olan batıl inanca eleştiri geliştirmiştir Goya.”⁶⁷

Tıpkı resim hakkında bir şeyler yazabilmek için, benim alıntılara ihtiyaç duyduğum gibi, benim kaynaklarım da bulabildikleri kaynaklar sayesinde resim hakkında üç-beş laf etmeye çalışıyor. Bu yüzden açıklamanın içinde açıklamalar geziniyor. “Biri tutmazsa biri tutar, okuyan bir şey çıkartırsa çıkartır artık(!)”

Gravürde; izleyiciye bakan devasa bir koç, acayip pozisyonda, biri erkek biri kadın olmak üzere iki insan, kediler, kedilerin yanında kurukafa, önlerinde seramik bir testi görüyoruz. Belli ki doğaüstü bir şey gerçekleşiyor, çünkü figürler yerçekimine karşı gelebiliyorlar. Ancak figürlerin birbirlerinin kulaklarına yaptıkları şeyi, büyü ya da cadılıkla ilişkilendirebiliyor muyuz bilmiyorum. Ancak tam olarak hangi cadılık büyüüne hizmeten bunu yaptıklarını teknik olarak bilmediğimiz kesin. Cadılığa dair ilk belgemiz bu olabilir, net anlayamasak da(!)

Bu gravürde dikkate değer nokta, hem koçun, hem de kedinin izleyiciye gözlerini dimdik dikmiş olmaları. İzleyiciyle diyaloga ciddi şekilde onlar giriyor. Kedinin neyi simgelediğini hiç düşünmemize lüzum yok, çünkü kedi, bakışındaki vahşilik ve iç dünyasını keşfettirmeyen yapısı ile en baştan zaten gizem, korku, dolayısıyla karanlık bölge çağrışımı yapıyor ve de tabii şeytani olanla bağ kurduruyor. Resimde önden bakış yücelik ifade eder.“Biz bu bakış yoluyla seyreden

⁶⁷ Juliaan GAALLEGO, Goya: The Etchings and Lithographs, 69.

ve seyredilen ikili ilişkisine gireriz.”⁶⁸ Sanırım Goya da, karanlık bölge ve karanlık işler etkisini bu sayede sezdirmekte.

Alıntının son cümlesindeki “...batıl inanca eleştiri geliştirmiştir Goya” ifadesi, “acaba eleştiri geliştirebilmiş midir?” biçimindeki şüpheli soruya yönelmeme sebep oldu.

Sanat tarihi Goya’yı bir hicivci olarak yorumluyor. Bu Arapça kelimeyi kullanmazsak “yergici” de diyebiliriz. Yerginin ne olduğuna, köküne bakalım:

“...toplumsal ya da bireysel kusurları, yetersizlikleri, boş inançları ve adaletsizlikleri dolaylı yollardan, çoğu zaman da gülünçleştirerek eleştiren çeşitli sanat biçimlerine verilen ad. (...)Kökeni ve temel özellikleri: Batı dillerinde yergi anlamına gelen *satire* sözcüğünün kökeni, Latince “karışık yemek, karışım” gibi anlamlara gelen *satura* sözcüğüdür. İS 4. yüzyıla doğru yergi sözcüğü bir anlam kaymasına uğradı. Yunan mitolojisindeki yarı keçi yarı insan yaratıkları belirtin Yunanca *satyros* sözcüğüyle kaynaşarak kendi anlam ve çağrışım yükünü “yergi” terimine aktardı. Satyrler şehvete düşkün, kaba, kural tanımaz yaratıklardı. Böylece yergi edebiyatı bir müstehcenlik, hiç değilse açıklık ve bilinçli bir kabalık boyutu kazandı. (...)Bu dönüşüm, yergi edebiyatında, asıl önemi romantizmde ve modern çağda kazanacak olan bir iç gerilim yarattı. Klasik yergici toplumsal bozuklukları, çılgınlıkları ya da cinsel aşırılıkları abartarak anlatırken, görünürdeki amacı bunları eleştirmek, mahkûm etmektir. (...)Klasik ve modern yergi: Klasik yergi ile modern yergi arasında önemli bir fark vardır. Klasik yergici, oklarını yalnızca başkasına fırlatır, kendisi hiç yara almaz. İyi ile kötü, güzel ile çirkin, anlamlı ile saçma arasındaki ayrım çizgileri çok belirgindir ve yergici de çizginin olumlu yanında olur. (...)Romantizmle birlikte bu kesin ayrım çizgisi belirsizleşir. Romantik felsefe, özellikle de Alman romantizmi, insan ruhunun olumsuz özelliklerini, ölümü, kötülüğü, çirkinliği de içeren, akılsızlığı daha büyük bir aklın parçası haline getiren bir “tinsel bütün”ün peşine düşmüştür. (...)Bu koşullarda, eski yergi edebiyatının başlıca öğeleri olan alay ve öfke geri plana itilir; ironi yerginin en önemli tekniği haline gelir. İronide neyin tam olarak iyi, neyin tam olarak kötü olduğu belirsizdir ve yergici de kendi oklarına hedef olmaktadır. Şairin katıksız bir iyilik ve haklılık noktasında kendini koruyarak dünyayı alaya alması artık olanaksızdır. Romantik ve modern yergide, ironi öğeleriyle birlikte grotesk, fantastik, saçma

⁶⁸ Bkn. (64), ERDOK, 103.

gibi ögeler de öne çıkar. (...)Hem klasik hem de modern yergide görülen bir özellik de toplumsal ve bireysel bozukluklara yöneltilen eleştirinin dolaylılığıdır. Gülünçleştirme ve ironi bu dolaylılığın biçimleridir: Yazar toplumu ya da bireyleri düpedüz yermek, kınamak, eleştirmek yerine, okuru önce eğlendirerek ya da kaygan, kararsız bir ruh hali içinde bırakarak amacına ulaşmaya çalışır. (...)Yergiden estetik bir tat alınmasını sağlayan ve onu propagandadan ve siyasal-ahlaki broşürlerden ayıran da bu dolaylılıktır.”⁶⁹

Bu yergi tanımlaması ya da açıklaması daha çok edebiyat kıstas alınarak yapılmış. Ancak ben bunun resim ve yergi ilişkisini kurmak için çok daha verimli bir yol olacağını düşünüyorum. Çünkü bazen kavramları, eğilimleri veya akımları anlamaya çalışırken farklı disiplinlere başvurmamız kaçınılmaz oluyor. Açıkçası ben, resimde realizm ve natüralizm arasındaki farkı tam kavrayamazken, Zola romanı ve roman karakterlerini, Steinbeck roman ve roman karakterleriyle kıyaslamam büyük ölçüde yardımına koştı, bu iki tavrın ayırımına bu sayede vardığımı hatırlıyorum. Yergiyi de, yergici edebiyattan ve hatta bize hiç yabancı olmayan “nazım” biçimli, hicivci edebiyattan çıkarabiliriz, yapıtlara karşı kalite değerlendirmesini de bu mantıkla yapabiliriz görüşündeyim.

*“Bir güzel mazmun bulunca Eşrefa
Kendimi hicveylemezsem kâfirim.”*⁷⁰

Eşref

Goya cehalete karşı bir tutum sergiliyor, bu kesin. Ancak amacına ulaştırabilecek doğru tutum mu bu? Yergi üzerine yazılanlarda gördük ki, eski yergi biçimi alay ve öfke kökenliydi ve de sırf karşı tarafa muhalif duruşla kendini gösterirdi. Romantik ve modern yergi ise olumlu olumsuz her şeyi arayan ve sorgulayan, bunu kendini ve bütünü keşfetme adına yapan çok daha olgun bir duruş olarak tarif edilmişti. Net bir iyi-kötüden bahsetmeyerek, dolambaçlı yoldan gidip, muhatabı izleyiciden çaba bekler. Bu

⁶⁹ “Yergi”, Anabritannica Ansiklopedisi, Cilt XXII, 388–389.

⁷⁰ A.g.k., 389.

durumuyla bir açık sonlu yapıt tarifi gibidir. Kafa karıştırır, arayışa sürükler. Hazır, bitmiş, dalga geçme, alay etme modlu bir sunum değildir.

O halde tekrar soralım romantik ressam Goya bu baskı dizisinde romantik yerginin özelliklerini taşıyabiliyor mu? İmgeleri ve onları sunuşuyla sorgulama edimini sağlayabiliyor mu?

Ben yine kamuoyu araştırmamdan bahsetmek istiyorum: *Los Caprichios* dizisi ve atasözlerini resimlediği dizi öyküleme içerdiği için daha net anlaşılır zannedilebilir. Fakat genel olarak bu resimlere, karşılaşılan kişi hikâyesinin ona anlatılması konusunda ısrarcı oluyor. Resim karşısında tutulup kalmasını öyküyü bilmemesine yoruyor. İzleyiciyi çaba yerine kolaycılığa sevk ediyor. Çünkü resmin anlam alanı daralıyor, tek bir söylemi olduğuna ilişkin sezinleme yüzünden izleyen, o tek sözü resmin öyküsünde bulabileceğine inanıyor, bu bilginin de onda olmaması durumunda kendi yorumuna karşı güvensizliği, onu pes noktasına götürüyor. Resimle daha fazla ilgilenmiyor. Satürn resmi ise izleyicisini yorum yapması için yöreklendiriyordu (Bkn. Resim 4.3.1). İzleyici alanın genişliğini farkında ya da farkında olmaksızın imgeleri kendinden bir şeylerle okuma yoluna heyecanla gidiyordu, durup öyküye dair bilgi edinmeyi ihtiyaçtan saymıyordu.

Bugün, bir edebiyat eleştirisi kitabında tesadüf karşılaştığım bir bölümde yazar şöyle bir eleştiride bulunuyordu; “Kafka’nın vurucu silahı mesel iken, Oğuz Atay yerine (allégorie) kullanımına sapmakta, böylelikle anlam alanını daraltmaktadır. Zengin bir belirsizlik, bir enigma kurmak isterken, anlamı kısıtlı bir imge dizgesi çizmektedir.”⁷¹ Goya’nın baskı resimlerindeki imgelerin anlamlarının kısıtlı olduğu söylemiyorum, fakat öyküleme biçiminin yarattığı bir dar alanda güme gittikleri yolunda görüş bildiriyorum.

⁷¹ Oğuz DEMİRALP, Okuma Defteri, 97.

5.2. Bakın Ne Kadar Da Vakurlar!

Bir başka baskı olan “Bakın Ne Kadar da Vakurlar! (Look how solemn they are!)”da benzer okuma problemleriyle karşılaşılıyor (Resim 5.2.1.).

“Goya burada başkalarının sırtından geçinenler konusuna geri dönüyor. Yükü çekenler insanlıklarını kaybetmişler ve şimdi kendileri eşektir, onları sürenler de açgözlülük ve aptallıklarıyla açıkça hayvanlarla ilintilendirilmiştir. Biblioteca Nacional’de yapılan yorumlarda eserin eleştirisel yönü açık ve nettir, ‘Sadece doğanın yaratıkları görülür bu dünyada... Cesur gibi davranan ama hırsız olan biri, fanatik dinci gibi görünen ama bir vahşi olan bir diğeri. Bunlar krallar ve yönetimdeki insanlardır, onların okumuş insanlar oldukları sanılır, ama her şeyi örtbas etmek amacıyla alkışlanmışlar ve başa getirilmiştir.”⁷²

Alıntıda bir yerinde “eserin eleştirisel yönü açık ve nettir” ifadesi kullanılıyor. Yani resmin öyküsel anlamı hakkında bilgi veren kaynağın, “kral ve yönetimindeki insanlar” yorumunu bile yapabilecek kadar net bir bilgiye sahip olduğunu vurguluyor. Öykünün örtüklüğü söz konusu değilmiş yani(!)

Yük taşıyan binek hayvanlarıdır eşekler. Dolayısıyla “binilmek, yüklenmek” fiillerinin olumsuz çağrışımıyla bir ezik hayvan imgesidir. Ancak nedendir bilinmez (ben bilemedim), sanki bu ezikliği kendi kafasından çeker, suçlu odur. Diğer çilekeş imajlı hayvanların aksine, ona acınası değil, ibret çıkarılacak figür gözüyle bakarız. Belki bu yaradılışından gelme davranışlarının, insana olumsuz tesiri dolayısıyla, ona

⁷² Bkn. (67), GAALLEGRO, 71.

verilen ceza imajıdır. Bu bakımdan insanların eşekleşmesi, birilerinin onlara binmeleri, yük çektirmeleri okumada güçlük çıkartmaz.

**Resim 5.2.1. Francisco Goya,
“Bakın Ne Kadar da Vakurlar!”**

Devamında da açgözlü birilerinin onların haklarını yediğini tahmin etmek kolaylaşacaktır. Fakat ben, fanatik dinciyle, cesur gibi görünen hırsız hangi imgede, nasıl görebileceğimi bilmiyorum.

Öykünün netliğinden bahsedilmişti yukarıda; bir resim için konu hakkında bilgi veren cümle ihtiyacına karşı soğukluk beslediğimi yazmıştım zaten. Maalesef bence öykünün kastedilen netliği, asıl meselemiz olan resmin çokanlamlılığına darbe vuruyor. Sanki göstererek öğretme gibi bir niyet seziliyor. Bu didaktizm kokulu tavır, masal kitabı resmedenin alacağı zevk ve eğlenme kokusunu da taşıdığından, romantik ya da modern yerginin dolaylı yoldan sorgulama özelliğini çok da barındırmıyor bence. İnce, anlamlı, derin, düşündürücü ve şakalı söz anlamındaki “nükte”nin ya da Fransızcadaki “*esprit*”nin bu baskı resimlerinde varlığını çok hissedemiyoruz. Yoksa tek tek bu resimleri değil de, onların dizi haline gelip oluşturdukları kitabı “faydalı bir belge eser” nitelemesiyle mi değerlendirmeliydik?

6. KEÇİ

Yine ‘‘Siyah Resimler’’ serisinden bir resim; ‘‘Keçi’’ (Resim 6.1.). Ve yine izleyicisini özgür bırakan bir ekspresyon...

Resim 6.1.

Francisco Goya, ‘‘Keçi’’

‘‘Bu resim, muhtemelen ‘‘Sağırın Evi’’ndeki duvar resimlerinin en ünlüsüdür. Siluet halindeki bir keçi-şeytan karşısında korkmuş cemaat, hayretler içinde bakıyor. Resmin ortasında beyaz örtülü bir figür zemindeki bir delikten çıkarken görülüyor. Sihirli dirilişin bu sıra dışı sahnesinde mahcup bir kız figürü oturuyor. Siyahlarla örtünmüş, elleri el kürkünün içinde saklı. Kızın anlamı nedir? Diğerlerinin groteskliğini arttırmak için mi oraya konmuş? Ya da kötü ruhlarla bağlantılı bir güce sahip olduğu varsayılan yeniyetme figürler gibi, görünüşte masum olan bir kurban, seremoninin parçası mı? Ama kesinlikle sahnenin korkunçluğunu arttırıyor. Beyaz örtünmüş figür bir dişi insan yüzüne sahip olabilir. Bu figür, kefene sarılmış hayaletten çok, dininden dönmüş bir rahibeyi işaret ediyor. Figürün keçiye yakınlığı, bu iki figürün birbiriyle bağına da işaret ediyor. Aynı zamanda keçinin kimliği kiliseye ait bir otoriteyi temsil ediyor.’’⁷³

Alıntıladığım bu yazıda imgeler soru cümleleriyle sorgulanmış. Bu tavır imgelerin açık sonluluğuna dikkat çekmek için uygun düşüyor bence. Onlara giydirme yapmadan, hissettirdikleri ya da olabilirliği söz konusu ihtimaller üzerine yazılmış. Örneğin; sağdaki siyah örtülü kızın kim olduğu değil, kim olabileceği konusunda tam da izleyenin aklında oluşabilecek sorgulama sistemli bir yaklaşım... Ya da kızın sahneye etkisi, sahnenin genel havasına kattığı ekstra şey... İmgelerin tesir etme sistemlerini göz önüne sunması açısından, bu yaklaşım, benim yapıt, imge ve imgelem durumuna bakışımı çok benzerlik gösteriyor. Yapıtları yorumlamanın dışında, yapıtları yorumlayanları yorumlama da konumuza fayda sağlar diye düşündüğümünden bunları yazıyorum.

⁷³ Bernard MYERS, Goya, 39.

Siluet biçiminde bir keçi-şeytan... Ben de alıntıladığım kaynak gibi keçi-şeytan demek istiyorum. Çünkü sıradan bir keçi değil, insani yetkinlikleri de olduğu bariz bir siluet. Keçi imgesinin buradaki şeytanlaşmasına gelmeden önce, genel anlamda şeytanla ilişkisini bir değerlendirmeye alalım:

Keçi ve koyunun küçükbaş hayvanlar adı altında kümelendirilmesinden dolayı, ikisinin kıyaslaması sonucu keçinin hakiki doğasını daha doğru kavrayabiliriz diye düşünüyorum. Bu yüzden de keçi ve koyunu sadece imajlarıyla hayatına sokmuş kişilere değil, gerçekleriyle de tanışıklığı olanlara başvurdum. En bilinen özelliği yeni sürgün vermiş taze fidanları yeme “tercih”idir. Fizyonomik yapısı, yüksek dallara uzanmaya çok müsait. Ormanlarda ve her türlü ağaçlık alanlarda dolaşp, kayalara tırmanmak, atlayıp hoplamak gibi özellikleriyle atletik yapılı, oyuncu bir imaj. Koyun ise zeminde bulduğu otları yemekle yetinen gayet mülayim bir karakter. Koyun ve keçinin en büyük farklarından biri de, koyunun toplu halde yani “sürü” halinde otlaması, keçinin ise adeta bireyselliğini ifade ediyormuşçasına dağınık dolaşması. Keçinin en başta söylediğim yanı, yani taze dallara olan ilgisi ve bu ilginin hiçbir durumda kontrol altına alınamaması “zararlı”, “yaramaz”, “inatçı” nitelermelerini kazanmasına yol açmış. Bu da şeytanla özdeşleştirilmesini otomatik olarak sağlıyor. İnat ve kontrol edilemezlik, “başkaldırı” çağrışımıyla şeytanın hikâyesine götürüyor.

Resim 6.2.

Francisco Goya, “Keçi”, detay.

Biçimsel olarak yaradılış özelliklerine bakarsak, mülayim imajlı koyun nasıl doğduysa öyle yaşamaya devam ediyormuş gibi görünürken, keçi tıpkı taze fidan tercihi gibi sakalını da kurgulamış görünür. Oysa belki de “sakalını kurgulayan insanoğlu”, bunu keçiden öykünme yolu yapıyordu.

Kişilere yaptırdığım koyun ve keçi kıyaslamasında bir ara, birileri keçiyi fazlaca kötüler de işim kolaylaşsın diye “koyunu mu seversin, keçiyi mi” sorusunu soruyordum. Keçi cevabı gelmemesi umuduyla... Bu kişiler, ısrarla her ikisini de aynı sevgiyi besliyorlar, bunu anladım. Yalnız babam, bu soru karşısında “keçi sevilmez ki” dedi, umutlanmışım. Ancak şöyle devam etti, “keçi ‘fırlak’ tır, elde avuçta tutamazsın, sevemezsin”.

O zaman ben şöyle bağlayayım; velhasıl keçi “fırlak” tır, tanrısına itaat eden “melekler” den olamazdı ki...

6.1. Sahne

Sahneye nereden bakıyoruz? Goya, bizi keçinin ve onunla aynı taraftan olduğunu tahmin ettiğimiz resmin ortasındaki beyaz örtülü kadının yüzlerini görecektir pozisyonda konumlandırmıyor (Bkn. Resim 6.1.). Sahneye şovun tam zıttı yönünden bakıyoruz. Şovu değil, ama belki de çok daha mühimini görüyoruz; şovun tesirini. Siluet haline gelmiş keçi, karartılıyla karanlık bölgeden bir eleman; ikinci bir şeytan olma vesilesi... Delikten çıkan bir başka eleman daha... Cemaat çok kalabalık, yani “çoğunluk”. Yüzleri bize ve gizemli karakterlere dönük. Onları izliyorlar, şaşkınlık ve korkuyorlar. Yine kamuoyu araştırmasından: “Korkak bir topluluk. Gaddar keçi bu tipleri ürkütmüş, ya da keçinin ilginç güçleri karşısında şaşkın vaziyetler. ‘Saygı ile eğilenler’ de var keçi karşısında.”

Kuzenime şöyle sordum, “sence neden sahneye tersinden bakıyoruz, neden keçiyi karşıyından görmüyoruz?” Cevap: “ Keçinin gücünün insanların yüzüne nasıl yansıdığını göstermek için olabilir. Keçi, ‘benim yüzüme bakmadan da insanların yüzünden benim ne yaptığımı anlayabilirsiniz’ demek istemiş olabilir.” O, burada keçiyi konuşurmayı tercih etmiş nedense. Belki keçinin sahnedeki iktidarını kabul etmiş, söz hakkının da onda olduğunu düşünmüş. Biçimsel iktidar, konumsal iktidar,

tonal iktidar derken Goya, keçinin iktidarını izleyiciye de net biçimde inandırıyor olmalı.

Dini bir seremoni olduğu kesin, zira şaşılmalı olanı, gizil güçleri dinle ilişkilendirmek gayet olağan. Sahne de zaten ayin edasında şekillendirilmiş. Yine resim hakkında kaynakta yazılana göre, beyaz örtülü figür bir din değiştirmiş rahibe olmalı. Tabii kaynaklar Goya'nın Katolikliğin eleştirisini yaptığını biliyorlar. “Katolik’liğin manevi alandaki ve pratikteki çabalarının anlamsızlığını açığa sermiştir.”⁷⁴ Bu bilgiyle, “insanları dolandırma eylemini kilise otoritelerinin yaptığını ifade eden Goya, keçiyi şeytanla özdeş tutuyor ve otoriteleri temsilen kullanıyor” dememiz zor olmaz. Aynı zamanda dini ritüel bilgilerimizle masum, temiz kıza atfettiğimiz anlamlar, sahnenin amacına dair ciddi ip uçları veriyor. Kızın, izleyicinin resmi yorumlamasında oynadığı rolün dışında, resimdeki korkmuş insanların Keçi'nin sahnelerini yorumlamasında da katkısı büyük. Çünkü kız, hem Keçi'nin kurgusu, hem Goya'nın. Bu vesileyle ressamın hilebazlıkla ilişkisine de dikkat çekelim bari.

Sahneye cemaatin yüzlerini görecek pozisyonda bakıyoruz. Şaşkınlıklarını, ürkmüşlüklerini, acizliklerini grotesklikleriyle birlikte görüyoruz. Kara Romantizm tabirinin kullanmak icap edebilecek bir noktadayız (tabii sanat tarihçilerin romantizmi, “romantizm” ve “kara romantizm” diye ikiye ayırmalarını yadırgamıyorsak, “romantizm, romantizmdir, ‘kara’sı, ‘ak’ı olmaz” demiyorsak...). Karikatüresü gerçekçiliği, acımasızlığı, şiddete ve gülünce düşkünlüğü, şeytanların ve büyücülerin varlığı onun yapıtının, kara romantizm adı ile anılmasını sağlar.⁷⁵ Resimdeki grotesklik bunun göstergesi.

Bu kalabalık topluluğun acınası bir gülünçlüğü söz konusu. Çok kalabalıklar, ancak ayin sahnesi karşısında takındıkları tutum gösteriyor ki, her biri birbirinden aciz ve gülünç bireyler bir araya geldiklerinde, çok daha fena bir aciziyeti temsil ediyorlar. Otoritenin kandırmacasına karşı duramamaları, şüursuzlukları bariz.

⁷⁴ René PASSERON, Sürrealizm, Çev. Sezer Tansuğ, 26.

⁷⁵ Francis CLAUDON, Romantizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Özdemir İnce, 27.

Kuvvetsizlikleri biçimlerinden tavırlarına kadar yansımakta. Hatta gülünçlükleri izleyiciye, cezalarını bulmaları gerektiği konusunda sinyaller veriyor bile olabilir. Şu halde, izleyici şeytanın safına mı geçer? Şeytan imgesi dönüşüyor mu?

Şeytan imgesinin, sakınılması gereken, korkunç ve kötü varlık olarak kabul görmesi uzun zaman önce değişime uğradı aslında. Belki de, oku kendine yöneltebilme niteliğini daha fazla kazanınca kişiler, şeytanın sadece hak edene tesirinin olabileceğine dair fikirler de geliştirebildiler. Bunun dışında bir durum daha var; bugün ve aslında belki de uzunca bir süredir, yolunu bulmak (malı götürmek) için yapılan eylemler, içinde imrenti olan bir saygı ile değerlendirilmekte. Ne kadar büyük topluluğu kandırabiliyorsan, o kadar saygınlığın artıyor. Dolayısıyla şeytanlaşma başarı için baş koşul; saygın zekâ(!)... Goya'nın resminde de, hem topluluk, ablaklığıyla, hem Keçi'nin sahtekârlıktaki hünerli kurgusuyla, belki de Şeytan haklı konuma geçiyor. İşler değişti, imge dönüştü. Kalabalık yığın, Şeytan'ı "ak"ladı galiba, artık asıl kötülük başka yerde.

"Oku kendine yönlendirmek"ten bahsetmişim; kötüyü karşıda değil, kendinde arama; bunu, daha evvel sözünü ettiğimiz romantik yergi tanımından hatırlayabiliriz. Goya kötü varsayılamı arkadan gösteriyor, asıl mesele cemaatin yüzlerinde çünkü. Bir başka deyişle resmin hakiki muhataplarında, durumu değiştirebilecek asıl elemanlarda... Kendilerini görsünler diye, bu sefer asıl suçluyu seçsinler diye...

6.2. Kürklü Fok

Kürklü Fok'un ilk versiyonu bundan çok daha farklıydı (Resim 6.2.1.) Fakat şu anki halinin altında bir yerlerde kaldı ve de fotoğrafı da yok. Çünkü değiştirmeye bir anda karar verdim. Ne oranda bir değişime uğrayacağını bilmeyerek...

Bu resmi ilk tasarladığımda fokun dışı bir imge olduğunu düşünerek üst bedenini bir kadın biçimine büründürmüştüm. Bu birleşimde yine kollar yoktu; kolsuzluğuyla çaresizlik zannını devam ettirmek istiyordum. Fok imgesi zarar görmeden dişiliği abartılacaktı, amacım buydu. İri memeleri, fok yağlılığına uyum sağlıyordu. Başını tıpkı resmin şu anki halinde olduğu gibi yukarıya, şuh bir biçimde kaldırmış bir kadındı. Ve yine boynunda bir tilki kürkü taşıyordu.

Fok imgesi üzerinde başlarda bir şeyler yazmıştım; masum, çaresiz bir canlı olmasının dışında, zihnimizde çok fazla açılım yapamayan, kısır bir imge bence. Bu yüzden yalnızca çaresiz, haksızlığa uğrayan canlı okumalarından yola çıkarak bir şeyler düşündüm. Fokların en bilinen hadiseleri kürkleri için öldürülmeleri idi. Öyle ki, “onlar hakkında bildiğimiz, bileceğimiz tek şey bu olacak ise, kürkleri için öldürülmeleri en doğal sonuç o halde(!)” diyecek kadar uzağız. Ama tabii oturduğumuz yerden vicdan kisvesine bürünme eğiliminde canlılar olduğumuz için, arada da acınası bir imge yaratmamız çok olası. Biz öldürmüyor isek, karşı tarafa geçip acırız ve de iyi insanlar safını seçmiş oluruz(!) Yine ben konuyu dağıtıyorum, kendi meseleme döneyim.

Resim 6.2.1.

Dilek Aydın, “Kürklü Fok”

Resmin ismi, “Kürklü Fok”. Bir kürkü var ya da iki. Daha önceden de bahsetmiştim; aslında bu foklar kürkü için avlanan “gerçek foklar”dan değil. Bunlar kulaklı fok ve de fiziken hareket imkânları çok daha fazla. Kürkü için falan da canice avlananlardan değil. Her neyse, bu yanılığın açıkçası beni hiç ilgilendirmiyor. Herhangi bir okumada yanılığın kaçmak mümkün değil ise, yanılığın iç içe geçmesi daha bile hayırlı olabilir belki(?)

Fokun boynundaki kürk fokun imajını değiştiriyor olmalı. “Olmalı” diyorum, çünkü olmuyorsa da bu plastiğe dair hesap hatalarının imgeleri işletmemesi sebebiyledir ve de şu an hakikaten resmin başarısı üzerine konuşmaya çalışmadığımdandır. Fokun imajı, tilkiyi kürk niyetli kullanışıyla masumiyetten arınacaktır ve de dediğim gibi pozunun da yardımıyla dişiliği artacaktır. Fokun

dişiliği arttıkça tilki kürküyle olan bağı kuvvetlenecektir. Hayvan, hayvanı zevkleri uğruna harcamıştır. Önceki versiyonda karlı dağları görürken, bu sefer arkada yeşil ormanlı bir alan görüyoruz. Biri fok imajının mekânı, diğeri tilkinin... Bu versiyonda fok hâlâ bir buz kütesinin üzerinde mesela. Ama mekânları düşünmekten ziyade, başkahramanların etkileşimine daha çok bakmalıyız belki de (ya da bu söylediğim yanlış, kendi tezimi çürütüyor sanırım). Mekânla bu ölçüde oynamak ressamın hatası gibi geldi bana (acaba öyle mi?). Bir an izleyici olayım dedim. Bu role girmek de çok zor değil çünkü. Her neyse...

Elimizde bu pozisyonda bir tilki ve bir fok var. Artık kim için üzölmeliyiz, acıma duygumuzu kimin üzerinden işleteceğiz? “Masum değil (miy)iz hiç birimiz”? Masumluk, mağdurluk her an değışebilecek birer rol mü idi? “Rol” ve “imge” ilişkisi...

7. SAVAŞIN FELAKETLERİ

Savaşın Felaketleri'ne değinmeden geçecektim. Çünkü söyleyecek çok sözüm olmadığını düşünüyordum. Ama Amerika'nın Irak'ı işgali sonrası olan şu dönem, bir sürü savaş imgesinin her fırsatta karşımıza çıkmasını kaçınılmaz kılıyordu. Dolayısıyla daha çok basın fotoğrafları ve kamera görüntüleriyle takip ettiğimiz savaş, bu imgelerle bizim için ne ifade edebiliyor sorusunu sormama sebep oldu. Ayrıca dünya da bu soruyu epey sordu. Aşağıdaki alıntılardığım kaynak da basın fotoğraflarını ve imgeyi sorgulamasıyla buraya koymadan edemediğim bir yazı:

7.1. Ebu Garip

"Önce imge vardı.

İmge sözden önce doğdu. (Düşlerin dili imgeseldir. Ve bütün memeliler düş görür.) Bunun için tarih bile verilebilir hatta. İmgenin tarihi belki 300 milyon yılsa eğer, sözün tarihi 100 bin yıldır. Yazının tarihiyse en fazla 6 bin yıl. Fotoğrafın tarihi 150 yıl.

Bundan olsa gerek; imge söz söyletmez.

İmge susturur.

İmge zaman dışıdır. İmge nedeni söylemez. İmge nedeni gizler. İmgesel olan arkaiktir. Yani; imge, zamanların ve nedenlerin en uzağındaki tuhaf coğrafyaya aittir.

İmge düş âleminde yaratılır, masal ise söz âleminde. Tarih de yazı âlemine aittir.

Bir soru:

Fiziksel âlemi ele geçirmek için bütün bu tinsel âlemlerden hangisini ele geçirmek gerekir? Gilgamesh Destanı, yazı insanının söz insanına karşı kazandığı zaferi anlatır. Uygarlığın doğaya karşı ilk zaferini. Gilgamesh, doğanın bekçisi Humbaba'ya, sedir ağaçlarının yılan saçlı bekçisini yenmişti. Yazının söze karşı zaferini, yasanın atasözüne karşı zaferini, devletin eşitliğe karşı zaferini yazar Uruk Kralı Gilgamesh.

Düşlerin dili imgeseldir ve yalnızca tarihhöncesine değil aynı zamanda insan öncesine de gider. Tarih ise yazıyla başlar. Ya da yazı tarihseldir. Hem yazının ortaya çıkışı tarihsel olduğu için, hem de tarihin ortaya çıkışı yazıyla olduğu için.

İlk tarih kitabını Herodot yazmıştı. Sessiz harflerden oluşan Sami alfabesine Grekçenin sesli harflerini katarak yaratılmış yazı diliyle. İÖ 5. yüzyılda Halikarnassos'ta yaşayan ve kendini mitsel düşüncelerden arındıran Herodot medeniyetin ilk tarihçisi oldu. 'Yerlerin, zamanların ve olayların bilimini icat etti.' (Daunou) Destan okuyan ozan, ölümsüzlüğü anlatırdı, oysa tarihçi, insanın ölümlülüğünü kabul eder, amacı, ölenlerin unutulmamasını sağlamaktır.

İnsanoğlunun yaptıkları, zaman yüzünden akıldan çıkmasını ister.

Uzak geçmişteki olayların tam bir öyküsünün şimdiki zamanda yaşayan biri tarafından yazılabileceği düşüncesi tamamen yeni bir fikirdi. Yazı, yeni bir iletişim aracıydı ve yeni bir bakış açısı doğurdu. Çizgisel, zamandizimsel bakış açısı. Oransal bakış açısı. Geometrik bakış açısı ve rasyonel bakış açısı. Akıl, mantık, nedensellik gibi yardımcı terimlerle ilişkili `rasyonel' kelimesinin kökeni `oran, orantı' anlamındaki Latince ratio kelimesinden gelir. Musa'nın On Emir'i, levhalara harflerle yazılmıştır. Musa kendi anadili olan Mısır hiyeroglifini değil alfabeyi kullanmıştı. Kuran da ayet ayet iner, Tanrı'nın Muhammet'e ilk emri `oku'dur. Her iki dinde de olaylar tarihsellik yani zamanın kronolojik sıralaması içinde anlatılır. Yine her iki din de imgelere, putlara ve ikonlara karşı koyarak ortaya çıkar.

İmgesel terör.

İnsan, bedeninde hapistir.

Leonardo da Vinci'nin anatomi notlarında yazar: `Göz, dünyanın güzelliklerinden zevk alan insan bedeninin penceresidir. Göz sayesinde, ruh, o olmadan acı çekeceği beden hapisanesinde kalmaya razı olmaktadır.'

Tabii, eğer gözler, dünyanın güzelliklerini görüyorsa. Yok, eğer o gözlere, dehşet içinde bir dünya gösteriliyorsa, o insan, dışarıya çıkmak yerine, daha az acı çekeceği bedeninin hapisanesinde kalmayı tercih edecektir. Gözünü kapayıp içe kapanmak ve iç hapisanesinde kalmak. Ne zamana kadar? Gördüğü dehşet ortadan kalkana kadar.

Ebu Garip Hapishanesi'ndeki Amerikan işkence fotoğrafları, o hapisanedeki mahkumlar için çekilmemiştir. Mahkumlar dehşetin gerçeğini zaten yaşamaktadır. Onlara bu yaşadıklarının resmini, imgesini gösterdiğinizde, daha fazla etki yaratmış olmazsınız. Bu fotoğraflar, hapisane dışındakiler için çekilmiştir. Hapishane dışındakileri, kendi bedenlerinin hapisanesinde kalmaya zorlamak için. Üst üste konulmuş çıplak bedenler. Başlarına çuval geçirilmiş çıplak bedenler. Boynuna tasma takılıp sürüklenen başka bir çıplak beden. Arkalarında ya da üstlerinde sırtan Amerikan askerleri.

Resim 7.1.1.

Ebu Garip Hapishanesi, 2005.

Bütün dünyanın bir süredir baktığı bu fotoğraflar, küresel imge dehşetinin yeni görüntüleridir. Amerika Birleşik Devletleri, 11 Eylül terörünün intikamını işte bu imgelerle aldı. Manhattan'da çökertilen gökdelenlerle yaratılan terör imgelerine karşı, Ebu Garip Hapishanesi'nde Iraklı esirleri aşağılayan imgeler. Terör imgeleriyle verilen bir savaşın tam ortasında dünya bir dehşeti izlemeye mahkum.

Bir şiddetin felakete dönüşmesi için imgeye dönüşmesi gerekiyor. İmge, gerçeği çoğaltıyor. İmge, ekranlarda, gazete sayfalarında, internet sayfalarında çoğaldıkça, gerçeğin etkisi de çoğalıyor. İmgesi olmayan şiddet, bir hiçe dönüşüyor. Ölünün, canlıyı ürkütmesi için imgeye dönüşmesi gerekiyor. Şimdi artık, Paul Virilio'nun söylediği, `gerçeğin, sinematografik olarak yeniden-gerçekleşmesi'nin en kusursuz ve ürkütücü sahnelenmesi yaşanıyor.

İkiz Kuleler'e karşı, insan bedeninden piramitler.

Terör neden imgesel olmayı arzular? `Şok ve dehşet' yaratmak için. Kitleseel düzeyde, masumlar, sessiz çoğunluk düzeyinde şok ve dehşet. Ve imge, düşlere seslendiği için, arkaik, zamanlar-aşırı, nedenlerden sıyrılmış, hayatta kalma içgüdüsüne aittir. İmgesel dehşet yoluyla insanları bedenleri içerisine hapsedebilir, boyun eğdirebilirsiniz.

Ebu Garip işkencelerinin görüntüleri de, terör eylemi gibi gizli kapaklı yürütülmüş, fotoğraflanmış ve nasıl olduğu anlaşılmas bir şekilde basına sızdırılmıştır. Fotoğraflarda gözükten askerler, emrin yukarıdan geldiğini söylemişlerdir, hapishane müdürü general, askeri istihbarata sorumluluğu atmıştır, Kızılhaç ve bir dizi bağımsız kurum da işkencelerin sistematik, yaygın bir şekilde yapıldığını açıklamışlardır.

Resim 7.1.2. Ebu Garip Hapishanesi, 2005.

Zaten fotoğraflardaki kalabalık da bunu göstermektedir. Ebu Garip fotoğrafları, tam da bu şekliyle, resmiyet karşıtı özellikleriyle terör eylemiyle benzeşmektedir. Öbür türlü, yani resmi bir tavır, aynı dehşeti zaten yaratamazdı. Terör, komployu sever.

Terör, rasyonel düşünmez. Yalnızca, yaratabileceği kadar büyük bir dehşet yaratmayı arzular. Savaşı kazanmak için de eylem yapmaz, tam tersine savaşın devam etmesini ister. Bu yüzden Ebu Garip fotoğraflarının ABD'yi zor durumda bırakacağı düşüncesi, Üsame Bin Ladin'in Manhattan ya da İstanbul ya da İspanya'daki terör eylemlerinden dolayı zor durumda kalacağını sanmakla aynıdır. Her ikisi de zor durumda kalmayacaktır.

Fotoğraf çekme işiyle uzun süre uğramış kişilerin kolayca anlayabileceği gibi, Ebu Garip Hapishanesi'ndeki işkence fotoğrafları, gizlice, amatörce ve hatıra amaçlı çekilmemiştir. Işık ayarları, kadrajlama ustaca yapılmıştır. Ayrıca bir fotoğrafın kudretini en fazla artıran, içeriğindeki sembolizmdir. İşkence fotoğrafları, sembolik kurgular yaratılmaya özen gösterilerek çekilmiştir. Bu sembolik şifreler çözüldüğünde, ABD'nin yürüttüğü savaşın ruhsal kaynağı da çözülmüş olur. Bu fotoğraflarda bedenler çıplak ve üst üstedir. Amaç, kurbanın bireysel varlığı olmadığını söylemektir. Tek tek Iraklıların hiçbir önemi yoktur. Amaç tüm Iraklıları, tüm direnenleri, tüm direnen İslam toplumlarını aşağılamak ve korkutmaktır. İmgeye bakan, orada işkence gören kişiyi bilemez. Küresel medya, orada yığın yapılan çıplak bedenlerin ne kim olduğunu bilir ve merak eder, ne de suçunun ne olduğunu bilir ve merak eder. Neden oradadır, neden çıplaktır, neden işkence görmektedir bunları bilemez. Ama işkence gören Iraklılarla fotoğraf çektiren Amerikalı kadın ve erkek askerlerin isimleri bellidir. Küresel medya, bu insanların ailelerini de bulur. Bunlar insandır ve nasıl olmuş da canı olmuşlardır, onu sorgulamaya başlar. Ama Iraklı çıplak esir, hapishanenin ismi gibi gariptir; hiçbir kimliği yoktur, bireysel varlığı yoktur.

İşkencecinin amacı, tüm direnen Iraklıların, fiziksel olarak değilse bile ruhsal olarak direnen Iraklıların, kendilerini o çıplak bedenler piramidinde bir beden olarak düşünmesini sağlamaktır. Tüm Şiiilerin, Sünnilerin, işgale karşı çıkanların boyun eğmesi istenmektedir. Saygı duymak zorunda değildir, korkması ve boyun eğmesi yeterlidir. Nasıl bir boyun eğme? Boğazındaki tasmadan çekiştirilerek yerde

sürüklenen çıplak Iraklı gibi.

İşkencenin seksüel koreografisinde söylenmek istenen, şiddetin kültürüne çok daha yakındır. Erkekliğin aşağılanması, ahlakının elinden alınması, Doğulunun utanma duygunun yani benliğinin parçalanması. Oryantalist cinselliğin sado-mazo aşaması. Pornografinin politik fantazyası. Bedensel emperyalizm. İşgalin seksüel metaforu. Irkçılığın dominetriks zevki.

Ve bu fotoğrafların en etkileyici yanlarından biri, savaşın başından bu yana gördüğümüz, hatta bir ara bizim başımıza da geçirilen çuvallardır. Bir insanı kişilik olarak silmenin en simgesel yolu, yüzünü, kafasını iptal etmektir.

Resim 7.1.3. Ebu Garip Hapishanesi, 2005.

Irak'a saldırı başladığında Amerikan ve İngiliz askerlerinin silahlarının ucunda, başlarına bu özel çuvallar geçirilmiş Iraklıları görmüştük. Özellikle, küçük bir çocuğun başına çuval geçirilmiş babasıyla birlikte çekilmiş fotoğrafı, küresel belleğe kazınmıştır. O vakit, tüm dünya, o çuvalın aslında, ABD saldırganlığına boyun eğmeyen tüm dünyaya geçirilmiş olduğunu anlamalıydı. Daha sonra aynı çuvallar, Kuzey Irak'ta 11 Türk askerinin başına geçirildi. Amaç aynıydı. Aşağılama. Tuhaftır, bu sembolik aşağılamayı sağlayan da yine fotoğraftı. Bu olayın da fotoğrafı çekilmiş ve bir biçimde basına sızdırılmıştı.

ABD, imgesel dehşet yaratma stratejisini ilk olarak Hiroşima-Nagazaki'de uygulamıştı. Bu iki şehre arka arkaya iki atom bombasının atılma nedeni, savaşı sona erdirmek değildi tabii ki, asıl amaç Japonya'yı dize getirmek de değildi. Atom bombaları, dünyanın geri kalanında yaşayanların üzerine atılmıştı. O uğursuz mantar bulutu, dünyanın İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yeni imparatorluğunun arması olarak göğe yükselirken fotoğflanmıştı.

Resim 7.1.4.

Ebu Garip Hapishanesi, 2005.

Ebu Garip Hapishanesi'nde Iraklılara (mahkum mu desek, esir mi desek, kuşku mu desek, ne desek acaba) yapılan azap, bir yandan da modern toplum öncesi adaletin geri dönüşüdür. Avrupa'da mahkumların bedenine azap çektirilir, organları parçalanır, yüzüne ve gövdesinin kimi yerlerine simgesel damgalar basılır; bütün bunlar karanlık bir şenlik havası içinde, mahkumun azap çeken bedeni seyirlik bir unsur haline getirilerek halkın gözleri önünde yapılırdı. Mahkum, meydanlarda, sokaklarda en ağır eziyetlere maruz kalırdı. Bu şekilde kral, yalnızca mahkumu cezalandırmış olmaz, ahalisine de gözdağı verirdi. Postmodern zamanın meydanları

ise ekranlar. ABD yönetimi, adaletin çoktan terk ettiği bedensel azabın görkemli gösterisini geri getirmiş oldu. On dokuzuncu yüzyılın başında beden yerine ruhu cezalandırma, bedeni kapatarak ceza verme ilkesi uygulanmaya başlanmıştı. Yeni yüzyılın başında, beden acılar içinde geri döndü.”⁷⁶

Elbette ki bu fotoğraflar son derece profesyonelce kurgulanmış imgeler dizisi içeriyor. Amaç, savaşın felaketinden sarsılan insanların savaş muhalifi olmalarını sağlamak değil tabii ki. Bu fotoğraflarla karşılaşacak tüm Dünya’ya yayılmış izleyicinin, farkında olmadan ABD iktidarını kabullenmesini sağlayacak korkuyu içlerine salmak, aktif muhaliflerin sayısını azaltmak. “Farkında bile olmayan” izleyiciyi, tam istediği gibi yönlendiren bu fotoğraflar amacına ulaşmasıyla aslına bakılırsa takdire şayan. Ayrıca şu yönü de düşünelim; hesaplamalar, ciddi okumalar yapma kapasitesi olan insanlara göre değil, tam da alıntıda söz edilen gibi “dehşet karşısında gözünü kapayıp içe kapanan ve iç hapisanesinde kalan” çoğunluğa uygun. Dolayısıyla kendine sunulan imge kurgularını neden sorusu sormadan kabulleniyor: Örneğin, neden bu insanlar normal yaşamda hiçbir şey ifade etmeyen, hiçbir amaca hizmet edemeyecek pozisyonda istifleniyorlar, onlardan oluşturulan yığınla, kurgucu bizi gizliden gizliye neye inandırmaya çalışıyor? Ya da kafalarına geçirilen çuvallarla kimliksizleştirme başarıyla tamamlandığında, izleyici bu planın ne kadar farkına varıyor? Kesme, biçme, dövme gibi klasik görüntüler yok mesela. Çünkü işkencenin fiziksel acı veren türünden çok daha etkili bir türü keşfedilmiş. Yazının bir yerinde değinildiği gibi; “doğulunun utanma duygusunun yani benliğinin parçalanması” doğulunun kesilip, biçilmesinden, canının acıtılmasından çok daha tesirli olacaktı tabii ki. Belli ki kurgucu malzemesini kurgulamayı iyi bilmenin yanında, kiminle muhatap olması gerektiğini de çok iyi biliyor ve bugünün izleyici kitlesini çok iyi etüt etmiş. Belki de o izleyiciyi zamanla böyle bir kitleye dönüştüren de odur.

⁷⁶ Bkn. (1), YÜKSEL.

7.2. Savaşın Resmi

Epeydir bu bölüm için aklımdakileri netleştirmeye uğraşıyorum. Arkadaşlarım ve yakınımıdaki insanlarla, savaşın herhangi bir yolla tarifinin, temsilinin yapılıp yapılmayacağına dair tartışmalara giriyorum. Belki de bu, biraz da resmin olanaklarının nereye kadar vardığını sorgulamak.

Savaş bir felakettir; hem de en uç noktadaki felaket... Ve felaketler kişiler tarafından bizzat yaşanmıyor ise, o kişiler için havada kalması muhtemel “kavramlar” olmaktan kurtulamıyorlar maalesef. İşte bu yüzden Goya’nın “Savaşın Felaketleri” dizisine de şüphe ile bakıyorum. Kendi ne kadar da savaşın içinde, savaşı hakikaten duyumsayarak, karşı konulmaz bir zorunluluk olarak bu seriyi gerçekleştirmiş olsa da, bugün izleyiciyle kendi duyumsama kuvvetince buluşma sağlayamadığı bir gerçek. Tabii her türlü iç sarsıntı karşıya ulaştığı noktada değişime uğrayacaktır elbette. Ancak bu noktada, bunun oranı mühim sanırım.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Yaban”ının önsözüne şunları yazmış:

“Yaban, bir ruh sıtmasıdır, birden bire acı ve korkunç bir hakikatle karşı karşıya gelmiş bir şuurun, bir vicdanın çıkardığı yürek parçalayıcı sayhalardır. Ve ben, Orta Anadolu viraneleri içinde dolaşırken yüreğime düşen od’un acısını, bundan yirmi yıl önce yazıp neşrettiğim bir nesir parçasında ilk defa o viraneler halkına şu hitabeyle ifadeye çalışmışım: (...) ‘Ey yanan tarlası üstünde beyaz sakalını yolan ihtiyar; ey evladının mezar taşından başına yastık yapan ana; ey geceleri köpeklerle beraber uluyan aç çocuk; ey bekâreti iğrenç bir yara halinde kanayan genç kız, Allah cümlenizi bizim düştüğümüz dertten masun eylesin!’ . İşte ‘Yaban’, bu yazının intişarından on, on bir yıl sonra, aynı yürek acısını daha geniş bir ölçüde ifade etmek için meydana geldi. Porsuk çayı kıyılarında geçirdiği üç dört aylık kâbusu, şuurumun altı, on yıl durmaksızın yaşamakta devam etmişti.

Anlıyorsunuz ki, bu eser, benliğimin çok derinlerinden, adeta kendi kendine sökülüp koparak gelmiş bir şeydir. Bir şeydir, diyorum. Zira, bu, ne bütün manası ile bir roman, ne bütün manası ile bir sanat

ve edebiyat işidir. Hele, politika denilen gündelik davalarla hiçbir alakası yoktur.
'Yaban', çölde bir feryattır."⁷⁷

Resim 7.2.1.

Francisco Goya, "Neden?"

Bir "feryada" izleyici nasıl bir reaksiyon verecektir? Feryat edenin yoğun duygusu feryadını edebilmesiyle bir ölçüde rahatlayacaktır muhakkak. Zaten feryatkâr kişi karşıdakileri çok da düşünecek vaziyette değildir o sırada. Ama yine bir tuhafılık var; "Los Caprichios" da söz ettiğim serileştirme isteği burada da söz konusu, bu da mevzu bahis olan felaket tasvirinde, alegorik biçimlenişe sebep teşkil ediyor. Dolayısıyla felaketi, ekspresyon kıvamında algılamamızı engelliyor belki de.

Ben, savaşın, resim sanatınca hakkını vere vere ifade edilip edilmeyeceğine ilişkin fikirler almaya çalışırken, Hakan Cingöz (ressam), Savaşın felaketleri Serisi'nin, savaşı yücelten savaş resimlerinin yanında ilk kez baş kaldıran olma özellikleriyle de sanat tarihinde bu konuma getirilmiş olabileceğinden bahsetti. Fakat hemen ardından da ekledi; "Resmin savaşı anlatmakta güçlük çeken bir tür olmadığını düşünüyorum Mesela ben Otto Dix'in savaş resimlerinden çok etkilendim. Onlar beni yeterince etkileyebilecek güçteydi." İşte bu ve buna benzer sözler yüzünden "savaş anlatılmaz" diyip kestirip atamıyorum.

Çok sayıda kaynakta Goya'nın savaş resimleri hakkında övücü, hatta epey duygucu sayılabilecek üslûplarda sözlere rastlamak mümkün. Mesela André Malraux "Satürn, Goya Üstüne Bir Deneme" adlı kitabında şunları söylüyor:

Resim 7.2.2.

Francisco Goya, "Ve Vahşi Hayvanlar Gibiler"

"Bir sanatçıya onun yaşam boyu saplantılarını bir halkın acılarında biçimlendirip ifade etmek görevi sık sık mı veriliyor? O zamana değin tam bireyci olan sanatı, birden İspanya'nın kardeşliğini ifadeye başlıyor... *Felaketler* yalnız acılı bir yurt severin değil, kandırılmış bir dostun yapıtı olarak alındıklarında tam anlamlarını kazanırlar, onlar, ülkelerine Rus

⁷⁷ Yakup Kadri KARAOSMANOĞLU, *Yaban*, 11-12.

birlikleri giren bir komünistin not defteri gibidirler. (...) Onun dehası başka kaynaklardan fıskırır: Sümer şarkılarından beri süregelen konuşmadan, işkence edilmiş bir çocuğun kapalı dudakları ile çağlar boyu görünmeyen – belki de amansız- bir Tanrı'nın yüzü arasındaki konuşmadan. Goya ayrıca öteki yana da tanıklık eder. Sonsuz bir sefalet alayı çağların derinliklerinden bu dehşet figürlerine doğru devinir ve onların işkencelerine onun yeraltı korusu ile katılır.”⁷⁸

Kabul etmek gerekir ki, sözler biraz şairane, bu bakımdan çok yakınlık hissedemiyorum. Çünkü bugüne döndüğümde izleyiciyi çok derinden sarsabilecek kadar etkide değil bu gravürler. Sarsıntı bugün gerçekleşmiyor. Bugünün ortamı ile de ilişkili muhakkak; ileride değineceğim.

Ken Baynes ise şunları söylemiş:

“Goya öfkeyle sorar. ‘Niçin?’ Hem metafizik hem tinsel bir sorudur bu, savaş gerçeğın ötesinden acının ve yaşamın anlamına erişen bir soru. Bu soru ve Goya'nın onun için bulduğu görsel biçim, şimdi de canlıdır. Ama Goya bir sanatçı olduğu için onun yaratımı sanat ve tarih bütününden tam olarak koparmak olanaksızdır. Goya'nın Şaşırtıcı başarısı, şiddetin boşunallığını açıkça ortaya koyan bir biçim geliştirmesidir. Onun imgeler dili, serüven öykülerinin romantik ürpertisine yeterince karşı koyacak kadar güçlüdür; onun paçavralar içindeki askerleri parlak üniforma ve bayrak simgelerine yönelik etkili bir azarlamadır. Goya'nın dünyasında kazananlar yoktur, ancak kurbanlar vardır. Öldürenler ve ölenler sınırlı ve insanlık dışı bir şiddet dünyasına birlikte batarlar: Bu dünya kara ve darışlık, yabancı ve ezicidir.”⁷⁹

Hakan'ın söylediğı daha anlaşılır hale geldi sanırım: Tarih çerçevesinde bakıldığında, parlak üniforma ve bayrak simgeleriyle savaşı yücelten, kutlu bir eylemişçesine gösteren anlayış, yerini savaşın her iki taraf için de faciadan başka bir şey olmadığını gösteren anlayışa bırakır.

Ken Baynes yine Goya'nın sanat tarihi açısından önemini şöyle vurguluyor:

⁷⁸ Aktaran, BAYNES, 263-265.

⁷⁹ Ken BAYNES, Toplumda Sanat, Çev. Yusuf Atılgan, 264.

“Goya, başkalarının da kullandığı parlak bir araç üretti. Onun dışavurumculuğu, şiddetin saçmalığını belirleyen kullanışlı ve çok beğenilen bir yöntem oldu. Bu, çeşitli yollarla, imgelemlerine sızan hayaletler aracılığıyla, çağlarının koşullarına saldıran büyük sanatçıların bir tutumu olmakla kalmayıp boş yurt severliğe ve şoven vurgunculuğa ısırtıcı bir biçimde uygulanan, yirminci yüzyılın da benimsediği kara güldürünün de temeli oldu.”⁸⁰

Biraz Otto Dix’e bakayım dedim.

Resim 7.2.3.

Otto Dix, “Siperlerde Yemek Vakti”

Aslında Goya’ı yaptığmdan çok da farklı bir şey görmüyoruz Dix’de. Savaşın daha farklı cephelerinin görülmesini sağlamış belki, farklı alanların savaştan nasıl etkilendiğini göstermiş olabilir. Bir de hakikaten Alman Ekspresyonu denilen şey onun Goya’dan ayrışmasını otomatikman sağlıyor galiba.

Resim 7.2.4. Otto Dix, “Organ Nakli”

Yine Hakan Cingöz’ün yorumu; “Goya sadece savaşa işaret ediyor sanırım, Dix ise savaşın içindeki insana, bireye...” İfadeyi bireyden çıkışlı yansıtmak belki de diğer bireye daha etkili ulaşmasını sağlıyor. Belki de bu yüzden Goya’nın “Siyah Resimler”ini daha yakın buluyoruz.

Resim 7.2.5.

Francisco Goya, “Sopalı Dövüş”

Ekspresyon, felaket anlatımı için yaratılmış bir olgudur belki. Bu mevzu ile de mesele dallanıp budaklanır, farkındayım.

⁸⁰ A.g.k., 266.

Goya'ya tekrar dönelim. Başka bir kaynakta şunlar söyleniyor:

Resim 7.2.6. Francisco Goya, “Daha Kötü Ne Olabilir?”

“... Bu dönemin ölümcül gerçekleri diye bize görsel belgeler sunmaktadır. Bu resimlerde doğal olarak acı mizahı da yer yer görmekteyiz Burada güçlünün zayıfa, zulmünü, yönetenlerin yönetilenlere farklı ve bencilce bir çerçeveden bakışını, açlığı, ezilmişliği, horlanmışlığı, hastalıklı korkunç şekilde katledilmiş insanları, bazen onların korkudan açılmış iri siyah gözlerini, duyarlılığını yitirmemiş her insan ibretle izlemektedir.(...) Fransa'nın Rusya'yla birleşip İspanya'yı ezme çabası, insanların çektiği ızdıraplar, Goya'nın *Savaşın Felaketleri* adlı gravür serisini yaratmasına neden olmaktadır. Bu gravürlerde sanatçı, zaman kavramının dışında anlatımlarla ve fantezileriyle tanrının devreye girip bu olayları gerçekleştirenleri cezalandırmasını bekler gibi, kazığa çakılmış vücutları, dallarda sallanan kesik kolları ve vücutları bu anlatımların parçaları olarak bizlere ibretle aktarmaktadır.”⁸¹

Resim 7.2.7. Francisco Goya, “Ölü Adamlarla Kahramanlık”

Ben, alıntıda iki kez yinelenen “ibret” kelimesine takıldım. Eğer duyarsız değilsek, bu gravürlerden ibret alacağımız, yani kötü şeylerden (burada savaş) sakınacağımız, ders alacağımız söylenmekte. Aslında yazıda, Goya'nın gravürleriyle böyle bir etkinin sağlanabileceğine ilişkin inancının olmadığını, “...tanrının devreye girip bu olayları gerçekleştirenleri cezalandırmasını bekler gibi...” sözleri kanıtıyor. Bu tür anlatımcılık, yalnızca didaktik bir şeymişçesine algılanma eğilimindedir. Felaket tasviri için, fiziki acı veren işkence yöntemleri, mizansen şeklinde sunulunca, didaktik bir okumaya yol açmış sanırım. Kazığa çakılmışlığın, kesik kolların, bacakların, açılmış iri siyah gözlerin okunması yalnızca ibret almayla ilişkilendirilmiş. O halde bu resimlerden ibret alındığı ölçüde dünyada savaş olmayacaktır mı sonucumuz(!) Bunu mu çıkarttık? İbret alamadığımız taktirde de duyarsızlığımız mı söz konusu?

⁸¹ Ümran BULUT, “Us'un Uykusu Canavarlar Yaratır: Francisco de Goya”, 74–78.

Yine belgencilik konusuna değineceğim. Alıntının başında “ölümcül gerçeklerin görsel belgeleri” tabirini kullanıyor. Bir başka yerde de; “bunların her biri ayrı bir belge olmakla birlikte, aynı zamanda birbirinden ayrı düşünülmemesi gereken belgeler olarak da görülmelidir”⁸² diyor. Evet, savaşta yaşattığı felaketlerin, kötülüklerin belgelenmesi açısından ve de teknik açıdan muazzam bir seri olduğu tartışılmaz. Benim takıldığım konu kesinlikle bu değil zaten, ben izleyiciyle bugün buluşmaları durumunda, savaşın sarsıntısına ne kadar yakın bir sarsıntı yaşatabileceklerine ilişkin kendimce sorgulamalar içindeyim demiştim. Çünkü kaynaklar bunun büyük ölçüde olabileceğini vurgulayan ifadeler kullanmaktan hiç çekince duymuyorlar.

7.3. Kitle İletişim(?)

Yine Ken Baynes Goya için şunları söylüyor:

“Goya’nın Fransız-İspanyol savaşı sırasında yaptığı aynı yorgun gözler, sayısız Birinci Dünya Savaşı fotoğraflarından da bakarlar. Goya fotoğrafı önceden bildi; ama savaşın gerçek imgesine ve anlamına değgin bu gerçekçilik evresi, romantizm boyunca kitle iletişimin taşıdığı bir şeydi. (...) Kameranın icadından önce bir savaşın ya da bir savaşta bir askerin her temsili, bir resim ya da yontu biçiminde yeniden yaratmayı (yeniden düzenlemeyi) gerektiriyordu. Basının icadı bir dönüm noktasıydı, ama cesur, zeki generalin portresi ya da savaş resminin estetik görkemi gibi sonunda sıradan askerin acısını da geniş ölçüde yaygınlaştıran fotoğraf oldu.”⁸³

Basın fotoğraflarının kitlelere ulaşmak açısından bugün ne derece önemli olduğunu biliyoruz.

“19. yüzyıla gelinceye kadar görme ile tanık olmanın hem iç içe geçip, hem de net bir sınır çizgisiyle birbirinden ayrıldığını görürüz –

⁸² A.g.k., 74.

⁸³ Bkn. (79), BAYNES, 266.

fotoğraf öncesi görmenin önkoşulu canlı tanıklıktır. (...) Görüntünün saklanıp iletilebilir hale gelmesinden önce, bugün kanıksadığımız birçok sahne insanoğluna yabancıdır. Bir başka deyişle, 1800'lü yıllara gelinceye dek, kılıçla kafası uçurulan birinin görüntüsüne ya olay yerinde bizzat tanık olunmuş, ya da o görüntü bir başkasının hayal gücünden süzülerek bize aktarılmıştır. (...)Bütün bunlar, fotoğraf öncesi, tanık kimliğiyle görünene atfedilen değer ne denli önemli olduğunu gösterir bize; görmek, algı içeriğine aktarılan görüntünün aynen muhafaza edilmesiyle eşanlamlıdır neredeyse – bu durumda görülmemiş olanı aslına uygun canlandırma yönündeki naif beklenti, doğal olarak, görünen karşısındaki duyarlılığın artışıyla noktalanır.

(...) Fotoğraf öncesi görmeye izafe edilen bu önem, giderek özne (gören) ile model arasında daha sıkı ve içtenliğin ağır bastığı bir diyaloga yol açmıştır; görmek, bir fırsattır çünkü. (...) Romantizm ve onu izleyen akımlar bu ilişkide yeni bir dönüm noktası oluşturur; temsil kaygısı yaşantı içeriğinin devreye girmesiyle ucun ucun sendelemeye başlamıştır artık – görmek, en azından kendi içine bakmayı meşru hale getirmiştir bundan böyle. Burada ilginç olan nokta, sonunda görüntünün fethiyle noktalanacak bilim ve teknolojideki gelişmelerin başlangıcı ile 'kendi beni'ne yönelme arasında tanık olduğumuz eşzamanlılıktır; insan, düpedüz görüntülerin istilasına maruz kalacaktır bundan sonra – her şeyi görme olanağına kavuşmak, gitgide türdeş hale gelen görüntülerin önemini yitirip, kendini iptal etmesiyle ortaya çıkacak sonun başlangıcı, görmeye indirilen nihai darbedir.”⁸⁴

Resim 7.3.1.

Francisco Goya, “Bu Daha Kötü”

O darbe sanırım Goya okumalarında da kendini gösteriyor. Kazığa geçirilmiş adam “aaa ne kötü bir sahne çizmiş, korkunç diyip geçilen” bir görüntü artık. Zira bugün televizyonda kellesi sahiden kılıçla uçurulan insanları görmemiz gayet mümkün. Ağaca oturtulmuş adamın dehşetini yaşamamamız, sarsılamamamız da şu halde anlaşılır.

Mehmet Ergüven bu konudaki sözlerine şöyle devam ediyor:

“Bütün bunlar, resim (görüntü) üretiminde yalnız *nasıl* değil, *ne* sorusunu da zora koşar; daha doğrusu neyin tuvale geçeceğine ilişkin karar, merak duygumuzu uyandıracak herhangi bir görüntünün

⁸⁴ Bkn. (45), ERGÜVEN, 90–92.

kalmaması nedeniyle bu konudaki seçimi bir tür *salto mortale*'ye dönüştürmüştür; sonuçta, dolaylı yoldan *nasıl*'ın çözümünü de ölümsüz bir tercih sorunu olarak aynı paydaya bağlar. Gerçek ile kurmacanın örtüştüğü böyle bir ortamda ise her gün biraz daha köşeye sıkışan resim, varoluşunu temellendiren gerekçeyi adam akıllı irdeleyip ona sahip çıkmak zorundadır kuşkusuz – görüntü üretimini fuzuli kılan nedenler, tam da görsel ifadeye duyduğumuz ihtiyacın bunca artıp hayati önem taşıdığı bir dönemde, ürkünç boyutlara ulaşmıştır.”⁸⁵

Bu bölümün en başında “savaş resmedilebilir mi?” sualiyle başladığım sorgulama, devam sürecinde şekilden şekle girdi, en sonunda ise “savaş resimleri bugün nasıl yapılandırılmalı ki, fildişi kulesine çekilmiş ressamın ürünleri olmaktan kurtulsun?” diye soruyorum.

Artık saklamalar göstermeyerek yapılmıyor; tam tersi göstererek gizleme devrede; o şeyi kanıksatmak, zihinleri kaşarlaştırmak... Kitle iletişim araçlarının görüntülerle donattığı zihnimiz, en uç noktadaki olayları dahi kanıksamış vaziyetteyken, ressam hakikaten de varoluşunu temellendiren gerekçeyi çok iyi tartmalı, malzemesini öyle kullanmalı ki izleyicisine muhakkak ulaşsın. Aksi halde malzemeyi ve izleyiciyi farkına varmış başka güçler, tıpkı Ebu Garip'te olduğu gibi oyunda belden aşağıya vururlar, biz de bakarız ve de sonrasında toplu halde “iç hapishanemiz”e gömülürüz.

⁸⁵ A.g.k., 93-94.

8. OTOPORTRE

“İfadenin raptedilmiş belli bir an’a kayıtlanmakta direnip zamana yayılma eğilimi göstermesi, portre konusunda resim ile fotoğraf arasındaki temel sorunsalı ortaya koyar; şipşak kayıt, anlık izlenimi belli (dondurulmuş) bir biçime hapseder; oysa yüzün ifadeye yönelik yorumu, zamana yayılmayı zorunlu kılan bir izlenimler bütünüdür – karakteri yansıtan bir ayna olarak portre, yüzün aldığı veya alabileceği tüm biçimlerin ortalamasıdır. (...)Ressam, resmedeceği şahsın kişiliğine ilişkin izlenimlerinden hareketle tasavvur ettiği yüzü, her iki anlamda da, zaman içinde gerçekleştirmiştir.”⁸⁶

İlk evvela resimde portrenin şipşak kandırmacası olmadığını anlayalım diye bunları alıntıladım; “an yakalanır da gerçek çarpıtılır” meselesi değil meselemiz. Nedir o halde; madem resimde kişinin bir küçük ana sıkıştırılması söz konusu değildi de, geniş zamana yayılan bir tahlilin sonucuna eriyorduk, neden hâlâ kandırılıyor gibiyiz? Bu konuya sonra tekrar değinelim. Şimdi otoportreye yönelelim, kendi portresini yapanlar ne diyor ona bakalım:

Nazının geçeceğine emin olduğun tek model... Senin inadın oranında sabır gösterecek tek canlı...

Böyle başlıyor her şey; evvela yüz benzetme antrenmanını başkalarıyla yüz göz olarak yapmak istemiyorsun. Başkalarıyla denemiş olsan bile ters giden bir şeyler seziyorsun. Kendine dönüyorsun; kendinle uğraşıyor, oynayıyorsun. Sonra bu güvenlik alanı, habire kaçtığın sığınağın mı oluyor? Daha da sonra ne oluyor? Gün ve gün teknik mesele ve benzetme kaygısı olmaktan çıkar. Orada birisi vardır artık. O birisi bir şeyler söylemeye başlar. Söylediği şeyler üzerine konuşmalar duymaktasındır. Her konuşulan başkadır ve sana söylediğinden de başka...

İlk etapta dıştan bakan kişi, kendini resmetme isteğini narsizmlle ilişkilendiriyor; kendini bakma, betimleme, sonra da onu ortaya sunma eylemleri için

⁸⁶ Bkn. (45) ERGÜVEN, 188–189.

“kendini beğenme” tabiri kullanıyor. Bu problem değil de, “kendini beğenme” hadisesi sıkı bir bakışla kurcalanmaz da, yüzeyde konuşulup geçilirse fena. Zira kendinle uğraşma isteğinin, kendi portreni yaparken ya da herhangi bir başka bir şey üretirken varlığının söz konusu olmaması gibi bir durum düşünülemez. Kabul etmek gerekir ki, narsizmimizdir bizi yaşatan ve de o, düşünüldüğü gibi kuru bir “kendimi seviyorum” repliği değildir.

8.1. Kendine Sipariş

Resim 8.1.1.

Huri Kiriş, “Beata Beatrix”

Bu tabiri arkadaşım Huri Kiriş kullandı, ondan duydum ilk olarak. “Ben otoportrelerimi kendime sipariş ederim” diyor. “İzleyici umurumda bile değil, çünkü bu, zaten kendimle hesaplaşmam” diye de devam ediyor.

Çok zor ve sarsıntılı günler geçirdikten sonra bir tür dirilme arzusu onunki; yeniden güçlenme isteği (Bkn. Resim 8.1.1.)... Ona göre acıyı yutmuş ve sindirmiş, artık avantaja dönüştürme zamanı gelmiş o halde. “Dezavantajı avantaja çevirmek” diye ifade ediyor kendisi. Kendine itiraf zamanı...

Hesaplaşması onun bittiği noktada başlıyor; yaşamasına mâni olan, sürekli karşısına çıkan onu olduğu en aciz hale sokan sıkıntı, kabullenip sindirmesi gereken şey artık. Bu sayede yeniden dirilebileceğine inanmış. Hesaplaşmasının son noktası “güçsüzlüğü inkâr”. Hem de öyle bir güçsüzlüğü inkâr ki, kutsaliyete vardırılmış bir kimlik görmekteyiz; “Bizans Oyunları”yla (!) yapılanmış...

“Kabullenmek” ve “inkâr etmek”; Huri bunları söyledikten birkaç hafta sonra düşündüm ki, birbirine zıt iki eylemden bahsediyor. Sordum; “bu çelişki nedir?” “Bizim işimiz dönüştürme; bu depresyon olur, mutluluk olur...” dedi. Engelin her fırsatta karşısına çıktığını fark ettiği an, artık onu kabullenmesi gereken zamandır yani. Kabullenir ve sonra onu reddiyle dönüşüm tamamlanmış olur.

Kabul, itiraf, inkâr üçlemesi... Hesap kesildi ve dirilme gerçekleşti. Artık yoluna gidebilir, yeniden ölene kadar... Ve sonra tekrar dirilme...

8.2. Vıcık Vıcık “Ben”ler

“Vıcık vıcık ‘ben’ler” tabiri Özlem Kumru’ya ait. Otoportre hakkında ondan yorum alırken böyle bir laf çıktı ağzından. Aslında çok sayıda otoportresi olan birisi. Kimlik problemleri; alt kimlik, üst kimlik, şu, bu derken sıkıntı gelmiş olacak ki, “her yanda ‘ben, ben’ diyenler kaynıyor” diyor; “vıcık vıcık ‘ben’ler...” Bu yazdıklarımı ona okuttuğumda, yeterli ya da doğru bulmadığından olsa gerek şöyle bir eklemede bulundu, “sadece ‘kimlik de değil problem, individüalizme temellenen her türlü medyayla yapılmış ‘iş’ler dolayısıyla da, yani her alanda pohpohlanan bireycilik ve sonuçları dolayısıyla da... Aslında çıkan sonuçlar ‘biricik ben’ değil, çok ‘sıradan, vasat bir ben’ oluyor.” İşte bu sebepten epeydir bırakmış kendi portresini yapmayı. Bu mevzu derin, ben burada fazla deşemeyeceğim açıkçası.

Resim 8.2.1

Özlem Kumru, “Grili Otoportre”

Özlem’le otoportrenin izleyicisi üzerine konuşuyorduk; “İzleyicinin portrene yaptığı yorumlar seni ne kadar bağlar” diye sordum. Şöyle dedi; “İzleyici olarak benim düşündüğüm, umursadığım, kendi kafamda kurduğum bir ideal var. O da aslında bir öz eleştirici. Yani sonuçta gerçek izleyiciyi düşünüp de ona göre işi önemsemiyorum, ama diğer yandan iş bittikten sonra, izleme sürecinde her kim ne derse desin önemli olabiliyor. Ettiği lafı düşünüyorum, eden kişiyi de düşünerek.”

Sadece otoportre için geçerli değil aslında bu öz eleştirici; resmin her türünde zaten devrede. Ancak otoportre, doğası gereği ressamın daha farklı bir ilişki içinde bulunduğu resim türü, burası kesin.

“Öz-portrede seyirci ile imge arasında daha büyük bir metaforik mesafe vardır. Sonuçta kendi portresini yapan ressamın işi tamamen kişiseldir; hatta bazen seyirci neredeyse alakasız bir duruma

düşebilir. Öz-portreler herhangi bir müşterinin değil bizatihi ressamın kendi kaygılarına cevap verir. Öz-portrenin birincil seyircisi bizzat kendi kendisini işleyen ressamdır – ‘yaratan’ kendisini seyreden birisi olarak. Normalde üreticiyle tüketici arasındaki mesafe burada ortadan kalkar.”⁸⁷

Peki, kendi portrenin izleyicisi olman durumunda, tatmin duygun neye bağlı işleyecektir? Öz eleştiricin kıstaslarını nasıl belirler? Dışarıdaki izleyici, üretiminin “öncesinde” ve “sonrasında” senin kriterlerine büyük ölçüde tesirli değil midir? Bu konuya tekrar değinmemiz icap edecek sanırım.

8.3. Yalan Ekspresyon

Bugün bir arkadaşımın, Efan Acar’ın otoportresini gördüm (Resim 8.3.1). Bariz bir biçimde kendini hırpalamış. Kendimize saldırmaya hakkı bulduğumuz alan sanırım otoportre; acımasızlıktan hiç çekinmiyoruz, hatta belki bundan ciddi boyutta haz bile alıyoruz. Kimseye yapamayacağımız muameleleri sadece kendimize yapabiliyoruz, en çok kızdığımız yine aslında kendimiziz ve rahatlamak için platformumuzu da oldukça uygun galiba. Resmi gördüm ve onun acımasızlığından hiçbir şeyi sorgulamaksızın ben de haz aldım. Niye inandım portreye? Sonra, inandığım şeyden niye bu kadar zevk aldım? “Arabesk toplumlarda mı böyle oluyor yoksa?” diyordum ki, sonra inanıp inanmadığımı sorgulamaya başladım. Portreye inanmak neydi?

Resim 8.3.1.

Efan Acar, “Otoportre”

Şu bir gerçek ki bu portreyi kime gösterdiysem çok hızlı bir biçimde sağlam bir iş olduğunu kabul etti. Bense o sırada işin ekspresif tavrına takılmıştım, sonra da Efan’ın iç dünyasını açtığını sandığımız bu şeyin, hakikatle ilişkisini düşünür olmuştum. Bana neydi hakikatten, sonra bir portrede hakikat neydi?

Ekspresyonu her gördüğümüz yerde inanacak mıyız? İnanma isteğimiz midir yoksa onu hakiki gösteren? Bu yüzden “arabesk toplumlarda böyle mi olur”

⁸⁷ Bkn. (28), LEPPERT, 212.

demiştim. Kaliteyi samimiyetle özdeş tutan nedir? Sonra kalite nedir, samimiyet nedir? Peki, ekspresyon nedir? Her sunuş, bir ifade ediş değil miydi zaten? Bir yalancı ifade ediş, bir de hakiki ifadecilik mi var? Ressamın gerçeğine inanılır mı? Hem bize ne ressamdan? Biz onu tanımak zorunda mıyız? Bir sürü soru...

Hakikat resmin midir, ressamın mıdır? Asıl soru bu sanırım. Hakikat diyince Heidegger'e gitmek uygun düşebilir:

“Yunanlılar var-olanın mahremiyetine ‘ἀλήθεια’ derler. Biz buna hakikat deriz ve bu kelimedede yeterince kafa yormayız. Burada var-olanın ne ve nasıla girmesi, açılımı varsa hakikatin eserde vuku bulması söz konusudur. (...)Hakikatin varlığına ilişkin bilgimizin ne kadar az ve yetersiz olduğunu bu kelimenin kullanımına ilişkin özensizliğimiz gösterir. Hakikat ile genellikle şunu veya bunu, yani hakiki bir şeyi kastederiz. Bir cümleyle ifade edilen bir bilgi de olabilir. Hakiki dediğimiz bir cümle değildir, daha çok bir şeydir, sahte altının aksine gerçek altın gibi. Gerçeklikten ne anlaşılır? Bu böyle olarak hakikatte var-olandır. Gerçeğe uyan hakikidir, gerçek ise hakikatte olandır.”⁸⁸

Neyse, Heidegger'in ne dediğini anlamak için tümünden okumak lazım, böyle olmayacak galiba.

Eserin hakikati ya da eserdeki hakikat...

Efkan'ın kim olduğu, neyi neden hissettiği, hissini saçmalığı, haklılığı, haksızlığı değil mevzu bahis olan. “...Günceyle aynı paydayı bölüşen otoportrenin ne ölçüye kadar içten ve gerçekçi olduğu sorusuna sanatçının kendisi de dahil olmak üzere kimse doyurucu bir yanıt veremez – asıl yalan, sanatçının kendini bulduğu yerde başlar çünkü.”⁸⁹ Kendini bulduğunu inandığı an ve yer onun hakikati olur, çünkü inandığı budur artık, inanmak istediği... Temsilin en çok yalan söylediği tür belki de otoportredir.

Efkan'ın ne dediğine takıldım kaldım ben galiba. Haftalardır hatta aylardır insanlara zorla bu resim hakkında yorum yaptırmaya uğraşıyorum. Hepsi de Efkan'ı

⁸⁸ Martin HEIDEGGER, Sanat Eserinin Kökeni, Çev. Fatih Tepebaşılı, 25–38.

⁸⁹ Bkn. (45), ERGÜVEN, 194.

tanır. Gökçe Sözen de bunlardan biri idi. Nedir Efkan'ın bu hali, niye yapıyor bunu dedim. Haftalar sonra, en sonunda patladı, konuşurabildim. “Adam seviyor böyle olmayı. Bu çocuk bunu istediği için bu. Yaşamında da acının içine isteyerek girdiği gibi, resimde de bunu yapıyor. Bütün bunları konuşacağımızı bile biliyordu; bilinçaltından belki, ama biliyordu işte. Karakteri bu; karakteri kırmak zor.” Gökçe'ye göre biz otoportrede istediğimiz kişi yaparız kendimizi, hatta hayatta da öyle; nasıl birisi olmak istiyorsak, o oluruz. Bu sözler de biraz çelişik; yaptığımızı mı oluyoruz, olduğumuzu mu yapıyoruz? Karakterimizi kıramıyorsak ve onu çiziyorsak, nefis bir sonuç çıkarıyor olmalıyız. Tersine ise de, istediğimiz modeli çiziyor sonrada içine giriyorsak, nefis bir kendini yapılandırma ustasıyız. Bu konuya tekrar döneceğim.

Resim 8.3.2.

Dilek Aydın, “Yalan”

Biraz karışır gibi oldu mesele, çünkü çok şeyi aynı anda söylemeye çalıştım yine. Ben kendi otoportrelerimden birinden bahsetmek istiyorum aslında (Resim 8.3.2.):

Efkan'ın resmini gördükten bir gün sonra ben de yıpranmışlık emaresinin net okunduğu bir otoportre yapmaya karar verdim. Bu fikir hoşuma gitti, çünkü bildik, günlük güzellik (günlük güzellik ne demek?) kurallarını kıran her beti, gizli bir haz veriyor bana da (“bana” kelimesinin yanına koyduğum “da”yı niye koyduğumu ben de bilmiyorum). Bildiğim şu; kendimi yanlışlıkla güzelleştirdiğimi gördüğüm an, büyük bir rahatsızlık duyuyorum, o güzelliği bozduğumda ise huzura kavuşuyorum, kim ne derse desin...

Sonra çok büyük bir keyifle resme başladım (Bkn Resim 8.3.2.). Hakikaten resimdeki sözde benim ifadesi, ruh hali açısından olumluya tekabül eden bir yerlerden değildi. Seanslar arttıkça, araya resim yapmadığım günleri soktukça ekspresyon kıvamı da azaldı aslında. İlk heyecanım, Efkan'a imrentim soğumaya başladı. Baştan yalandı her şey ve devamında bir ölçüde “yalan” da yalan oldu. Çok tabii olarak, süreç içinde başlangıçtaki isteğim bir sürü başka isteğe dönüştü. Şimdi amaca hizmet etti mi etmedi mi, hatta amaç neydi bilmiyorum. Sevdim ben resmi.

Bir soru daha var aklımda; resim yapan mutsuz olur mu? Geçtiğimi düşündüğüm konuya geri dönüyorum. Kendini ruhen kötü hisseden birinin resme başladığı an çöküntüsü zaten otomatikman dönüşüme uğramaz mı? Artık sıkıntının, resim yapma ediminin içine girip kılık değiştirmesinden ve üretim vesilesi olmalığundan bahsedemez miyiz? Zaten sıkıntımızdan öç almak adını başlamamış mıyızdır resme ve de bu öç, sıkıntıyı çıkarımıza kullanıp harcamakla alınmaz mı? Cevaplar evetse, şu durumda ressam sahtekârın önde gidene değil midir?

8.4. James Dean

Hakan Cingöz, bundan birkaç yıl önce fotoğraf bölümünden bir arkadaşının ödev çalışmasına yardımcı olmak adına ona poz vermişti. Çalışmada bir karakter çizildi, çoğu reklam filminde, fotoğrafında kullanılan, arzu edilebilecek, çekici erkek imajında idi bu karakter. Işık, poz, kıyafet buna göre ayarlanmıştı. Işık ya da açık-koyu kurgusu Hakan'ı cezp etmiş olmalı ki, kendi de fotoğraflardan birini seçti ve onu resim diline dönüştürme çalışmasına o gün başlamış oldu (Resim 8.4.1.). “O gün başlamış oldu” diyorum, çünkü fotoğraf diliyle, resim dili denen iki ayrı şeyin farkına dayalı çözümlenmenin, hakiki bir resim problemine ışık tuttuğunu anlamasıyla, bu resim uzun süre üzerinde çalıştığı bir resim olacaktı. Resmin plastiği ile ilişkili bu ciddi sorgulama–kurcalama, sunulan imajı düşünmekten çok daha önde gitmişti. Birincil kaygısı kesinlikle bu değildi.

Kamera objektifinden kaynaklanan ve fotoğraflara bakarken çok da farkına varamadığımız deformasyon vb. durumlar, fotoğraftan resim yapmaya girişen Hakan'ın dikkatini çekiyor. Ve bunlar resmine köstek olmaya başladığı noktada çözüm yolları bulmaya çalışıyor. Aynı zamanda sanat tarihince ideal poz denen kavramın neden geçerliliğini koruduğunu idrak etmiş de oluyor. Fotoğraftaki pozda eklemlerin bağlantı noktaları, görüntü açıları vesaire resmi yapılmaya kalkıldığında problemler çıkaracaktır, sanat tarihi kökenli belli kalıplara dayandırıldığında ise

sorun çıkarmadan kabul görmesi çok olası. Bu açıdan bakıldığında, geleneğin bağınazlık olarak da görüldüğü bir dönemde, aslında geleneğin ne işe yaradığını gerçek anlamda kavramasına yol açmış. Zaten resmin çıkardığı sorunları çözümlenmekte başarı, ancak bu tür kurcalamalar ve farkına varışlarla mümkün. Bu kurcalamayı epey zamana yayıyor; yapmak ve bozmak biçiminde üst üste çalışmalarla resim birkaç yıl boyunca devam ediyor. Sonuçla çok da fazla ilgilenmiyor, resmin süregelen problemi, her seferinde onun bilgisine dönüştüğü sürece, onun için hiçbir sakınca arz etmez zaten. Bu resme, çıkardığı güçlüklerle öğretici rolü üstlenen bir resim diyebiliriz sanırım.

Resim 8.4.1.

Hakan Cingöz, “Otoportre”

Şimdi benim konuma dönelim; imaj... Hakan’ın resimleri konuşmak adına yaklaşık 15 kişilik bir grup olarak sergi salonunda toplanmıştık. Hakan’a sorular ve yorumlar şeklinde süren toplantıda arkadaşlardan biri, bu resmi kastederek “ben bu otoportreni çok beğendim, James Dean gibi” dedi. Hakan’ın orada bu durum üzerine bir yorumu olmadı. Bugün bu konuyu tekrar ben açıyorum.

Ben: “Bu resim ciddi bir imaj yanılgısına sebep oluyor diyorum. Sen ne düşünüyorsun?”

Hakan: “Ben işin oyun tarafını seçtim; biçimle ilgili oyun tarafını. Takıntım oydu bu resimde, onunla oynadım, geleneğin dışına çıkıp, geleneği tanıdım; biçim tercih sebeplerini anladım mesela.”

Ben: “Ama James Dean gibi hiç örtüşemeyeceğin bir imaj, resminin, hem de otoportrenin üzerine bindirilebiliyor, bu durumdan rahatsız olmaz mısın hiç?”

Hakan: “Hayır, bu beni rahatsız etmez, çünkü bundan ne yaparsak yapalım kaçınamayız. İnsanların algıları ilk olarak imaja yönelik. Günlük yaşamda da böyle; hayatı okuma biçimleri neyse, resmi okuma biçimleri de o. Gündelik yaşamdaki değerlendirme kriterleri resme de aynen yansıyor. Bu çok doğal.”

Ben: (Yine çok naifçe) “Ama biz şu an çok iyi biliyoruz ki, sen ‘asi gençlik’ temsili olamazsın. İzleyiciyi yanıltıyorsun.”

Hakan: “Zaten hangi temsil gerçeği aktarabilir ki? Mesela benimle ilk kez karşılaşanlar da hakkımda önce çok değişik düşünüyorlar. Fakat kısa bir süre sonra işler değişiyor. Bunun gibi aynı. İzleyicinin nasıl bir okuma biçimine bürüneceğini kontrol edemezsin, bu çok da önemli değil. ‘Sen öyle diyorsan öyledir’ diyip geçmek zorundasın. İzleyici zaten şüpheyle izliyor; buna yol açan da postmodern yapı. Mesela benim, resimde problem çıkararak kolu örtmek için kullandığım ceket, bir deri ceket değil, gerçek bir askeri ceket, Napolyonvari bir şey. Ama geçmişten referans adına Napolyonvari ceket de işe yaramıyor. Çünkü kararsız da bir duruşu var, öyle bir ceket olduğunu vurgulamaktan bir ölçüde kaçındım. Aslında zaten günlük yaşamda giydiğim, seçtiğim bir ceket. İkinci-el gerçek bir askeri paltoyu kestirip cekete dönüştürdüm. Onu günlük kullanımım, resimdeki çelişik durumundan çok da farklı değil yani.

Yapıtın kendisindeki bu durum, bugünün postmodern yapısı.

Yapıt sanatçının elinden çıkar, yapabileceği bir şey yoktur artık. Tabii iyi bir yatırım yapmak isteyen bazı alıcılar gelecek vadeden resmi seçebilmek için öneri de alıyor. Böyle bir izleyici kesimi de var. Benim resimlerim hep tavsiye üzerine satın alındı. Resim virtüel açıdan iyiye anlam olarak her türlü hikâye giydirilebiliyor üstüne aslında. Ben teknik olarak yüksek sanat manat havasındayım, ama izleyiciye ulaştığı noktada çok daha geniş bir bakış yanlısıyım. İzleyici ne isterse onu yapar, onu düşünür. İronik bir nokta, biliyorum. Yorumcunun (izleyici) direnci, sanatçının direnci gibi önemlidir; inancının büyüklüğü, sürekliliği, ısrarı önemli hale gelecektir. İş zamana bırakmaktan başka çare yok.”

Çağın gerçeğini realist biçimde görmek bir ölçüde Hakan’ın yaptığı sanırım. Son sözleri bana Duchamp’ı hatırlattı:

“Duchamp’ın yazmış olduğu gibi, ‘gelecek nesiller... kimi zaman unutulmuş sanatçıların itibarını iade eder,’ – hiçbir nihai kararın mutlak biçimde bağlayıcı olmadığını gösteren yaratıcı bir yeniden düşünmedir bu. (...) Sanat, ham olduğu zamankinden, yani sanatı yaratma hakkı ve yetisine yalnızca sanatçı sahipmişçesine sanatın tamamen sanatçının yaratısı olarak görüldüğü zamankinden bile daha yeni görülebilecektir. Bu nedenle eleştirel izleyicinin kişisel sanat katsayısı ham sanatın anlaşılabilir yorumlanmasında kaçınılmaz

bir rol oynar. Sanatçı gibi, izleyici de bir tür ‘aracı rolü’ oynar; yani izleyici estetik yargılarda bulunurken öznel duygularını mantığa büründürme eğilimindedir, tıpkı sanatçının onaylama ve hatta ‘gelecek nesiller tarafından kutsanma’ umuduyla ‘mantığa bürünmüş açıklamalar’da bulunması gibi.”⁹⁰

8.5. Cephe, Dörtte Üç, Profil; Ne Fark Eder?

Neşe Erdok portrede cephe, dörtte üç ve profil açılarını bakış diyalektiği bakımından inceleyen çalışmasında, bunların birbirlerinden ayrışmalarını açıklayıcı bilgiler sunuyor. Mesela portrede, önden, bize bakan bakışı, “ben” diyen, mutlak gaspedici bakış diye ifade ediyor.

“Resimde önden portre, hikâyedeki birinci şahsa tekabül eder. Bu bakış yücelik ifade eden bir ‘ben’dir. Biz bu bakış yoluyla seyreden ve seyredilen ikili ilişkisine gireriz. Fakat bizi inceden inceye yoklayan ve tanıdığımız ‘ben’ sadece resimdeki şahsın ‘ben’i değildir, onu yaratan ressam için de geçerlidir. (...)gözler bizim gözlerimize perçinlenmiş gibidir. İşte burada Sartre’ın ‘öteki’ ile karşılaşma örneğine uygun bir durum vardır. Üzerimize çevrilen bu dik bakış tıpkı bir suçlama gibidir ve birden bu bakış altında kendimizi inkâr edilmiş, hiçe indirilmiş, reddedilmiş, hareketsizleştirilmiş, nesneye dönüşmüş olarak hissederiz. Ama bu bakışlardaki kesin buyrukta ne kadar çok nüans vardır.”⁹¹

Resim 8.5.1. Dilek Aydın, “Kara Otoportre”

Erdok, bu sözlerinden sonra, bahsettiği nüansa istinaden sanat tarihinden bir örnek veriyor. Önceki sözlerinin geçerliliğini sarsacak türden bir örnek. Benim cephe portrelerim (Resim 8.5.1 ve 8.5.2.) için de aynı şeyi rahatlıkla söyleyebilirdi bence. Örnek sonrasında şunları yazmış:

Resim 8.5.2.

Dilek Aydın, “Cephe”

“İşte burada Sartre’a karşı çıkararak şöyle diyelim: Bu bakış bizi hapsetse ve onun karşısında kendimizi bir tuhaf hissetsek bile o,

⁹⁰ Donald KUSPIT, Sanatın Sonu, Çev. Yasemin Tezgiden, 34–35.

⁹¹ Bkn. (64), ERDOK, 103.

yargılama gücünü bizden, bizim bakışımızdan alır. Alay konusu olmak istersek onu alaycı, anlaşılmamış olmak istersek onu gizemli sayarız. Her seferinde de ortaya yansıttığımız ve tekrar orada keşfedermiş gibi yaptığımız kendi seçişimizdir. O halde nasıl onun yüceliğinden, üstünlüğünden sözedebiliriz? Onun bakışının bizimkini aşacağına nasıl inanmalı? Burada görelilik olmalı düzeyindeyiz.”⁹²

Şimdi Erdok’a göre, cephe pozisyonunda gözlerini izleyiciye diken portrede midir numara, portreye bakan izleyicide mi? Her iki ihtimalde mümkündür bence. Hatta ikisi aynı anda... Görüldüğü gibi işi yine formüle edemedik. Cepheden portre konusundaki görüşlerini özetleyen son sözlerini de yazayım:

“Bize dönük ve önden bir bakıştır bu. Hiçbir şey ortaya koydukları ilişkiden kaçamaz ve bu ilişki bizi ne de öbürünü tüketmez. Bu sadece bir seçiş ve bağımsızlık paylaşması olacaktır. Eğer gözlerini bize dikecekleri yerde bizden çevirselerdi ne olurdu?”⁹³

Ve de bu sözlerle dörtte üçe bir geçiş yapıyoruz. Sanat tarihinde portre türüne baktığımızda en çok yeri dörtte üç portrenin kapladığını görüyoruz. Diğerleri daha çok ekstra muamelesi görmekte. Erdok cepheye “ben” diyen bakış demişti. Bu sefer “sen” diyen bakış diyor.

“Bu bakışla değişim ne o kadar basit ne de köktendir. İnceden inceye bizi gözleyip yakalayan bakış ile kendini saklayıp gizli tutan bakış arasındaki geçiş, teoriyi belirsizleştirir. İlk, bu bakış hareketliliği sebebiyle bir geometrik espasa indirgenemez. Bir yer, bir şey veya bir kişi üzerinde yeni durmuşken kaçabilir. Duraklayan, duran vücut başın duruşundan bağımsızdır. Ressamlar bu özgürlüğü portrede, başı omuzlara nazaran ve gözbebeklerini de gözevlerine nazaran eksenlerinden çıkararak elde ederler. Resimsel gramerde dörtte üç dönük portre böylelikle ikinci şahıs olarak çekime tabi olur: Bu “sen”dir.

**Resim 8.5.3. Dilek Aydın,
“Otoportre”**

(...)Hiçbir zaman bir “ben”in otoritesine ve de “o”nun kesinliğine varamaz. (...)Hem gözetlemek hem de göze çarpmamış olmak duygusuyla yani, her türlü karşı düşünceden, cevaptan yoksun olma

⁹² A.g.k., 104.

⁹³ A.g.k., 104.

duygusuyla değil de ne ile açıklayabiliriz? Dörtte üç dönük portre kesinlikle ‘öbürünün’ anlam belirsizliğini, yani çifte anlamlılığını üstüne alır.”⁹⁴

Resim 8.5.4.

Dilek Aydın, “Foto Kağıdına Otoportre”

İşte bu şüpheli bakış, portredekinin karakteri ya da karakterin ruh hali açısından izleyiciye yorumlarında genişleme olanağı sunacaktır. İzleyici çifte anlamlılıkla huzursuzluğa da kapılır. Tam tutamamaktan rahatsız olacaktır, ayrıca bu biçimde izleniyor olmak da huzursuzluğunu arttırır. “Sen” diyen bakıştır buna sebep olan. Ancak dediğim gibi birden fazla ihtimâli sunduğu için bakış zengindir ve bu zenginliği izleyicisinin pasif kalmasını engelleyecektir kanaatindeyim. Bence huzursuzluk hayatın her noktasında iyi bir şeylere hizmet eder; çünkü sabitlenmemeyi mecbur kılar; yani huzursuz resim izleyicisine tek bir yorum yaptırıp sonra da serbest bırakmaz. Kolayca geçip gidemezsin.

Ama ben yine bu yorumun her dörtte üç portre için geçerli olabileceğini düşünmüyorum tabii. Ayrıca bu açının dışındaki açılar da çifte anlamlılıktan yoksun olduklarını iddia edemeyiz kanısındayım.

Resim 8.5.5.

Dilek Aydın, “Kontrplağa Otoportre”

“O” diyen bakış da profil.

“Dörtte üç dönük portrede tasarlanan kaçış profilden portrede amacına erişir. Baş ve vücut bir dönüş neticesi bakışımıza dikey hale gelirler ve bu esnada tablodaki kişinin bakışı tablo düzeni içinde kaybolur, bizim için erişilmez hale gelir. Önden (doğrudan doğruya) bakışın olumluluğunun, kesinliğinin, eğik bakışın iki anlamlılığının, şüpheliliğinin yerine tam bir yabancılık koyar. Bu bakışı en nötr ve aynı zamanda en belirli bir zamirle adlandıralım: “o”. Dolayısıyla “başkası” artık bize bakmaz, fakat ilişkimiz olabildiği kadar varlığını sürdürür. Her an yoksun olduğumuz dikkatini üzerimize çevirebilir. Profilden portrede bütün “karşılıklılık” ortadan kalkar. “Öteki” sonsuza kadar bize yasaklanan bir yöne yönelir.

⁹⁴ A.g.k., 105.

Bunu yaparken de kendini bize, bizim gözlerimize hiçbir oyun ve düzen olmaksızın, savunmasız ve onu saran bakışımızı bir an bile bize geri göndermeden, en büyük nesneliliği içinde sunar. Profil, dörtte üç dönük portrenin sahip olduğu düalliteyi (ikiliği) kaldırır. “Başkası” bütünüyle bizden koparılıp alınır ve aykırı bir düşünceyle de bütünüyle bizim elimizdedir.”⁹⁵

Resim 8.5.6.

Dilek Aydın, “Profil Otoportre”

Bizi önemsemez, bizimle işi yoktur. Onu izleyip izlemememiz umurunda değil gibidir. Dolayısıyla klasik iletişimi bizimle kurmaması, karakterine dair bilgiyi zor okumamızı sağlayacaktır. Başka bir şeyi izleyen, ama aynı zamanda izlenen bir nesnedir. Nesneliliği ona belli karakter konduramamamızdan da kaynaklıdır. İşte bu yüzden izleyicisi korkmaz, çekinmez ondan. Eğer şahsı tanıyorsa benzerliği, benzemezliği üzerinden rahatça yorumunu yapacaktır. Fark ettim ki, profil otoportre izleyicisi, bu açının, ressamına da yabancı bir açı olduğunu sezmişçesine yorumda rahatlığı abartabiliyor, daha fazla hâkim bir yorumcu olarak karşımıza çıkıyor. Çünkü, “profil ‘başkası’ nı hem yabancı hem de sahip olunmuş olarak ortaya çıkarır.”⁹⁶ Sanki izleyicinin tavrı “seni bu halinde ben çok daha fazla gördüm, sen bilmezsin” biçimindedir. İzleyici bunu farkında olarak yapmaz, ancak bir yerlerinde bu bilgiye sahiptir. Sahiden de söylediği doğrudur; bu açı ressamının da ne okuması gerektiğini bilemeyeceği bir durdurma içindedir. Bakışı ile beraber özgürlüğünün de kaybolduğu paylaşılmayan bir espas içinde hareketsizleştirilmiştir. “Özne kişisel olmaktan çıkar. Kulak gözün yerini alır. Burun, çene, yanak, şakak gibi yüzün sabit elemanları, gözler dudaklar gibi hareketli elemanların aleyhine vurgulanır.”⁹⁷ Ressam bu hareketsizlikte kendini görerek neyi tecrübe eder? Bence fazla bir şeyi değil.

⁹⁵ A.g.k., 106.

⁹⁶ A.g.k., 108.

⁹⁷ A.g.k., 107.

8.6. Kim Bu Kişi Aslında?

Otoportre bir tür kendini arama edimi ise (bilinçli ya da değil) bulmalar gerçekleşiyor mu? Öyleyse nasıl?

Kendini tanımak: Olabileceğin tüm ihtimallerle olmadığın tüm ihtimalleri harmanlamak...

Sende olduğunu sandığın, olmadığını sandığın, olduğunu sandıkları, olmadığını sandıkları, olduğunda ısrar ettiğin, olmadığından emin olduğun (bu eminliğinden arada şüphe duyduğun), olduğundan ve olmadığından hiç şüphe duymadıkları tüm özelliklere zemin...

Giydirilmeye çalışılan, giymeye çalıştığın tüm imajların son raddede reddi...

Neden reddi? Giymeye çalışıyordun.

“...Ne denli sabırlı olursak olalım, yüzü incelemek, onu elden kaçırmakla eş anlamlıdır. Yüz kaçıp gittiği için kendini benimsetir. (...)portrede gündeme gelen sorunu, son tahlilde model ile sanatçı arasındaki ilişki belirlemektedir. Buna göre, mesafe duygusunu yitiren ressam, gördüğü gibi olanı da aşıp, imgelemindeki modele dönmüştür sessizce. (...)kendini görmenin ön koşulu ben'e dışarıdan bakabilecek denli mesafe katetmiş olmaktır. Bu nedenle ister kendi ister bir başkası olsun modeline tutkuyla bakan ressam daima ifadeyi ıskalamak zorunda kalır – tutku yüzünden kuşatılmayan varoluşunun bedelini, dile getirmekle acze düştüğümüz şey ile öderiz çoğunlukla. (...)Proust'u anımsayalım: Sevilen model hareket eder, ondan geriye kalan her zaman için iyi çıkmamış fotoğraflardır.”⁹⁸

Portrede kendini yakalayamayacağını anladığından red zorunlu hale gelir belki. O olduğunu sanmaktan korkarsın, “bu muyum, bu kadar mıyım dersin”, herkesten önce sen reddedersin. Bir imaj olmak, bu imaj ne kadar zamana yayılma yeteneğinde olursa olsun, ters gelecektir kişiye. Muhakkak senle ilişkilidir, ancak senin temsiline olabilme hakkını ona o kadar da tanımazsın aslında. Lafa gelince tabii sen, seni çizmişsindir, senin tarif ettiğin sensindir o. Peki özde nedir?

⁹⁸ Bkn. (45) ERGÜVEN, 190.

Onunla ilişkin çok yakındır, kardeş gibi... Bu yüzden koruma, kollama arzusundasındır zaten. Ona sevgin de bundan, kıymetliliği de bu yüzden... Otoportrende bakman, sonra da zihninde onun hakkında bir şeyler oluşturman, küçüklük fotoğraflarına bakarken yaptığından çok da farklı bir eylem değil. Fotoğraftakinin de kendin olduğunu aslında düşünmezsin. “Bu benim” demeler hiç de hakiki “ben” demelerden değildir. Tabii yine acayip sıkı bir bağınız vardır, ancak o, başka birisidir. Onunla olan bağımıza göre zihninizde şekillenmiştir. Sanılan “ben” fikrinin aksine ona şefkat besleyebilirsin, acıyabilirsin, sevimliliğini herkesten daha çok görebilirsin artık; herkesin unutup geçtiği faslı, tekrar sadece sen kutlayabilirsin. Derin duygular içinde olma ihtimalin büyük. Küçük çocuğun yaşadığı her saçma şey (saçma; çünkü kanımca genel itibariyle arızalar üzerine kurulmuş bir sistemdir, âlemin sistemi. Dolayısıyla en kral çocukluk bile gel-gitler üzerine kurulmuştur; aslında da tüm oluşumların doğası bu değil midir?) hatırlandıkça gecikmiş bir savunma hissini güdüleyecektir; bariz ya da gizli... İşte otoportredeki “ben” de savunmasız kardeşidir. Her durumda biz ondan daha güçlüyüz. Üretici kimlik önce onu var eder, ardından zihninde korumalığını da üstlenir. Zira o, nasıl bir imaj çiziyorsa çizsin (cesur, korkak, kararlı, kararsız, neşeli, neşesiz, sevimli, sevimsiz, vb.), aklımızca biz ondan çok daha fazla güçlüyüz ve sorumluluğu da bizdedir. Çünkü fotoğraftaki küçük çocuğun yaşadıklarını ve yaşayacaklarını bilmemiz bizi nasıl hakim ettiyse, portredekinin hallerinin, akıbetlerinin de hakimiyizdir sanki. Hiçbir sözüyle bizi kandıramaz, doğru söylese bile inanmayız. Ama doğru nedir, orası muallâk...

Resim 8.6.1.

Dilek Aydın, “Ez-cümle”

Olmadıklarından hareketle ne olduğunun keşfi belki. Bir sürü ihtimali reddede reddede “sen”i bulma vesilesi...

Ama otoportre hakkında şöyle de bir yorum getirebiliriz (bu tür bir üretimin tek bir açıklaması olamazdı tabii); bir sürü olmadığı şeyi canın çektiğinden senin ve sende ettiğin alandır otoportre.

Nasıl yani?

İzleyicin resmine bir kılıf giydirdi diyelim; seni mesela güçlü kadın ya da erkek yaptı, imajı öyle okudu. Senin de hoşuna gitti, acayip bir gönenme yaşadın. İzleyiciden etkilendin işte. Şimdi imaja karşı daha başka bakmaya başlamış olma ihtimalin büyük. Dıştan gelen tepki kabulleniş mekanizmanı çalıştırıyor. “Tamamdır, budur” dediğin nokta, diğerinin sana beğendiği giysiye senin de kayıtsız kalamaman. Daha önceden sorduğum “ressamın portresine razı geliş kriteri nedir” soruma cevaplardan biri galiba bu.

Bundan sonra ne olabilir? Şöyle olacak, ya üzerine giydirilene kısa süreli bir eyvallah diyecek, sonra etkisi geçecek, gidecek, ya da inancın büyüdükçe büyüyecek, sen o olacaksın. O halde temsilimizi şekillendirirken, kendimizi de mi üretiriz? Bakın burada sözlerimin sadece otoportreyi kapsamasını istemiyorum, her tür yapıt üretiminin “kendini bulma” edimi olmasından bahsediyorum. “Kendini bulma” zaten var olanı keşif gibi algılanıyor, peki buna “kendini yapma” dersek ne olur? En lafı edilesi kandırma “kendini kandırma” o halde, senin gerçeğin bu kandırmacanın ta kendisi çünkü. Döndü dolaştı yine kandırmacaya geldi konu, ya da ben öyle kurguluyorum.

9. SONUÇ

Sonuç adı altında yazılması mecburi bu bölüm, bir sanat disiplini için ne kadar sonuç bildiren alan görevi görür bilemiyorum. Yazdıklarımın tümünden ne sonuç çıkarttım sorusuna cevap kısmen de olsa verebilmek için baştan sona tekrar okudum. Çünkü her bir bölüm, ayrı şeylerden bahsederek (konunun tam da doğasına uygun) yayılım göstermekteydi. Yine de ortakta bu bölümler ne diyor olabilir?

Sanatsal imgelem tek bir okumayı kabul etmeyen bir yapıda olmalıdır derim ben. Ki zaten yaşam, herhangi bir şeyi okumanın darlığını müsait kılacak bir sistem arz etmez aslında (bugün genel durum bunu tam tersiymiş gibi olsa da...). Dolayısıyla aslında baktığımız her şey yorum genişlemesini doğasında taşıyacaktır. Konu sanat olunca da sanatçının kurgusu, her bir izleyicinin ayrı katılımıyla yapıtı açık sonluluğa taşıyabilecek duruma geçebilir. İzleyici, kim olduğuyla çok ilişkili olarak, yapıt tamamlayıcısı rolü üstlenir. Yani imge, kişilerin ona bakışıyla doğar, kişilerle birebir ilişkilidir; bir bakıma imge kişinin kendisindedir, kendisidir. Bu yüzden de okunuşundaki başarı kişinin kalitesiyle de (izleyici ufku) çok özdeştir.

İmgenin formüle edilemezliğinden de bahsetmek istiyorum: Eser metnimin birçok bölümünde formül kökenli her imgelemin tatsızlığa yol açtığını söylemeye çalıştım. İmgenin yapıt sahibi tarafından formüle edilmesi söz konusuysa, bu tür tatsızlıktan bahsetmek güç olmaz. Fakat imgenin, her seferinde bir yerlerden çıkan değiştirmeci faktörler sayesinde dönüşüme uğraması, işin formüle edilemezliğini beraberinde getirecektir. Yorumlama sürecinde de tamamlanması devam eden yapıt, imgelem gücünün kuvvetliliğiyle dar anlamlar alanında kalmayı reddedecektir, genişleme gösterecektir. Genişlemesi imgenin kırılabilirliğiyle bağlantılıdır. Roland Barthes “Yazmak İçin On Neden” adlı yazısında cevapları maddelemiş. Bunlardan birkaçı şöyle:

“ –Toplumumuzun simgesel dizgesini kırmaya katkıda bulunmak için;

–Yeni anlamlar, yani yeni güçler üretmek, şeyleri yeni bir biçimde ele geçirmek, anlamların buyuruculuğunu sarsmak ve değiştirmek için;

–Kısacası, yukarıda sıralanan nedenlerle belirlenen çeşitliliğin ve çelişkilerin kaçınılmaz sonuç olarak ortaya koyduğu gibi, düşünceyi, putu, Biricik Saptama'nın, Neden'in (nedensellik ve "haklı dava") fetişini başarısızlığa uğratmak, böylelikle, çoğulcu etkinliği, üst değeri, nedensellik, ereklik, genellik olmaksızın –metnin kendisini, olduğu gibi– doğrulamak için.”⁹⁹

Barthes'in “anlamların buyuruculuğunu sarsmak” derken kastettiği imgenin kırılmasıyla çok alakalı sanıyorum.

Beylik laflarla yorumlanmaya çalışılan eserlerin, öze dair problem çıkarttığını, sıradanlaşmaya başladığını da iddia etmişim. Belki ben de bazı yerlerde bu hatayı yaptım. Geri döndüğümde fark ediyorum hatta. Goya ya da bir başkası, hiç fark etmezdi; çünkü Goya değildir yine meselemiz, kimin yapıtı olursa olsun üzerine konuşacak bir şeyler bulmak güç değil; olumlu ya da olumsuz. Nitekim Goya resimleri için de olumsuz konuşmalar yaptım. Kim ne derse desin buna izleyicinin hakkı var. Çünkü yapıt denilen şey, çoğu zaman kimin ne dediği önemsiz hale gelecek kadar bizimle bir olmalı. Ya da biz onunla iletişime tek başımıza girecek ve onunla iş birliği yapacak kadar öz güvenli olmalıyız. Kamu araştırmamdan çıkardığım da buydu; sanat yapıtı karşısında kendine güvenli duranlar, diğerleriyle aynı miktarda bilgiye sahip olmalarına rağmen çok daha fazla, yapıtla yürüeyebilen, onunla gelişen ve de onu geliştiren kişilerdi. Yapıt-izleyici ilişkisi de tam olarak bu olmalı bence; birbiri ile alışveriş halinde, birbirini geliştiren iki müttefik...

⁹⁹ Roland BARTHES, “Yazmak İçin On Neden”, Yazıhane, Der. Murathan Mungan, 57–58.

10. KAYNAKLAR

Kitaplar

BARTHERS, Roland (2003), “Yazmak İçin On Neden”, **Yazlhane**, Der. Murathan Mungan, Metis Yayınları, İstanbul.

BAUDRILLARD, Jean (2006), **Kusursuz Cinayet**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BAYNES, Ken (2004), **Toplumda Sanat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (1999), **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Çev. Bülent Somay, Metis Yayınları, İstanbul.

DEMİRALP, Oğuz (1995), **Okuma Defteri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ECO, Umberto (1998), **Açık Yapıt**, Çev. Nilüfer Uğur Dalay, Can Yayınları, İstanbul.

ELIADE, Mircea (1993), **Mitlerin Özellikleri** Çev. Sema Rıfat, Simavi Yayınları, İstanbul.

ERDOK, Neşe (1977), **Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi**, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (1997), **Görmece**, Metis Yayınları, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (1998), **Pusudaki Ten**, Sel Yayınları, İstanbul.

GAALLEGRO, Juliaan (1995), **The Complete Etchings and Lithographs**, Prestel, Munich&New York.

GARAUDY, Roger (1991), **Picasso, Saint John Perse, Kafka**, Çev. Mehmet H. Doğan, Payer Yayınevi, İstanbul.

GOMBRICH, E. H. (1992), **Sanat ve Yanılsama**, Çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitapevi, İstanbul.

HAUSER, Arnold (1962), **The Social History of Art**, Cilt III, Routledge&Kegan Paul, Londra.

HEIDEGGER, Martin(2003), **Sanat Eserinin Kökeni**, Çev. Fatih Tepebaşı, Babil Yayınları, Erzurum.

İNANKUR, Zeynep (1997), **19. Yüzyıl Avrupa Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

KAGAN, M. (1993), **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çev. Aziz Çalışlar, İmge Kitapevi, Ankara.

KEKLİK, Nihat (1990), **Felsefede Metafor (Felsefe Problemlerinin Metafor Yoluyla Açıklanması)**, İÜ. Ed. Fak. Yay, İstanbul.

KÖKNEL, Özcan (1996), **Bireysel ve Toplumsal Şiddet**, Altın Kitaplar, İstanbul.

KUSPIT, Donald (2006), **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul.

LEPPERT, Richard (2002), **Sanatta Anlamın Görüntüsü; İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

MYERS, Bernard (1964), **Goya**, Spring Art Boks, London.

PASSERON, René, **Sürrealizm**, Çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitapevi, İstanbul.

PETROV, Grigoriy (1979), **Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtlar**, Çev. Hasip A. Aytuna, İnkılâp ve Aka Kitapevleri, İstanbul.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2001), **Tanpınar'ın Mektupları**, Der. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul.

TARIM, Rahim (2002), **Kültür, Dil, Kimlik: Behçet Necatigil'in Şiir Dünyası**, Özgür Yayınları, İstanbul.

WEISS, Lillie (2004), **Rüyalarımızdan Yararlanın**, Çev. Tevfik Pınar, Hacettepe Doktorlar Yayınevi, Ankara.

Makaleler

ATAKAY, Kemal (2004), “İmge”, **Kitap-lık**, 74, Temmuz-Ağustos: 67–73.

BULUT, Ümran (1997), “Us'un Uykusu Canavarlar Yaratır: Francisco de Goya”, **Sanat Dünyamız**, 65, Nisan- Haziran: 74–78.

DEMİRALP, Oğuz (2004), “İmaj Değil, İmge”, **Kitap-lık**, 74, Temmuz-Ağustos: 75.

FRİEDMAN, Norman (2004), “İmge”, Çev. Kemal Atakay, **Kitap-lık**, 74, Temmuz-Ağustos: 80–89.

KIRKOĞLU, Serdar Rifat (2004), “Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge”, **Kitap-lık**, 74, Temmuz-Ağustos: 76.

RICHARDS, I.A. (2004), “Görsel İmgeler”, Çev. Mehmet H. Doğan, **Kitap-lık**, 74, Temmuz-Ağustos: 90.

SOYSAL, Ahmet (2004), “İmge”, **Kitap-lık**, 74, Temmuz-Ağustos: 78–79.

YÜKSEL, Özcan (2005), “İmge imparatorluğu”,
www.kesfetmekicinbak.com/atlastan/atlasname/01034.

www.oursworld.net/bilim-arastirma/kultur/kultur/01-kultur-tanimi.htm.

www.siirler-sairler.com/siirler_2159.html.

Ansiklopedi ve Sözlükler

“İncir”, **AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi** (2000), Cilt XII, Ana Yayıncılık, İstanbul.

“Yergi”, **AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi** (2000), Cilt XXII, Ana Yayıncılık, İstanbul.

BOGERT, Charles M. (1966), **Hayvanlar Ansiklopedisi**, Hayat Yayınları, İstanbul.

CEVİZLİ, Ahmet (1999), **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul.

CLAUDON, Francis (1988), **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitapevi, İstanbul.

DIETSCH, K. Deborah (1999), **Dinler Tarihi Ansiklopedisi**, Çev. Zeynep Akbay, Cilt III, Gelişim Basım ve Yayım, İstanbul.

FİDAN, Ahmet et al. (2000), “Suret”, **Örnekleriyle Türkçe Sözlük**, Cilt IV, 2619, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

GRIMAL, Pierre (1997), **Mitoloji Sözlüğü. Yunan ve Roma**, Çev. Sevgi Tamgüç, Sosyal Yayınları, İstanbul.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (2002), **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul.

PISCHEL, Gine (1981), **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, Çev. , Cilt III, Görsel Yayınları, İstanbul.

Tezler

BOZKURT, Mahmut (1996), “**Tanrıların İmgeleri, Mitos ve Düşler**”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

DALOĞLU, Hakan (2003), “**Resimde Şiddet İmgesi: Kültürel Şiddet ve Anti-Estetik Yapı**”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

11. ÖZGEÇMİŞ

Dilek Aydın

1981’de İstanbul’da doğdu.

1994–1998 Sarıyer Şükran Ülgezen Anadolu Meslek Lisesi Moda Tasarım Bölümü’nde eğitim gördü.

1998 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü’nde lisans eğitimine başladı.

2003 yılında Mimar Sinan Üniversitesi’nden mezun oldu.

2003 yılında aynı üniversitede yüksek lisans programına başladı.

2006 yılında yüksek lisans programını tamamladı.

Katıldığı Sergiler

- 2000 Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü Öğrenci Sergisi
- 2003 Kalp Vakfı Resim Yarışması Sergisi
- 2003 İpek Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi
- 2003 13. Tüyap Sanat Fuarı, MSÜ. salonu
- 2004 Karma Sergi, Koşuyolu Sanat galerisi, İstanbul
- 2005 “17.05” Karma Sergi, Denizatı Sanat Galerisi, İstanbul
- 2005 15. Tüyap Sanat Fuarı, Karşı Sanat, İstanbul
- 2005 “Merkezde Ne Var- II” Karma sergi, Beyoğlu Akademililer Sanat Galerisi

Ödüller

- 2002-2003 Sakıp Sabancı Ödülleri Kapsamında MSÜ. Resim Bölümü İkinciliği.
- 2003 Kalp Vakfı Resim Yarışması 3.lük Ödülü.

Dilek AYDIN tarafından hazırlanan Sanat Yapıtında İmge Kullanımı ve İmge-
İzleyici Diyalektiği Bağlamında Francisco Goya''ın Sanatına Bir Bakış adlı bu çalışma
jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 04 / 07 / 2006

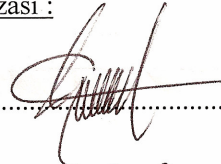
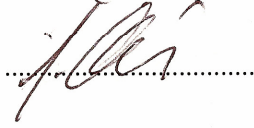

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç.Caner KARAVİT (MSGSÜ.Temel San.Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.İrfan OKAN (Danışman)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Gülçin ÖZDEMİR

ÖNSÖZ

Şimdi burada teker teker adlarını vermeyeceğim; eser metnimde sıkça söz ettiğim ve adına “kamu araştırması” dediğim çalışma yöntemimde, benden yardımlarını eksik etmeyen tüm yakınlarıma, arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim:

Çalışmamın kompozisyon oluşumunda oynadıkları rolün de dışında, resim ve ayrıca insan iletişimi bağlamında kendimi daha iyi tanımama vesile oldukları için...