

T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI  
BATI SANAT VE ÇAĞDAŞ SANATLAR PROGRAMI

SÜLEYMAN VELİOĞLU VE AKATÜNVEL SANAT TOPLULUĞU

BAĞLAMINDA PSİKİYATRİ VE SANAT İLİŞKİSİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan  
20016044 Başak KAMACI

Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Sinan GÜLER

İSTANBUL- 2004

Başak KAMACI tarafından hazırlanan Süleyman Velioglu ve Akatünvel Sanat Topluluğu Bağlamında Sanat Psikiyatri İlişkisi adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 27 / 10 / 2004

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

İmzası :

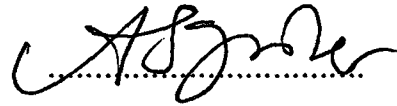
Jüri Üyesi : Prof.Dr.Zeynep İNANKUR



Jüri Üyesi : Doç.Dr.Uşun TÜKEL (İ.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Do.Dr.Sinan GÜLER (Danışman)



**İÇİNDEKİLER**

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ .....	III
ÖZET .....	VI
SUMMARY .....	VII
RESİMLER LİSTESİ .....	VIII
1. GİRİŞ .....	1
2. 1. SÜLEYMAN VELİOĞLU'NUN İNSAN VARLIĞI KURAMI .....	5
2. 2. AKATÜNVEL SANAT TOPLULUĞU .....	27
2.2.1 Grubun Genel Özellikleri ve Dünya Görüşü .....	27
2.2.2 Yapıtların İçeriği .....	34
2.2.3. Biçimsel Kurallar .....	35
2.2.3.1. Arkaik-Soyut Biçim .....	35
2.2.3.2 Taş Dokusu .....	38
2.2.3.3. Nötr Renk .....	38
2.2.3.4. Dinginlik ve Sadelik .....	39
2.3. AKIL HASTASI VE SANATÇI .....	41
2.3.1. Psikiyatri ve Sanat .....	41
2.3.1.1. Psikiyatride “Yaratıcılık” Kavramı .....	63
2.3.1.2. Sanatta Düş, Bilinçdışı Ve Yaratıcılık .....	79
2.3.1.2.1. Art Brut .....	92
2.3.1.3. Sanatın Psikoterapide Kullanımı .....	98
2.3.1.4. Psikopatolojik Sanat ve Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı ...	104

2.3.1.5. Psikopatolojik Sanat Eserleri .....	II 113
3. TARTIŞMA .....	125
4. SONUÇ .....	128
5. EKLER .....	130
Ek-1: Psikiyatri Sözlüğü .....	130
Ek-2: Süleyman Veliöğlu'nun Deneysel Psikoz Deneyimi .....	139
6. KAYNAKLAR .....	143
7. RESİMLER .....	148
8. ÖZGEÇMİŞ .....	196

## ÖNSÖZ

“İnsan neden sanat yapar?”, “Yaratıcılık nedir?”, “İnsanın yaratıcılığının kökenlerinde ne olduğu” gibi sorular hem bilim hem de sanat dünyasını yüzyıllardır meşgul etmiştir. İnsan tininin nesnelleştirilmesi olan sanat, yaratıcı dışındaki insanlar için de bir haz kaynağıdır. Sanat bu yönüyle insanın ruhsallığıyla, onun psişik süreçleriyle ilgilidir. Yaratıcılığın ve genel olarak da sanatın bu psişik yönü sanat felsefesinin ve psikiyatrinin araştırma konusudur.

İnsanın yaratıcılığı, farklı alanlardan araştırmacıların ve düşünürlerin kendi uzmanlık bilgilerinden yola çıkarak cevaplar üretmeye çalıştıkları bir konudur. Felsefe, sanat, psikiyatri alanlarında yaratıcılık konusunda ortaya konan görüşler, tek başına bu çok yönlü oluşumu açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle yaratıcılığın, disiplinler-üstü bir ilgiyle ele alınmaya ihtiyacı vardır.

Yerleşik bir felsefe geleneğinin olmadığı ve disiplinler-üstü bir çalışma anlayışının henüz yaygınlık kazanmadığı ülkemizde, psikiyatr Süleyman Velioglu insan varlığı ve onun yaratma eylemi üzerine yaptığı çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Felsefe, sanat ve psikiyatri alanlarının bilgilerini ve verilerini birleştirerek, esas olarak insan varlığının ne’liğini ve onun gizemli, henüz tam anlaşılammış bir eylemi olan yaratma süreci üzerinde çalışmış, konuya ilişkin çok sayıda makale ve kitap yayımlamıştır. Psikiyatr olmasına rağmen, sanat pratiğinin de içinde bir insan olması nedeniyle, uzmanlık alanının bilgisini sanat ve yaratıcılık açısından değerlendirmiş ve klinikteki uygulamalarıyla hem sanat felsefecilerine hem de meslektaşlarına önemli bir deneyim aktarmıştır.

Ne yazık ki onun Art Therapy yöntemlerini uyguladığı “Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı” ve bu laboratuvardaki çalışmalar, uzun bir süre hak ettiği ilgiden yoksun kalmıştır. Ne sanat konusunda araştırma yapanlar ne de psikiyatrlar bu deneyimin verilerini kullanmamışlardır. Ancak son iki yıldır

İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatri Kliniği bünyesinde bu laboratuvarında yapılan çalışmalar ve Art Therapy deneyimleri yeniden ilgi çekmeye başlamış ve bunu tekrar canlandırma yolunda adımlar atılmaya başlanmıştır. Bu yıl içinde, laboratuvarın açık olduğu yıllarda akıl hastaları tarafından yapılan resimlerin, bir sergi aracılığıyla tanıtılması da bu girişimlerin bir sonucudur.

Bu ilginin yalnızca psikiyatri alanıyla sınırlı kalmaması gerekmektedir. Çünkü bu laboratuvardan elde edilen veriler ve burada üretilmiş resimler sanat felsefecilerinin ve eleştirmenlerinin araştırmaları için de önemli veriler sunmaktadır.

Bu çalışma Süleyman Velioğlu'nun düşünceleri ekseninde Akatünvel Sanat Topluluğu'nu ve laboratuvarında üretilmiş psikopatolojik resimleri konu almaktadır. Böylece hem ülkemizde çok tanınmayan felsefi temelli bir sanat pratiği olan Akatünvel Sanat Topluluğu'nu daha yakından tanımak, hem de yaratıcılık ve sanat pratiği konusunda aydınlatıcı bilgiler vereceğine inandığımız psikopatolojik sanat eserlerini Türk sanat tarihine kazandırmak amaçlanmaktadır.

Aynı zamanda bu çalışma, sanat tarihinde disiplinler-üstü bir çalışma anlayışına yönelik atılmış bir adım, bir yöntemsel deneme niteliği taşımaktadır.

Öncelikle sanat tarihi alanında ilk kez ele alınan bu konunun danışmanlığını kabul ederek, böyle bir tezin yazılmasını sağlayan ve çalışmanın her aşamasında güvenini ifade ederek beni destekleyen çok değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Sinan GÜLER'e, konuya ilişkin dokümanları toplamamda bana yardımcı olan Prof. Dr. Süleyman Velioğlu'nun oğlu mimar Selim VELİOĞLU'na, klinikteki araştırmalarımda bana her açıdan kolaylık sağlayan İ.Ü. Tıp Fakültesi Psikiyatri Ana Bilim Dalı Başkanı Sayın Prof. Dr. Olcay YAZICI'ya, İ.Ü. Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilimdalı Sosyal Psikiyatri

Servisi'nde deneyimlerini benimle paylaşan ve kendileriyle çalışma olanağını sağlayan Sayın Doç. Dr. Doğan ŐAHİN'e ve yine Sosyal Psikiyatri Servisi'nde sanatla terapisi konusundaki birikimlerini paylaşmak konusunda gösterdiği açık yüreklilik ve ilgi için Sayın Nurhan EREN'e ve tüm Sosyal Psikiyatri Servisi çalışanlarına ayrı ayrı teőekkür ederim. Ayrıca çalışmanın her aşamasında eleőtirileriyle, inancıyla ve her açıdan sunduğu destek için Ali Rıza TURA'ya ve tez yazma süreci boyunca verdikleri güven, sevgi ve dayanıőma için Deniz KAMACI, Seyhan AKPINAR, Mavi GÖLCÜK, Murat UYURKULAK, Őeyda AYKUŐ ve Serhat UYURKULAK'a teőekkür ederim.

Ekim 2004

Başak KAMACI

## ÖZET

Bu çalışmada, psikiyatrist-ressam Prof. Dr. Süleyman Velioğlu'nun "İnsan ve Yaratma Edimi" kuramı çerçevesinde, sanat ve psikiyatri ilişkisi incelenecektir.

Asıl uzmanlık alanı psikiyatri olmasına rağmen yaşamı boyunca Velioğlu, sanat alanındaki araştırmalarını ve çalışmalarını sürdürmüştür. 1967 yılında kurduğu Akatünvel Sanat Topluluğu ile ontolojide temellenen felsefi görüşlerini sanat alanına da taşımıştır.

İnsan varlığı ve yaratma edimi üzerine yaptığı çalışmaların pratikteki bir uzantısı olarak, 1956 yılında İstanbul Üniversitesi Tıp fakültesi Psikiyatri Kliniği'nde "Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı"ni kurarak Türkiye'de ilk kez Art Therapy yöntemlerini uygulamıştır.

Çalışmamızda Süleyman Velioğlu'nun "Çağdaş İnsan Varlığı ve Yaratma Edimi" kuramından ve bunun hem sanat hem de psikiyatri alanındaki pratik uygulamalarından yola çıkarak sanat-psikiyatri ilişkisinin yanı sıra psikoterapide sanatın kullanımı ele alınacak ve "Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı"nda akıl hastaları tarafından üretilen resimler Art Brut akımı çerçevesinde değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Süleyman Velioğlu, Psikopatolojik Sanat, Psikiyatri, Akatünvel, Yaratma Edimi.



## SUMMARY

This study aims at discussing the relationship between art and psychiatry according to the psychiatrist-painter Prof. Süleyman Velioglu's theory of "Human Being and the Act of Creation".

Velioglu, although a psychiatrist in specialization, had continued to study and make researches in art throughout his career. Within the Akatünvel Sanat Topluluğu (Akatünvel Art Group) that he had founded in 1967, Velioglu transposed his ontology-based philosophical views into the field of art as well.

In 1956, as a practical reflection of his studies on being and the act of creation, Velioglu had founded the Laboratory of Psychopathological Art at the Psychiatry Clinic of Istanbul University's Faculty of Medicine, and exercised the methods of Art Therapy for the first time in Turkey.

In this study, both the relationship between art and psychiatry and the use of art in psychotherapy will be addressed with respect to Süleyman Velioglu's theory of "Modern Human Being and the Act of Creation" and to the ways in which it is practiced in art and psychiatry. As part of that objective, the paintings produced by the mental patients at the Laboratory of Psychopathological Art will be discussed with reference to the principles of Art Brut.

**RESİMLER LİSTESİ**

**Resim 1-** Süleyman VELİOĞLU, Baş, 2000, 110 x 90 cm., sunta-kağıt üzerine yağlıboya. (s. 148)

**Resim 2-** Süleyman VELİOĞLU, Portre, 1973, 80 x 60 cm., tuval üzerine yağlıboya, Perihan Velioğlu Koleksiyonu. (s. 149)

**Resim 3-** Güven ZEYREK, İsimsiz, 48 x 50 cm., tuval üzerine yağlıboya. (s. 150)

**Resim 4-** Tangül AKAKINCI, Çıplak, 1977, 57 x 51 cm., tuval üzerine yağlıboya. (s. 151)

**Resim 5-** Tangül AKAKINCI, Yatan Figür, 1978, 70 x 100 cm., tuval üzerine yağlıboya. (s. 152)

**Resim 6-** Güven ZEYREK, İsimsiz, 29 x 35 cm., tuval üzerine yağlıboya. (s.153)

**Resim 7-** Vincent Van GOGH, Patates Yiyenler, 1885, 82 x 114 cm., yağlıboya. (s. 154)

**Resim 8-** Vincent Van GOGH, Ekin Tarlası ve Kargalar, 1890, 50.5 x 103, yağlıboya. (s. 155)

**Resim 9-** Willem de KOONING, İsimsiz III, 1981, 84 x 100, yağlıboya. (s. 156)

**Resim 10-** Willem de KOONING, İsimsiz IX, 1983, 300 x 263, yağlıboya. (s. 157)

**Resim 11-** Willem de KOONING, Soyut Kadın, 1965, 379 x 480, yağlıboya. (s. 158)

**Resim 12-** Willem de KOONING, İsimsiz, 1987, 418 x 480, yağlıboya. (s. 159)

**Resim 13-** Willem de KOONING, İsimsiz, 1987, 414 x 480, yağlıboya. (s. 160)

**Resim 14-** Jean DUBUFFET, Will to Power, 1946, karışık malzeme (tuval üzerine yağ, çakıl, kum ve cam), 45 3-4 x 35. (s. 161)

**Resim 15-** Carlo ZINELLI, c. 1960, 34,5 x 49,5 cm., guaj. (s. 162)

**Resim 16-** Adolf WÖFFLI, İsimsiz, 1915, 33,5 x 25,5 cm., kağıt üzerine karışık malzeme. (s. 163)

**Resim 17-** Martin RAMÍREZ, c. 1950, 179 x 87 cm., kağıt üzerine renkli kalem. (s. 164)

**Resim 18-** M.S., Can Sıkıntım, 1961, 23,5 x 33,5 cm., guaj. (s. 165)

**Resim 19-** G.K., Renklerin İçinde Bir Adam, 1961, 23,5 x 33,5 cm., kağıt üzerine yağlıboya. (s.166)

**Resim 20-** Z.O., Kızlarla Erkeklerin (Zıt Cinslerin) Savaşı: Erkekler Galip Gelmiş, 1973, 47,5 x 68 cm., kağıt üzerine yağlıboya. (s. 167)

**Resim 21-** Z.O., Anam ve Bizler, 1973, 100 x 70 cm., guaj. (s. 168)

**Resim 22-** H.G.B., 1965, 70 x 50 cm., guaj. (s. 169)

**Resim 23-** A.T., Harp Korkusu, 1963, 47 x 68 cm., kağıt üzerine yağlıboya. (s. 170)

**Resim 24-** A.C., 1967, 48,5 x 34 cm., yağlı pastel. (s. 171)

**Resim 25-** M.M.O., Gözüme Görünen Renkli Çiçekler, 1961, 49 x 68,5 cm., kağıt üzerine yağlıboya. (s. 172)

**Resim 26-** N.T., Elektroşok, 59 x 165 cm., tuval üzerine yağlıboya. (s. 173)

**Resim 27-** N.T. Portre, 1960, 29,5 x 23,5 cm. kağıt üzerine yağlıboya. (s. 174)

**Resim 28-** N.T., 55,5 x 39 cm., kağıt üzerine yağlıboya. (s. 175)

**Resim 29-** N.T., 57,5 x 40,5 cm., kağıt üzerine yağlıboya. (s. 176)

**Resim 30-** N.T., 47 x 32,5 cm., kağıt üzerine yağlıboya. (s. 177)

**Resim 31-** N.T., 46,5 x 32,5 cm., kağıt üzerine yağlıboya. (s. 178)

**Resim 32-** N.T., 69 x 46 cm., kağıt üzerine yağlıboya. (s. 179)

**Resim 33-** N.T., 33,5 x 23 cm., kağıt üzerine yağlıboya. (s.180)

**Resim 34-** N.T., 67 x 49 cm., kağıt üzerine yağlıboya. (s.181)

**Resim 35-** Y.A., 1967, 32 x 27 cm., guaj. (s.182)

**Resim 36-** Y.A., 37,5 x 27 cm., guaj. (s. 183)

**Resim 37-** Y.A., 1967, 38,5 x 30 cm., kağıt üzerine yağlıboya. (s. 184)

**Resim 38-** Y.A., 47 x 65 cm., kağıt üzerine yağlıboya. (s. 185)

**Resim 39-** M.T., 1962, 98 x 67,5 cm., kağıt üzerine yağlıboya. (s. 186)

**Resim 40-** H.R.T., Hapishane Kralı (Cellat), 1958, 48 x 33 cm., mumlu boya. (s. 187)

**Resim 41-** S.E., Çocukluğundan Beri Daima Gördüğü Korkulu Rüyası, 1960, 47 x 67,5 cm., kağıt üzerine yağlıboya (188)

**Resim 42-** M.Ş., 1967, 21 x 26 cm., guaj (s.189)

**Resim 43-** H.R.T., 46 x 61,5 cm., mumlu boya. (s.190)

**Resim 44-** Süleyman Velioğlu (s. 191)

**Resim 45-** Süleyman Velioğlu (s. 192)

**Resim 46-** Süleyman Velioğlu (s. 192)

**Resim 47-** Süleyman Velioğlu (s. 193)

**Resim 48-** Süleyman Velioğlu (s. 193)

## 1. GİRİŞ

Bu çalışmada, psikiyatr-ressam Prof. Dr. Süleyman Velioğlu'nun "İnsan ve Yaratma Edimi" kuramı çerçevesinde, sanat ve psikiyatri ilişkisi incelenecektir.

Çalışmanın çıkış noktasını oluşturan bu kuram, disiplinler-üstü bir ilgiyi ve çalışma anlayışını gerektirmektedir.

Çocukluğundan itibaren sanata büyük ilgi duyan Süleyman Velioğlu, tıp eğitiminin ardından psikiyatri alanında uzmanlaşmıştır. Çünkü psikiyatri, tıp biliminin diğer dallarından farklı olarak, hem sanatla hem de felsefeyle etkileşime açık, onlarla birlikte düşünülebilecek, inter-disipliner çalışma anlayışına elverişli bir alandır.

Süleyman Velioğlu meslek hayatının başlarından itibaren, kendi uzmanlık alanının bilgisiyyle sanat ve felsefeyi birleştirmeye çalışmış bir bilim adamıdır. Bir yandan klinikteki görevini sürdürürken, bir yandan da sanat çalışmalarına devam etmiş ve felsefe alanında araştırmalar yapmıştır. Onun bu çok yönlülüğünün ve psikiyatri alanındaki yenilikçi anlayışının en önemli göstergesi, 1956 yılında Prof. Dr. Kazım Dağyolu ile birlikte kurdukları "Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı"dır. Bu laboratuvarla birlikte Süleyman Velioğlu klinikte, kendi ilgi alanlarına uygun bir çalışma ortamını oluşturmuştur. Aynı zamanda bu laboratuvarın kurulmasıyla birlikte, psikiyatri alanında sanatla teşhis ve tedavi yöntemi ilk kez Türkiye'de de uygulanmaya başlanmıştır. Yöntem henüz bu tarihlerde Avrupa'da da yeni yeni sistemli olarak uygulanmaya başlanmıştı ve benzer bir psikopatolojik sanat laboratuvarının kurulması da Türkiye'den iki yıl önce Paris'te gerçekleşmişti.

Laboratuvarın kuruluşundan sonra psikiyatri ile sanatın aslında hiç de birbirinden ayrı alanlar olmadığını düşünen Velioğlu, bu tarihten itibaren,

insan varlığı konusundaki çalışmalarını yoğunlaştırdı. Psikiyatri, nöro-fizyoloji, psikosomatik tıp, ontoloji ve çağdaş felsefe disiplinleri ile plastik sanatlar gibi farklı alanların bilgisinden yola çıkarak “Çağdaş İnsan Varlığı”nı değerlendirmeye yöneldi. Bu araştırmasına paralel olarak da Psikiyatri Kliniği ders programı kapsamında “Çağdaş İnsan ve İnsan Varlığı” dersleri vermeye başladı.

İnsan varlığını genel olarak bir “bütünleşme süreci” olarak tanımlayan Süleyman Velioğlu'nun evrensel insan varlığını tanımada en çok yararlandığı kaynak “şizofrenik süreç” olmuştur. İnsan varlığının özel bir patolojik durumu olan şizofreni, insanın bütünleşmezliğinin en özel durumu olması bakımından insanı tanımada en önemli kaynaklardan birisidir.

Estetik, psikiyatri, felsefe ve şizofrenik süreç üzerine yaptığı araştırmaların verilerinden yola çıkarak özgün bir insan varlığı tanımı yapan Velioğlu, buna dayalı bir estetik anlayış geliştirerek sanat yapmayı amaçlamaktadır.

Bu kaygı doğrultusunda 1967 yılında özgün ve kişisel bir resim anlayışı geliştirerek, 1970 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nden mezun olan ressam Tangül Akakıncı ile birlikte “Akatünvel Sanat Topluluğu”nu kurdu ve otuz yılı aşkın bir süre topluluğun yurtiçi ve yurtdışı tüm etkinliklerine resimleriyle katıldı. Topluluğa sonradan Tamer Akakıncı, Jülide Atılmaz Ünal, Belma Artut, Nafi Çil, Aynur Okay, Güven Zeyrek ve Prof. Dr. Ulu Sungu da katıldı. Bunlardan Aynur Okay, Jülide Atılmaz Ünal ve trafik kazasında hayatını kaybeden Belma Artut ve Ulu Sungu topluluktan ayrılmıştır. Akatünvel ismi kuruluş aşamasında yer alan sanatçıların soyadlarının bazı hecelerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Akakıncı'nın (AK)'ı, Atılmaz'ın (AT)'ı, Ünal'ın (ÜN)'ü, Velioğlu'nun (VEL)'i ile topluluk “Akatünvel” adını almıştır.

Süleyman Velioğlu sanat, psikiyatri ve felsefe alanlarındaki çalışmalarının sonucu olarak geliştirdiği İnsan Varlığı Kuramı'nı kitaplaştırmış ve Türkiye İş

Bankası Yayınları tarafından 2000 yılında “İnsan Varlığı ve Yaratma Edimi” ismiyle yayımlanmıştır.

Süleyman Veliöđlu ayrıca “İstanbul Şehir Tiyatroları Tiyatro Araştırma Laboratuvarı”nın (TAL) dűşünsel yapısını oluşturma çalışmalarına, Ayla Algan ve Beklan Algan ile birlikte etkin olarak katılmıştır.

Bu bilgiler ışığında çalışmamızın amacını Süleyman Veliöğlu’nun çok yönlü ve araştırmacı kişiliğiyle ortaya koyduğu İnsan Varlığı ve Yaratma Edimi Kuramı’ndan yola çıkarak psikiyatri ve plastik sanatlar alanındaki uygulamaları incelemek ve bu pratiklerin psikiyatri-sanat ilişkisi bakımından taşıdığı anlamı, “yaratıcılık” kavramı ekseninde tartışmak olarak özetleyebiliriz. İki farklı disiplin alanı olan psikiyatri ve sanat, Süleyman Veliöğlu’nun ortaya koyduğu kuramla, birbiriyle ilişkilenebilmektedir. Biz de bu ilişkilendirme denemesinden yola çıkarak, tarihsel süreç içinde psikiyatri-sanat ilişkisini incelemeye çalışacağız ve aynı zamanda sanatın psikiyatride bir teşhis ve tedavi yöntemi olarak kullanımını üzerinde duracağız.

Çalışmamızın ilk bölümünde Süleyman Veliöğlu’nun “Çağdaş İnsan Varlığı ve Yaratma Edimi” kuramı ayrıntılarıyla ele alınacaktır.

Daha sonra ise bu kuramın estetik alandaki yansıması olarak değerlendirebileceğimiz “Akatünvel Sanat Topluluğu” üzerinde durulacaktır.

Süleyman Veliöğlu’nun kuramının oluşumunda tartışılmaz bir öneme sahip ve bu kuramın temelini oluşturan bulguların elde edildiği Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı, deneyimi son bölümde ele alınacaktır. Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı’nın var-oluş koşullarının anlaşılabilmesi için öncelikle psikiyatri ve sanat ilişkisiyle ilgileneceğimiz bu bölümün sonunda, sanatın psikiyatride kullanımını konusu ele alınacak ve son olarak da klinikte yatan hastalar tarafından üretilmiş resimler üzerinden konu açıklığa kavuşturulmaya çalışılacaktır.



Laboratuarda uygulanan sanatla teŖhis tedavi yöntemleri sonucunda hastalar tarafından retilmiŖ çok sayıda resim, halen İ.. Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilim Dalı'nda muhafaza edilmektedir.

Ülkemizde Art Brut (Outsider Art) akımı gündeme gelmemiŖ bir konudur. İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilim Dalı'nda üretilen bu patolojik resimler henüz Türk sanat tarihçileri ve eleŖtirmenleri tarafından ele alınmamıŖ ve buradaki mevcut uygulamaların Avrupa ve Amerika'daki Art Brut akımı içinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği tartıŖma konusu edilmemiŖtir. Dolayısıyla alıŖmanın en önemli kaygılarından birisi de söz konusu resimlerin, Türk sanat tarihi içerisindeki yerini almasını sağlamaktır. Bu rnlerin estetik bir değerlendirmenin konusu olup olamayacağı tartıŖması da ancak Art Brut (Outsider Art) akımıyla iliŖkili bir biçimde değerlendirilebilir.

## 2.1. SÜLEYMAN VELİOĞLU'NUN İNSAN VARLIĞI KURAMI

Asıl uzmanlık alanı psikiyatri olmasına rağmen sanat, felsefe gibi başka alanlarda da araştırmalar yapan Prof. Dr. Süleyman Veliöğlü'nu, yaşamı boyunca meşgul eden sorun, insan varlığı ve onun dünya içindeki yeridir. Hem psikiyatri hem de sanat alanındaki çalışmalarını esas olarak bu sorun etrafında kurmuştur. Konuya ilişkin görüşlerini bütünlüklü bir biçimde "İnsan ve Yaratma Edimi" isimli kitapla ortaya koyan Veliöğlü, çalışmasında sorunu etraflıca tartışır ve yeni bir çağdaş insan varlığı tanımı yapar. Amacını şu sözlerle açıklamaktadır:

"Bu kitabın başlıca amacı, varlık olarak insanı evrim süreci içindeki biyolojik organizmanın üstüne 'özbilinç potansiyeli' ile 'yaratma potansiyeli'nin temellendiği yerde ve zamanda yeryüzünde görünüşe çıkan bir varoluş olarak belirlemek ve bir önerme olarak bunu, son iki yüzyıl içinde ortaya çıkan bilimsel ve düşünsel gelişmelerle hesaplaşarak kanıtlamak; sonra da, yaratma edimi ve sürecini incelemektir."<sup>1</sup>

Veliöğlü, "İnsan ve Yaratma Edimi"nde öncelikle üç yüz yıllık tarihsel süreç içerisinde "insan varlığı" ve "yaratma edimi" konusunda ortaya konan temel görüşlerin eleştirisini yapar ve kuramını bu eleştiriler temelinde inşa eder.

Biz de Süleyman Veliöğlü'nün "Çağdaş İnsan Varlığı ve Yaratma Edimi" kuramının temel tezlerini anlaşılır biçimde ortaya koyabilmek için onun iki yüz yıllık süreci nasıl değerlendirdiğini ve eleştirilerini kısaca gözden geçireceğiz.

Veliöğlü'na göre insanın ne'liği üzerine yanıtlar arayan, soruna ilişkin temel kavramları ortaya koyan ve bu alanda yönlendirici olan iki bilimsel kuram ve iki düşünsel sistem vardır. Bunlar; "Psikosomatik Tıp" ve "Homeostasis"

<sup>1</sup> Süleyman VELİOĞLU, *İnsan ve Yaratma Edimi*, 11.

disiplinleri ile Georg Wilhelm Friedrich Hegel ve Karl Marx'ın felsefe sistemleridir. Aslında bu sorun Antik Yunan'dan beri güncelliğini korumuş, çağlar boyu düşünürleri meşgul etmiştir/ etmektedir.

Antik dönemden sonra Rönesans'la birlikte yeniden gündeme gelen insan varlığı sorunu, bu dönemde, düşünsel ve sistematik bir bütünlükten yoksun kalmıştır. 17. yüzyıldan itibaren sorun, gerçek anlamını ve tartışma zeminini bulmuştur.

17. yüzyılda soruna genel olarak matematik-fizik disiplininin penceresinden bakılmıştır. Matematik-fizik disiplininin bu yüzyıldaki ifadesi; Kopernikus'un astronomi sistemi, Galileo'nun mekanik bilimi ve Newton'un fizik bilimidir. Doğa bilimlerinin verileri üzerinde yükselen matematik-fizik disiplini, bilim dünyasına "doğanın birliği" kavramını kazandırmıştır. Bu çağın düşünsel akımı; Rasyonalizm, çağa damgasını vuran düşünür ise Descartes'dir. Descartes insan varlığı ve onun dünya içindeki yerini matematik felsefenin temel ilkelerinden yola çıkarak kavrar.

18. yüzyıl Aydınlanma Çağı'nda ise soruna "sağduyu felsefeleri" ile yaklaşılır. Kant "akılın da sınırları olduğunu" söyleyerek bu yüzyılın genel yaklaşımını ve ruh durumunu yansıtmaktadır.

19. yüzyıla egemen olan iki ayrı eğilim vardır: İrrasyonalizm ve Pozitivizm. Dolayısıyla sorun, iki ayrı eğilimin penceresinden yorumlanmıştır. Bir yanda Hegel'in "Tin Felsefesi", diğer yanda Auguste Comte'un "Pozitivist Felsefesi".

Süleyman Velioğlu "İnsan ve Yaratma Edimi" adlı kitabında, üç yüzyıllık süreç boyunca insan varlığı sorununa, hem bilim alanında, hem de tıp alanında sadece mekanistik ve organistik bir yaklaşımla sınırlı biçimde ilgilendiğini söyledikten sonra kuramını, esas olarak Psikosomatik Tıp ve Homeostasis kuramları ile Hegel ve Karl Marx felsefelerinin eleştirisi

üzerinden kurar. Bu kuram ve düşünce sistemleri Veliöğlu'na göre, insan varlığı sorunuyla uğraşırken onun çok boyutluluğunu gözden kaçırmışlar, her biri insan varlığının bu çok boyutluluğunun yalnızca bir yönünü ele alarak onun gerçekliğini ve bütünselliğini kavrayamamışlardır.

Kuşkusuz bu kuram ve düşünce sistemleri soruna yeni ufuklar açmışlar, temel kavramların ortaya konmasında çok önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Veliöğlu hepsindeki ortak problemin, "her birinin, varlığın ontolojik birliği ve bütünlüğü üstüne temellenememe"<sup>2</sup> olduğunu söyler. Tüm bu disiplinler, varlık kategorilerini kendi içerisinde derecelendirerek bunlardan birini mutlaklaştırmışlar, diğerlerini ihmal etmişlerdir. Gerçeklikten uzak bu insan varlığı tanımlarından yola çıkarak da evreni ve evren içindeki varlığı yorumlamışlardır. Bir diğer ortak özellikleri de insanı bir "bilinç varlığı" olarak tanımlamaları ve buradan yola çıkarak onu bir "bilebilirlik alanı" olarak kavramalarıdır.

Süleyman Veliöğlu'nun insan varlığı sorunu çerçevesinde, yukarıda adı geçen disiplinlere ve felsefelere getirdiği temel eleştirilerini sırasıyla ele alarak konuya açıklık getirmeye çalışacağız.

Veliöğlu'na göre inceleme ve araştırma alanı insan olmasına rağmen, tıp bilimleri alanında "insan varlığı ve onun dünya içindeki yeri" sorunu yalnızca "hastalık" kavramıyla sınırlı bir biçimde, organik ve somatik görüş açısı doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Hem düşünsel alandaki hem de bilim alanındaki sınırlı yaklaşımlar, insan varlığının ne'liği sorununa açıklayıcı, ikna edici bir yanıtın bulunamamasına neden olmuştur. Güncelliğini koruyan bu sorunun çözümü için alanlar-arası, disiplinler-arası ve disiplinler-üstü bir işbirliği ve etkileşim zorunludur.

---

<sup>2</sup> A.g.k., 14.

Süleyman Velioğlu, sorunun bu çok yönlü etkileşimle çözümü konusunda, Psikosomatik Tıp disiplininin aydınlatıcı, ön-açıcı nitelikte bir potansiyel taşıdığını düşünmektedir.

İnsanın psişe ve somato'dan oluşan bir bütünlük olduğunu söyleyen **Psikosomatik tıp disiplini** 19. yüzyıl başında gündeme gelmiştir. "Psikosomatik tıp" kavramı 1818 yılında ilk kez bilim dünyasına öneren kişi Johann Christian August Heinroth olmuştur.<sup>3</sup> 19. yüzyılda ilgiden yoksun kalan bu kavramın, tıp alanında tartışılan bir kavram haline gelmesi için 20. yüzyıl ortalarını beklemek gerekmiştir.<sup>4</sup>

Velioğlu "Psikosomatik Tıp" kavramını en geniş anlamıyla şöyle tanımlamaktadır:

"Organik açıdan patolojik bulguların saptanamadığı ve hastalık nedeni olarak psişik etmenlerin rol oynadığı somatik hastalıkları kapsayan bir disiplin."<sup>5</sup>

Bu disiplinin insan varlığı sorununa kazandırdığı en önemli kavram, "bütünlük" kavramıdır. Psikosomatik tıp, insan varlığının, varlık alanlarından herhangi birinin herhangi bir semptomla bozulabilen bir "bütünlük" olduğunu ortaya koymuştur. Temel savı, psişe'nin somato'yu etkilediğidir. Buna göre psişe ile somato bireyin iki ayrı ögesi değildir, bu ikisi bireyin iki ayrı yönü olarak değerlendirilmelidir.

<sup>3</sup> "Psikosomatik tıp" kavramının tarihsel gelişim süreci için Süleyman Velioğlu, "İnsan ve Yaratma Edimi", 33-42.

<sup>4</sup> Kavramın 20. yüzyılda önem kazanmasının iki temel nedeni vardır. Bunlardan birincisi Sigmund Freud'un patolojik süreçleri, organik varlık kategorisinde inceleyen disiplininin, hastalıklara yalnızca organik açıdan yaklaşma eğilimine karşı oluşan tepkiler; ikincisi ise "hastalık" ve "sağlık" kavramlarına insanbilim ve toplumbilim alanlarının verilerinden hareketle kazandırılmış yeni anlamlardır.

<sup>5</sup> A.g.k., 32.

Velioğlu Psikosomatik Tıp disiplininin temel yaklaşımını Eugen Minkowski'den yaptığı şu alıntı yardımıyla açıklamaktadır:

“ ... sağlıklı ya da hasta insan varlığı tek bir bütündür. Bu, başka hiçbir biçimde dile getirilemez. Psikosomatik tıbbın özü, psişik ve somatik etkenleri bir araya getirmek değil, insanı olduğu gibi, yani psişe ve somato'dan oluşan canlı bir varlık olarak ele almaktır. ”<sup>6</sup>

Velioğlu disiplinin bu yaklaşımıyla ilgili olarak şu soruyu sorar: “İnsan varlığı, yalnızca psişik ve somatik varlık alanlarından oluşan bir bütünlük müdür?”<sup>7</sup>

İnsan varlığını Nicolai Hartmann'ın kurduğu Modern Ontoloji'nin tabakalı yapısıyla kavrayan Velioğlu'nun bu soruya yanıtı, hayırdır. Modern ontolojiye göre “var-olan”, “ontik” bir bütündür.<sup>8</sup> Dolayısıyla insan varlığı, yalnızca psişik ve somatik varlık alanlarıyla açıklanamayacak kadar heterojen bir yapıya sahiptir.

Psikosomatik tıp disiplini bu açıdan insan varlığının heterojen yapısını iki varlık alanına (psişik ve somatik) indirgemekte ve dar sınırlar içine hapsolmaktadır. Velioğlu'nun yorumuna göre, içinde bulunduğu bu sıkışmışlıktan ancak Modern Ontoloji'nin verileriyle bilimsel verilerin karşılıklı etkileşimi yoluyla kurtulacak ve böylece insan varlığı sorununa daha tutarlı bir yaklaşım içine girebilecektir.

Velioğlu'nun konuya ilişkin ele aldığı ve önemsedıği bir diğer bilimsel kuram da canlı organizmanın temel ilkesinin birlik ve bütünlük olduğunu ve

<sup>6</sup> A.g.k., 44.

<sup>7</sup> A.g.k., 53.

<sup>8</sup> İleriki bölümlerde Nicolai Hartmann'ın Modern Ontolojisi'nden bahsedileceği için burada kısaca değinmekle yetiniyoruz.

bu ilkenin insan varlığında psikolojik ve fizyolojik savunmalarla sağlandığını iddia eden **Homeostasis kuramıdır**. Homeostasis kuramını şöyle tanımlar:

“Yaşamını sürdürmekle yükümlü olan canlı varlığın, yaşamla eşanlı olan bütünlüğünü ve bütünselliğini sağlayan ve koruyan ‘Homeostatik ilke ve denge’dir.”<sup>9</sup>

“Homeostatik ilke ve dengeye göre, ister normal ister patolojik olsun her türlü reaksiyon bir adaptasyon çabasıdır. Tüm davranışlar aynı ilkeye ve yasaya bağlı olarak ortaya çıkarlar. Ve bu davranışların biricik amacı canlı organizmanın bütünlüğünü sağlamak ve korumaktır.”<sup>10</sup>

Bu kuramın ortaya koyduğu, tüm yaşamsal çabaların temel nedeninin, canlı varlığın iç ortam koşullarını dengede tutmaya yönelik olduğu görüşü, bilim dünyası tarafından genel kabul görmüş bir gerçektir.

Homeostasis kuramına göre temel olarak 2 tür savunma vardır: Fizyolojik ve Psikolojik Savunma.

Fizyolojik savunmada canlı organizma, tehlike karşısında savaşır ya da tehlike yaratan durumdan kaçır. Psikolojik savunmada ise, canlı organizmanın dışa yönelik etkinliği, kendine döner. Bunun sonucunda organik ve psikosomatik hastalıklar, nevroz ve psikozlar ortaya çıkar.

Süleyman Velioğlu, Homeostasis kuramının ortaya koyduğu bu iki tür savunmaya bir üçüncüsünü, “tinsel savunmalar”ı ekler. O’na göre varlık bütünselliğinin bozulduğu ve canlı organizmanın tehlikeyle karşı karşıya kaldığı durumlarda Homeostasis, hem “fizyolojik”, hem “psikolojik” hem de “tinsel savunmalar”la yeni bir dengeyi kurmaya yönelik etkinliklerde bulunur. Sözü edilen bu “tinsel savunmalar” kişinin özbilincini ve yaratma potansiyelini

---

<sup>9</sup> A.g.k., 63.

<sup>10</sup> A.g.k., 67.

harekete geçirmekte ve böylece yaratma etkinliğini olanaklı kılmaktadır. Tinsel savunmalarla harekete geçen yaratma potansiyeli, insanda “çokluğun uyumlu birliği”ni kurmaya yöneliktir.

“Varlık bütünselliğinin ‘bütünselleşememe’lere dönüştüğü ve yaşamın tehdit edildiği durumlarda, insan organizması yeni bir dengenin kurulması için ‘Homeostatik ilke ve denge’ yoluyla yaşama yönelik etkinlikler gösterir. İşte, bu etkinliklerden biri de, yaratma etkinliği, yaratma edimi’dir.”<sup>11</sup>

“Tinsel savunma” kavramını ortaya koyan Velioğlu’nun yerleşik Homeostasis kuramına temel eleştirisi, yalnızca fizyolojik ve psikolojik homeostasislerden bahsetmesi, organizmanın savunmalarından biri olarak “yaratma etkinliği”nin söz konusu edilmemesidir.

Velioğlu yetersiz ve dar sınırlı deney yöntemlerine dayanan bu kuramın, “psiko-geisto-somatik bütünlük” kavramı üzerinde temellenmesi gerektiğini, ancak bu yolla olgunluğuna erişeceğini, gelişimini gerçekleştirebileceğini ve böylece tinsel düzeydeki homeostasislerden ve yaratma ediminden de bahsedebilir hale geleceğini söyler.

**Hegel ve Marx’a göre ise insanı belirleyen temel etkinlik “çalışma” ya da “iş”tir.**

Çalışma etkinliği, **Hegel’de** insanın doğasına ilişkin bir etkinlik değil, tarihsel-toplumsal nedenlerle ilişkilidir. Hegel’e göre, varlığını belirleyen ve onu doğaüstü bir niteliğe büründüren bu etkinlikle insan, bir bilinç varlığı olduğunu kavrar, özbilinçli ve özgür olur. Doğadaki nesnelere kendi çıkarları doğrultusunda tinsel bir şeye dönüştürürken, dış dünya (doğa) karşısında

---

<sup>11</sup> A.g.k., 186.



zafer kazanır; kendi gerçekliğinin bilincine vararak özbilinçli bir varlık haline gelir ve böylece kendini dış dünyadan ayırarak özgürlüğünü ilan etmiş olur. Çalışma sürecinin açığa çıkardığı bir kavram olan “özbilinç” Hegel felsefesinin ve onun “Efendi Köle Diyalektiği”nin kilit kavramlarından biridir.

Hegel, “Efendi ve Köle Diyalektiği” yoluyla insanın bireyselliği ve evrenselliğinin yanı sıra onun toplumsal boyutunu açıklamaya çalışır. “Çalışma” kavramı “Efendi ve Köle Diyalektiği”nin en önemli kavramlarından biridir. Çalışma sürecinin açığa çıkarttığı “başka bir bilinç için bilinç”, “özbilinç” ve “özgürlük”, bu diyalektiğin vazgeçilmez kavramları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hegel için insan olmak, insan olduğunun bilincine varmak; “özbilinçli olmak” demektir. Peki nasıl olur da insan özbilinçli bir varlık haline gelir?

İnsanın özbilincini kazanması çalışma etkinliği ile gerçekleşen bir süreçtir. Bu süreci anlayabilmemiz için öncelikle insanın ne zaman “ben” dediğini tespit etmeliyiz. Hegel’e göre özbilinç giden yolun başında “istek” vardır ve istek, insanı kendine götürür, “ben” demesini sağlar. “Ben” dedirten bu istek insanın organik gerçekliğine ait basit bir duygudur. Acıkmak, üşümek v.s. insana “ben” dedirten ve organik varlığını sürdürmesi için onu eyleme götüren isteklerdir. Dolayısıyla hayvansal istek yaşamı sürdürmeye yöneliktir. Ancak insanın özbilincini kazanma sürecinde duyacağı istek hayvansal istekten farklıdır. “İnsanlaştırıcı istek”, hayatı bir başka değer uğruna yitirmeyi göze alacak kadar güçlü olmalıdır. İnsan ancak isteğini doğal olmayan bir nesneye, yani insana (bir başka insandaki isteğe) yöneltirse ve başka bir özne tarafından istenmeyi ve kabul edilmeyi isterse, doğal olmayan varoluşunun bilincine varır. Hegel, “özbilinç ancak başka bir özbilinç için var olduğu ölçüde kendinde ve kendi için vardır” der. Dolayısıyla isteğin insanlaştırıcı olması için bir başka isteğe, bir başka isteyene (insana) yönelmesi, nesneyi değil, nesneye yönelik başka bir isteği hükmü altına almaya çalışması gerekmektedir. Bu, nesnenin sahibi olarak karşısındaki

tarafından tanınma, nesne üzerindeki hakimiyetini “kabul ettirme” anlamına gelmektedir. Anlaşılacağı gibi Hegel için özbilinci yaratan istek, “kendini kabul ettirme isteği”dir. Bu durumda özbilincin doğuşu, kaçınılmaz olarak özbilinçler-arası ilişkilerden geçecek ve bu “kendini kabul ettirme savaşı” şeklinde görünüşe çıkacaktır. Hegel’in “Efendi ve Köle Diyalektiği” de işte bu savaşın ve sonuçlarının diyalektiğidir.<sup>12</sup>

Çalışma yoluyla doğadaki nesneyi dönüştürerek “efendi”sinin kullanımına sunan köle, hem nesnenin bilgisini ele geçirir, kendisini nesnelere dünyasından ayırır ve kendi olma bilincine varır, hem de dünyaya ve kendisine ilişkin bilgiyi kazanır. Kısacası Hegel felsefesine göre çalışma, nesneyi yaratırken bir özbilinç olarak insanı da yaratmaktadır.

Süleyman Velioğlu’nun Hegel Felsefesi’ne temel eleştirisi, insanı tek başına bir bilinç varlığı olarak kavraması ve onu belirleyen temel etkinliğin “çalışma” olduğunu iddia etmesidir. Velioğlu’na göre Hegel’in bu yaklaşımı insan varlığının boyutlarını kısıtlamakta ve daraltmaktadır. Çünkü “çalışma”, insan varlığının tüm kategorilerinin katılımıyla gerçekleşen bir etkinlik değildir; yalnızca tarihsel ve toplumsal nedenlerle ilişkilidir. İnsanı, tek başına bir “bilinç varlığı” olarak yorumlamak girişimini onaylamaya elverişli bir etkinliktir. Her ne kadar doğayı aşma özgürlüğünü yaşama fırsatını kazandırıyor olsa da, özgür istence dayanmayan, bir “başka isteğin güdümünde, ‘efendi’nin buyruğunda gerçekleşen bir etkinliktir. O, stereotipik olan ve ‘hakiki varoluş’a yönelik olmayan bir etkinliktir.”<sup>13</sup>

Hegel felsefesi bize yaratma ediminin anlamı hakkında ipucu vermez. Velioğlu yaratma ediminin çalışma gibi yalnızca tarihsel ve toplumsal nedenlere bağlı olarak ortaya çıkmadığını, bu etkinlik sırasında insanın tüm varlık kategorilerinin bir arada ve uyumlu bir işbirliği içinde olduğunu söyler.

<sup>12</sup> Hegel’in “Efendi ve Köle Diyalektiği”nin ayrıntılı bir anlatımı için Tülin Bumin’in “Hegel (Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi)” isimli çalışmasına bakılabilir.

<sup>13</sup> Bkz. (1), VELİOĞLU, 16.

Bunu Hegel'in kavramlarıyla açıklayacak olursak; yaratma eyleminde insan, hem "efendi" hem de "köle"dir. Çalışma insana bilgi ve bilebilirlik alanı sağlar ve insan böylece düşünsel alanda bütünleşmeyi gerçekleştirir (kavrar), ancak bütünselleşmeyi yaşayamaz. İnsanın birey olarak bütünselleşmeyi yaşayabildiği alan "yaratma edimi"dir. Yaratma edimi, bilgi ve bilebilirlik alanı değil, meydana getirme alanıdır. Hegel'in kurduğu felsefi sistemde ise "yaratma" kavramına yer yoktur.

Veliöğlu Hegel felsefesinin en başından itibaren bir sistem felsefesi olması nedeniyle bilimsel temelden yoksun ve indirgemeci olduğunu söyler.

"G.W.F. Hegel felsefesinin yanılgıları, yalnızca, onun, sistem kurma tutkusuyla geliştirilmiş bir felsefe olmasından ileri gelmez: o, 'indirgemeci' bir düşünsel sistemdir. 'Bilimsel temel'den yoksundur. Ve, insanı belirleyen etkinliğin 'çalışma etkinliği' olduğunu varsayar."<sup>14</sup>

Hegel felsefesinden etkilenen ve kuramını bu felsefenin eleştirisi üzerinden kuran **Karl Marx**'a göre de insanı belirleyen, onu dış dünyadan ayıran onun "çalışan" bir varlık olmasıdır.

O'na göre tarihin özü, insan etkinliğidir ve maddi, toplumsal, politik, tinsel süreçleri belirleyen "praxis" tir. Marxist felsefeye göre, ilk tarihsel üretim olan iş, tüm toplumsal yaşama egemendir.

Marx insan varlığını dört temel kavram ekseninde tanımlar: "Toplumsallık", "çalışma", "bilinç" ve "özgürlük". Toplumsal bir varlık olarak insanı belirleyen etkinlik çalışmadır, bilinci belirleyen yaşamdır ve insan çalışma etkinliğiyle doğayı dönüştürerek özgürleşmektedir.

---

<sup>14</sup> A.g.k., 123.

Marx'a göre doğal ereği mutluluğa ermek olan insan ve toplumların, iş ya da çalışma etkinliğiyle mutluluğu kavuşması gerekir. Ancak kapitalist toplum düzeninde iş, insanın insanı sömürmesi sonucunu yaratmıştır. Kapitalist sistemde insan, ürettiği halde yoksullaşmakta ve yaptığı işe yabancılaşmaktadır. Bu düzende üretimin amacı, biyolojik yaşamı sürdürmeye yöneliktir.

Marx, insan emeğinin, kendisine anlatım kazandıracak, insanın kendisini ifade etmesine, yaşamına anlam kazandırmasına yönelik bir etkinlik olması gerektiğini söylemektedir. Çalışma etkinliği ona göre, insanın varoluşunu gerçekleştirmesidir. İnsanın bu varoluşunu ifade etmesinin önünde duran engel, kapitalist sistemdir. Bu düzenin yerini "çalışan toplumsal insan"ın bir tür "sanatçı" olarak yaşayabileceği bir başka sistem, komünizm almalıdır. Marx'ın komünist sisteminde, çalışan insan gündelik yaşamına bir tür estetik boyut kazandıracaktır.

Marx "yabancılaşmamış iş" tanımıyla, gündelik yaşama komünist toplumda kazandırılacak bu estetik boyutu açıklamaktadır:

"Üretimimde bireyselliğimi, bireyselliğime özgü olanı nesnelleştirmiş, böylece, etkinliğim sırasında hem yaşamın bireysel bir dışavurumunun tadına varmış, hem de ürettiğim nesneyi algılarken, kişiliğimi nesnel, somut ve her türlü kuşkudan arınmış bir güç olarak bilmenin sevincini duymuş olurdum.

Benim ürünümden senin zevk alman ya da onu kullanman dolayısıyla, gerek işimde bir insansal gereksinmeyi karşıladığım, gerekse insansal özü nesnelleştirdiğim ve böylece başka bir insanın kendi özüne uygun bir gereksinmesini karşılayarak nesneyi yarattığım için dolaysız bir zevk almış olurdum.

Senin için, insan türü ile senin aranda bir aracı olmaktan, böylece senin özünün bir tamamlayıcısı sıfatıyla ve gerekli bir parçan olarak senin tarafından bilinmiş, duyulmuş olmaktan, yani senin hem düşüncende, hem de sevginde kendimi kabul edilmiş görmekten sevinç duyardım.

Ben yaşamı bireyselliğim içinde açığa vururken, doğrudan doğruya senin yaşamının açığa vurulmasına yol açtığımdan, kendi etkinliğimde dolaysız bir tarzda kendi hakiki özümü, kendi insansal ve türsel özümü böylece onaylatmış ve gerçekleştirmiş olmaktan zevk almış olurdum.

Bu durumda, bizim ürünlerimiz, özlerimizin birbirini aydınlattığı çok sayıda ayna olurdu.”<sup>15</sup>

Süleyman Velioğlu, Karl Marx'ın şiirsel bir dille yaptığı bu “yabancılaşmamış iş” tanımının yeni bir “çalışma etkinliği” tanımlamasından çok, insanın hakiki varoluşunu gerçekleştirmeye yönelik bir etkinlik olan “yaratma etkinliği”nin bir betimlemesi olduğunu söyler. Ancak Marx açıkça yaratmadan hiç bahsetmemiştir.

Velioğlu Marxist felsefenin yaratma etkinliğini açıklayamayacağı görüşündedir. Çünkü yaratma etkinliği, insanın çok boyutluluğu içinde gerçekleşen bir etkinliktir. Marxist felsefe ise insan varlığını çok boyutluluğu içinde kavramaktan uzaktır, onun insanı, tek boyuta indirgenmiş toplumsal bir varlıktır.

Velioğlu, Marxizmin “akıl, bilinç, psişe, somato, nesne, zaman, uzay, dil, bilim, fizik, kimya, biyoloji, yaşam, ölüm vb.”<sup>16</sup> gibi sorunlara ilişkin yanıtlar üretmekte yetersiz olduğu görüşündedir. “Düşünce tarihinde hiçbir düşünce sistemi, insan varlığının sınırlarını Marxist felsefe kadar daraltmamıştır.”<sup>17</sup> der.

Velioğlu'na göre insanı belirleyen temel etkinlik Hegel ve Marx'ta olduğu gibi iş ya da çalışma değil, “yaratma etkinliği” dir.

---

<sup>15</sup> A.g.k., 18-19.

<sup>16</sup> A.g.k., 162.

<sup>17</sup> A.g.k., 163.

“Yaratma” kavramı Antik Yunan düşüncesinden beri metafizik alana terk edilmiş, tümüyle insansal olan bu etkinlik, yarı tanrısal bir kavram katına yükseltılarak göz ardı edilmiş, parantez içine alınmıştır.

İnsan varlığının bütünselliği içinde kavranması ve yeni bir insan varlığı tanımı yapılabilmesi için yaratma etkinliğinin metafizik alandan kurtarılarak, aydınlatılması gerekmektedir.

Velioğlu'nun iki yüz yıllık süreç içinde insan varlığı sorunu ekseninde ele aldığı kuramlara ve felsefi sistemlere getirdiği temel eleştirileri ve yaklaşımlarını bu şekilde özetledikten sonra bu bölümde onun ontolojide temellenen insan varlığı kuramını açıklamaya çalışacağız.

İnsan varlığını heterojen bir yapı olarak kavrayan Süleyman Velioğlu, onu, çok boyutluluğu içinde değerlendirirken temel referansı Nicolai Hartmann'ın Modern Ontolojisi'dir.

Varolanı ve varlığın bütünü konu alan Modern Ontoloji'nin araştırdığı ana ve temel sorular “varolan ve varlık nedir?”, “varlık tarzları, varlık tabakaları ve varlık kategorileri nelerdir?” gibi sorulardır. Modern ontolojide varlık, çeşitli tabakalardan oluşan ontik bir bütünlük olarak ele alınmakta, böylece varlık, homojen değil, heterojen bir yapı göstermektedir.<sup>18</sup>

Modern ontoloji maddi (inorganik), organik, psişik (ruhi) ve tinsel (geist) olmak üzere dört ana varlık tabakası kabul etmektedir. Evren ve insan bu kategorilerden kurulu bir bütünlüktür ve bu tabakalar piramidal bir sistem<sup>19</sup> karakteri gösterir.

<sup>18</sup> Varlığın ve genel olarak evrenin heterojen bir yapı gösteriyor olması onun bağlamsız olduğu anlamına gelmez. Yapı bakımından heterojen olmasına rağmen, tam da tabakalar düzenine sahip olmasından dolayı bağlamı vardır.

<sup>19</sup> Yukarıya doğru çıktıkça maddi tabaka üzerinde yükselen diğer tabakalar küçülür ve darlaşırlar.

Modern Ontoloji'nin ortaya koyduğu tabakalı sisteme göre evrendeki *madde*, inorganik varlık tabakasından; *canlı*, inorganik ve organik varlık tabakalarından; *hayvan*, inorganik-organik-psişik varlık tabakalarından ve son olarak da *insan*; inorganik-organik-psişik ve tinsel (geist) varlık tabakalarından oluşmaktadır. Görüldüğü gibi bu tabloya göre tinsel varlık tabakası, bir tek insanda görünüşe çıkan bir katmandır.

Burada hemen şunu sormalıyız: Evrenin ve insan varlığının bir tabakalar sistemi olarak ele alınmasının felsefe bakımından ifade ettiği şey, getirdiği yenilik nedir?

Modern ontolojiye kadar felsefe alanında real varlığın bütünlüğü gözden kaçırılmış ve sahip olduğu varlık alanlarından yalnızca biri ön plana çıkartılarak mutlaklaştırılmıştır. Varlığın ve evrenin bu tek yanlı yorumlanmasıyla felsefe alanında çeşitli metafizik sistemler, "izm"ler ortaya çıkmıştır.<sup>20</sup> Modern ontoloji önerdiği bu sistemle varlığı bir bütün olarak ele almakta, söz konusu varlık alanları arasında herhangi bir yetkinlik skalası olmadığını söyleyerek, bu tür "izm"lere giden yolu kesin olarak kapatmıştır ve felsefeye yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Bu sistem içinde bir tek insan varlığında ortaya çıkan ve sanat yaratmaları açısından önemli bir tabaka olması nedeniyle, "tinsel varlık" ilgimizi çekmektedir ve Velioğlu'nda yaratıcılığın açıklanmasında tinsel alan vurgusu oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

Tinsel varlık üç tabakadan oluşmaktadır: Kişisel tin, objektif tin ve objektifleşmiş tin.

Tinsel varlığı oluşturan alanlardan biri olan "Objektifleşmiş tin" sanat dünyasıyla ilgilidir ve asıl varlık alanını da bu dünyada bulmaktadır, en yetkin

---

biçimiyle sanat eserlerinde ortaya çıkar. Buna göre sanat eseri bir objektivation'dur. Objektivation aracılığıyla tinsel içerik bir objede açığa çıkmakta, somut bir varoluş kazanmaktadır.

Objektivation'un en yetkin biçiminin sanat eserleri olmasının nedeni, tinsel varlığın kendine en uygun dış objeyi veya nesneyi sanat yaratmalarında seçmiş olmasıdır. Eserde kullanılan malzeme (tunç, taş, tuval, boya v.s.) ne olursa olsun, dile gelen şey tinsel varlıktır.

Yazı, edebiyat, bilimsel eserler, tüm gündelik kullanım eşyaları v.s. objektifleşmiş birer tinsel varlıktır. En geniş anlamıyla biçim kazanmış bütün düşünce ve yaratmalar objektifleşmiş tindir.

Objektifleşmiş tin, ölümsüzdür ve tarihsellik taşımadığı için de değişmezdir. Sanat dünyası bu nedenle, modern ontolojiye göre, zaman kategorisinin belirlemediği real üstü, irreal bir dünyadır.

Modern Ontoloji'nin konumuz açısından bizi ilgilendiren bölümlerini çok kısaca bu şekilde belirleyebiliriz.

İnsan varlığını kavrarken temel çıkış noktası Modern Ontoloji olan Velioğlu, insan varlığının, ontolojik açıdan psiko-geisto-somatik bir bütünsellik olduğunu söyler. Ona göre insanın tinsel varlığı bilimsel alanda yüz yıllardır göz ardı edildiği için insan, hayvan varlığı düzeyinde inceleme konusu olmuştur.

"Bütünsellik" kavramı, Süleyman Velioğlu'nun İnsan Varlığı Kuramı'nda oldukça önemlidir. Söz konusu "bütünsellik" nedir ve "insan varlığında bütünsellik" neyi ifade etmektedir?



Süleyman Veliöğlü insanın varlık bütünselliğinin ve bütünselleşme sürecinin yatay ve dikey olmak üzere iki yönlü görüntüsü olduğunu söyler.

Dikey yönlü görüntüyü oluşturan insanın biyolojik bütünlüğü, yani mikrokosmik sfer'dir. Mikrokosmik sfer bir yapılanma sürecinden geçer ve bu yapılanma sürecinde hem biyolojik, hem psikolojik hem de tinsel gelişme gerçekleşir. Bütünselliğin yatay yönlü görüntüsünü oluşturan makrokosmik sfer'e ise; aile, çevre, klan, toplum, çağdaşlık, coğrafya, evrensel değerler gibi kavramlar girmektedir. İnsan, makrokosmik sfer'in etkisi altında olduğu gibi onu etkileme olanağına sahiptir ve bu özelliği onu diğer canlılardan ayırmaktadır.

İnsan biyolojik ve psikolojik bir organizma olarak makrokosmik sfer'den türemesine rağmen, "tinsel, tarihsel, kültürel, toplumsal değerler ve dinamikler açısından Makrokosmik sfer'e ve onun önemli bir ögesi olan topluma 'sonradan ve dışarıdan' katılır."<sup>21</sup> İnsanın makrokosmik sfer'e ve topluma sonradan katılıyor oluşu, onun bir "insanlaşma süreci" yaşamasını zorunlu kılmaktadır.

İnsanlaşma sürecinin birinci aşamasında, Mikrokosmik sfer yapılanması gerçekleştirilir. Bu yapılanmada bireyin genetik özellikleri, içinde bulunduğu toplumun ve çağın toplumsal, tinsel değerleriyle etkileşim içindedir.

Mikrokosmik sfer'de yapılanmasını tamamlayan birey için, bu aşamadan sonra, iki temel istek söz konusudur: Bunlardan birincisi, "yaşamını sürdürme isteği" ve ikincisi içinde yaşadığı topluma "kendini kabul ettirme isteği"dir. Kendini kabul ettirme isteği ile insan, tinsel bir boyut kazanır. Çünkü istek insanı "ben" demeye götüren bir kavramdır ve özbilincin oluşumu, istek bilinciyle başlar.

---

<sup>21</sup> Bkz. (1), VELİÖĞLÜ, 193.

Velioğlu'na göre insanı "ben" demeye götüren etken, bilincin bilişsel edimleri değil, biyolojik organizmaya ilişkin basit bir "duygu"dur. "Ben", "istem"ten kaynaklanır ve onu belirleyen, içeriğini kazandıran ise istenen nesnedir.

Bu durumda insandaki "yaşamını sürdürme isteği"nin karşıısında "lm korkusu", "kendini kabul ettirme isteği"nin karşıısında da "reddedilme korkusu" vardır.

Süleyman Velioğlu insandaki iki tür istek'ten söz ederken, önceki bölümlerde açıkladığımız, Hegel'in zbilin konusundaki görüşlerine yaklaşmaktadır. Velioğlu da Hegel gibi, insanı "ben" demeye götürenin, biyolojik organizmaya ilişkin basit bir duygu, yani istek olduğunu söyler.

Hegel için insanı ben demeye götüren ve biyolojik organizmaya dair basit bir duygu olarak istek, özbilincin oluşumu için yeterli değildir. Özbilinç oluşumunu sağlayacak istek, öyle bir istek olmalıdır ki, insan varlığını diğer canlılardan ayırt etsin.

Hegel'e göre bu, başka bir özbilincin isteğini istemek, başka bir bilinç tarafından istenen nesneyi istemektir. Bu noktada Velioğlu'na geri dönersek onun iki tür "istem"ten bahsettiğini görürüz. "Yaşamını sürdürme" ve "kendini kabul ettirme isteği".

Yaşamını sürdürme isteği insanın biyolojik organizmasına dair bir istek olarak değerlendirilebilmesine rağmen, kendini kabul ettirme isteği için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Çünkü bu istek biyolojik organizmadan kaynaklanan basit bir duygu olarak açıklanamaz. Ancak Velioğlu istek'i belirleyenin, istenen nesne olduğunu söyleyerek, Hegel'in başka bir özbilincin isteğini isteme yaklaşımından ayrılmaktadır.

Velioğlu özbilinçle ilgili görüşlerini Hegel'den aldığı kavramlarla açıklamasına rağmen, aynı zamanda Hegel'le arasına bir mesafe koymaktadır. Ancak Velioğlu'nun bu mesafe alışı ve Hegel Felsefesi'ne bu konuda getirdiği eleştiriler açık değildir. Görülür fark, Hegel'in özbilincin oluşum sürecini "Efendi-Köle Diyalektiği" yoluyla açıklamaya çalışması iken, Süleyman Velioğlu bu diyalektiği reddetmekte, özbilincin oluşumunu önce biyolojik sonra da toplumsal zorunluluklar çerçevesine yerleştirmektedir. İsteğin iki türlü görünüşü (yaşamını sürdürme ve kabul edilme isteği) konusunda da Hegel'den aldığı kavramları kullanmaktadır.

Hegel'in Efendi ve Köle Diyalektiği, zaaflarına rağmen kendi içerisinde bir bütünlük taşımaktadır. Dolayısıyla Hegel'e bu diyalektikle ilgili getirilecek eleştirilerin bu bütünlüğü ve diyalektik ilişkiyi karşılayan nitelikte olmasını zorunludur.

Süleyman Velioğlu'nun bütünselleşme olarak adlandırdığı süreç, özbilincin oluşum süreci olarak da düşünülebilir. İnsanın bütünselleşme sürecinden söz eden Süleyman Velioğlu, bu bütünselliğin real alanda gerçekleşemeyeceğini söyler. İnsanın varlık bütünselliği onun için ancak kuramsal bir çerçevede olanaklıdır.

"Canlı varlık olarak temel isteği ve yönelimi yaşamını sürdürmek olmasına karşın, insan real alanda, yaşamın eş anlamı olan bütünselliğini ve birliğini gerçekleştiremez. Bu, onun dramı, ikilemi, ve de kurtuluş yoludur."<sup>22</sup>

Stresten ölüme kadar pek çok olumsuz etken bu bütünselleşmeyi engellemektedir. Biyolojik saatle sınırlı olan insan varlığı, bütünselleşmeyi yaşayamadan ölüme ve yokluğa yenik düşer. Ama insan varlığı, diğer canlı varlıklardan farklı olarak bu yazgısına karşı direnir. Bu direniş yaratma edimi yoluyla olmaktadır.

---

<sup>22</sup> A.g.k., 185.

Yaratma ya da yaratıcılığı ölüm korkusu ya da ölüme karşı direnişinin ifadesi olarak ele alınması yalnızca Süleyman Veliođlu'nda rastladığımız bir yaklaşım deđildir. Tam tersine yaratıcılık üzerine çalıřmıř pek çok dūřunūr, psikiyatr, ölüm ve yaratıcılık/yaratma sūrecini çoklukla birarada dūřunmūřlerdir. Őrneđin hem psikiyatr hem de ressam olan Rollo May, yaratıcı edim ile insanın ölūmsūzūn Őtesine ulařabildiđini sŐylemektedir. O'na gŐre yaratıcılık ölūmsūzlūk için duyulan Őzlemdir. Kaçınılmaz sonumuzun ölūm olduđunu biliyor olmamıza rađmen, ölūmle mūcadele ettiđimizi sŐyler ve onun yaklaşımına gŐre yaratıcılık da insanođlunun ölūm karřısındaki mūcadele yŐntemlerinden birisidir. Zaten yaratıcı edimin kendisi bařkaldırıdan dođmaktadır ve kiřinin Őlūmden Őte yařama tutkusunu ifade etmektedir.

Yaratma edimi yoluyla insanın yazgısına karřı direnişinin nasıl gerçekleřtiđine anlayabilmek için, Sūleyman Veliođlu'nun varlık būtūnselliđinden bahsederken kullandıđı bir kavram olan **"anksiyete (kaygı)"** üzerinde duracađız.

Varlık būtūnselliđinin duygusal ifadesinin "mutluluk" olması gibi, būtūnselleřememenin duygusal ifadesi de "anksiyete"<sup>23</sup>dir. Sūleyman Veliođlu, anksiyete kavramını, "psiko-geisto-somatik būtūnsellik" kavramından hareketle inceleme konusu yapar. Ona gŐre anksiyete, "bireysel bilinç dūzeyinde bilinçdıřının dolaysız verisi olarak ortaya çıkan; ve bilinçdıřının derinliklerinde yařanan Homeostatik būtūnsellikle ilgili bir yetersizliđin ya da bozukluđun habercisidir; 'ađrı' gibi."<sup>24</sup>

Sūleyman Veliođlu anksiyeteyi, bireysel bilinç dūzeyinde dolaysız bir veri olarak ortaya çıkması bakımından "esin"e benzetmektedir. Ama aralarında ciddi bir fark vardır. Esin, bilinçdıřındaki homeostatik būtūnselliđin yeni ve

<sup>23</sup> Anksiyete (anxiety), Tūrke'de "iç sıkıntısı, i daralması, huzursuzluk, tedirginlik, kaygı" gibi sŐzcūklerle karřılanmaktadır.

<sup>24</sup> A.g.k., 189.

pozitif sürecinin bir ifadesi iken, anksiyete, homeostatik bütünselliğin yıkılışını ya da bozulmasını ifade eden negatif bir sürecin habercisidir.

Anksiyete, stres, korku ve ölüm korkusuyla karıştırılmamalıdır. Bireydeki kabul edilme isteğinin reddedilmesi, herhangi bir istek veya dürtünün karşılanamaması gibi nedenler anksiyeteyi doğurur. Velioğlu'nun insanın bütünselleşme sürecinin bir aşaması olarak sözünü ettiği toplumsal olarak "kabul edilme isteği"nin anksiyete kavramıyla ilişkili olduğunu görüyoruz.

Reddedilme korkusunun gidericisi olarak karşımıza çıkan anksiyete, sağlıklı evrensel insanın, "insanlaşma süreci"nin doğal bir ürünüdür ve bireysel bilinç düzeyinde kaldığı sürece bireyin özbilinç alanını daraltmasının yanı sıra yaşam hazlarını da azaltır.

Bu oluşum, yani "kabul edilme isteği"nin karşılanamaması, "bastırma mekanizmaları" yoluyla bilinçdışına itilir. Sağlıklı insanda, bilinçdışına itilen bu materyaller, yeni bir Homeostatik dengeyi kurmak için, yaratma etkinliğine dönüşür.<sup>25</sup>

Nasıl olur da bilinçdışına itilmiş olan bu materyaller pozitif bir etkinlik olan "yaratma"ya dönüşür? Velioğlu bu materyallerin gerçeklik düzleminde, "sublimasyon" un rolüyle ve yaşam itilimleri enerjisi, özbilinç ve özgür istencin işbirliğiyle yaratma etkinliğine dönüştüğünü söyler. Bu dönüşüm sırasında yaşam itilimleri enerjisi, kişilik özellikleri ve bilinçdışı içerikleri uyumlu bir bütünselleşme ve biçimlenmeyle nesnelleşmiş (objektifleşmiş) tinsel varlık düzeyinde dışlaşır.

Anlaşılabacağı gibi yaratma edimi, nesnelleşmiş tinde sonlanır ve çıkış noktası da psişik varlığın bilinçdışı derinlikleridir.

<sup>25</sup> Psikiyatrik hastalarda yaratma sürecinin nasıl gerçekleştiği ve dinamikleri çalışmamızın "Akıl Hastası ve Sanatçı" bölümünde ele alınacaktır.

**Yaratma etkinliği**, yaşamını homeostatik ilke ve denge yoluyla savunan insanın bu amaç doğrultusunda gerçekleştirdiği etkinliklerden biridir. İnsanın tinsel savunmaları özbilinç ve yaratma potansiyelini harekete geçirmekte ve böylece yaratma etkinliği gerçekleşmektedir.

Yaratma etkinliği, birden çok süreçten oluşmaktadır. İlk etki bilinçdışında şiddetli ve sarsıcı bir duygulanımla yaşanır. Bu nedenle yaratma süreci çoğu kez doğum olayına benzetilmiştir. Bir diğer etki esin'dir. Esin, bilinçdışının dolaysız verileridir ve kısa süreli olarak bilince çıkar. Bu kendiliğinden gerçekleşen bir süreçtir. Bazı yaratıcılarda esin, kolay açığa çıkarken bazen zor oluşur. Duygu, düşünce ve tasarımlar arasındaki bağlantının ve bütünlüğün kurulması çağrışımlar yardımıyla sağlanmaktadır. Yaratma etkinliğinin bu sürecinde kişilik yapısı, geniş hayal gücü, zengin i dünya ve duyarlılık gerekmektedir. Bilinç dışına itilmiş bireysel yaşantılar, kültür, evre, aile evrensel değerler yaratma sürecinde bir ana coşkunun çevresinde bir araya gelir ve bu düşünceler belli bir disiplinle dönüştürülür.

“Bu aşamada, ‘yargılama’ yetisinin denetimi altında, sürekli bir dikkat ve sağlam bir istenle ‘arıtma’ ve ‘yoğunlaştırma’ işlemleri başlar, en azla en büyük sonucu ve en çok varlığı ele geçirme kaygısıyla. Taslağın oluştuğu bu süreçte ‘bilinçli’ bir çalışma gereklidir, düşler ve rastlantılar bile bilinçli olarak değerlendirilir.”<sup>26</sup>

Yaratma süreci sırasında insan, “vecd” deneyimi yaşar. Vecd deneyimi yaratma etkinliği dışında, mistik felsefelere bağlı yaşam biçimlerinde ve büyük aşkla yaşanan cinsel ilişkilerde de yaşanabilir.

“Ama bu yaşantılardan geriye kalan, bir canlı tin’in ölümlü deneyimleridir. Oysa, yaratma ediminde yaşanan vecd duygusunun ardında kalan, nesnelleşmiş bir tin, irrealitesiyle lme direnen yapıttır.”<sup>27</sup>

<sup>26</sup> A.g.k., 206.

<sup>27</sup> A.g.k., 207.

Akatünvel Sanat Topluluğu sanatçılarının Cihangir'deki ortak atölyelerinin duvarında yazan şu cümle, sanatsal yaratının ölüme direnişinin güzel bir ifadesidir: "Burada, ölümün elinden bir şeyler kaçırmaya çalışıyoruz."

Süleyman Velioğlu bilinç ve bilinçdışı arasında bu ikisini birbirine bağlayan bir bölge olduğunu söyler ve buna "alacakaranlık bölge" der. Yaratma süreci sırasında yaratıcı, bu alacakaranlık bölgeye uzanabilir ve bilinçdışının derinliklerinde yaşanan bütünlükle ilişkiye geçebilir. Vecd deneyimini yaşayan insan yaşamının ve varlığının ontik bütünlüğünü algılar ve bunu deneyimler.

Yaratma edimi yoluyla insan böylece bütünselliğini yaşar.

"Yaratma ediminde, inorganik olanla tinsel olan, real olanla irreal olan, akılsal olanla duygusal olan, bilinçli olanla bilinçdışı olan, Mikrokosmik olanla Makrokosmik olan, arkaik ya da geleneksel olanla çağdaş olan, yöresel olanla evrensel olan, bireysel olanla toplumsal olan uyumlu birliğe ve bütünlüğe ulaşırlar."<sup>28</sup>

Süleyman Velioğlu bu verilerden hareketle "çağdaş insan varlığı"nı şöyle tanımlar:

"Çağdaş insan, bütünselleşme olanağını, irreal-ideal alanda yaratma edimiyle gerçekleştirendir; ve çağdaşlık, 'şimdi ve burada'ki evrensel 'oluş'a bütünlüğünü kurmak ereğiyle katılmak bilincidir."<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> A.g.k., 206.

<sup>29</sup> A.g.k., 186.

## 2.2. AKATÜNVEL SANAT TOPLULUĞU

Akatünvel Sanat Topluluğu içerisinde yer alan sanatçılar ortak bir estetik tavır sergilemektedirler. 2000 yılında İstanbul Atatürk Kültür Merkezi (AKM)'nde açılan "Akatünvel Sanat Topluluğu" sergisiyle ilgili olarak, grubun kurucusu psikatr-ressam Süleyman Velioğlu'nun sözleri grubun tavrını açıklayıcı niteliktedir:

"Bu sergi Akatünvel Sanat Topluluğu sanatçılarının bireyselliklerini yansıtmaktan çok, onların paylaştıkları bir estetik anlayışın bireysel sfer'de görünüşe çıkan ortak özelliklerini göz önüne sermeyi amaçlamaktadır. Denebilir ki, bu toplu sergi bir estetik tavır sergisidir."<sup>30</sup>

### 2.2.1. Grubun Genel Özellikleri ve Dünya Görüşü

Bu sanatçıları grup olmaya iten etken, ortak bir dünya görüşü etrafında birleşmiş olmalarıdır. Akatünvel Sanat Topluluğu, merkezinde çağdaş insan varlığı kavramının yer aldığı bir dünya görüşünü savunur ve bu dünya görüşünden hareketle yeni bir estetik anlayışı inşa etmeye çalışır.

Grup üyeleri savundukları estetik tavrın özgünlüğünü her fırsatta vurgulamaktadırlar. Kendilerini hem Türkiye'deki sanat uygulamalarından ve Türk sanat tarihinden, hem de batılı sanat akımlarından ayırırlar. Süleyman Velioğlu grubun bu özgün konumlanışını şöyle özetlemektedir:

"Akatünvel Sanat Topluluğu' ülkemizde görülen ve günümüze kadar süregelen, genellikle batılı sanat akımlarının uzantısı, ikinci elden yorumu ve

<sup>30</sup> Süleyman VELİOĞLU, "Estetik Anlayışımız ve Çağdaş İnsan Yorumumuz", Sanat Çevresi, 44.



taklidi biçiminde gerçekleşen sanat uygulamalarından ve de evrensel düzlemde görülen tüketim toplumlarına yönelmiş, yalnızca pop-art, hiperrealizm ve psikolojizm'de temellenmiş yeni-dışavurumculuk vb. gibi moda akımlardan farklı olarak, özgün bir estetik anlayışla etkinlikte bulunan bir sanat topluluğudur.”<sup>31</sup>

Grubun daha en başından itibaren etkinliklerinin ereği, bir akım oluşturmaktır. Türk sanat ortamını da bu açıdan eleştirmekte ve eksik bulmaktadırlar. Türk sanatının tarihsel gelişim sürecinde “Osmanlı Ressamları Cemiyeti”nin kuruluşundan sonra, birçok sanat grubu kurulmuş ve dağılmıştır. Ama bu süreçte bir sanat akımı veya ekolleşme ortaya çıkmamıştır. Akım veya ekolleşmenin batılı sanatçıların tekelinde olduğu kanısı ve bireyselliğin ön plana çıktığı bir dönemde akım üyesi olmanın eski bir anlayışa tekabül ettiği inancı böyle bir sonuç doğurmuştur. Bu nedenlerle kısa ömürlü, gevşek örgütlenmeye sahip ve daha çok sanatçı dayanışması niteliğindeki gruplaşmalar tercih edilmiştir. Ancak Akatünvel içerisinde yer alan sanatçılar bu kanıda değildirler. Türk sanat tarihinin birikimlerinin akım oluşturmak için gerekli koşullara sahip olduğu görüşündedirler. Bu birikime rağmen ülkemizde bir sanat akımının ortaya çıkmayışını, akım olmanın disiplini ve örgütlü bir çalışmanın yanı sıra sağlam temellere dayanan bir dünya görüşünü gerektirmesine ve bu nedenle de akım oluşturmanın zorluğuna bağlarlar. Dolayısıyla Türk sanat ortamının bu zorluklardan kaçarak kolaycı davrandığı ima edilmektedir.

Türk sanat ortamını bu şekilde eleştiren ve kendilerinin akım oluşturmak için gerekli düşünsel temele ve sağlamlığa sahip olduğu iddiasındaki topluluğun üyesi olan sanatçıların üzerinde birleştiği dünya görüşüne göre, evren, dünya ve dünya içindeki insan varlığı, heterojen varlık kategorilerinden oluşmaktadır.

---

<sup>31</sup> A.g.m., 44.

Süleyman Velioğlu'nun "Çağdaş İnsan Varlığı ve Yaratma Edimi" konusunda önceki bölümde özetlemeye çalıştığımız görüşleri, grup tarafından olduğu gibi sahiplenilmiş ve bu görüşler manifestolarında da ifadesini bulmuştur. Grup yeni bir çağdaş insan tanımından bahsederken esas olarak Süleyman Velioğlu'nun kuramını tekrarlamaktadır. Akatünvel Sanat Topluluğu bu görüşlerin estetik alanda da temellenmesini ve uygulanmasını sağlamıştır.

Estetik ve düşünsel boyutla sınırlı kalmayan bu dünya görüşü, sanatçıların tuvallerinde de kendini gösterir. Süleyman Velioğlu tarafından kaleme alınan manifestoda estetik tavrın plastik ifadesinin nasıl olması gerektiği kesin sınırlarla belirlenmiştir.

Türkiye ve batıdaki yerleşik sanat geleneklerinden hiçbirisini açık bir biçimde kendisine referans almayan grubun, esas kaygısı sanatsal ifade biçimlerinden hangisinin seçileceği ya da nasıl bir resim anlayışı sorunu değildir. Velioğlu topluluğun ilgi alanını şu sözlerle ifade eder:

"Topluluğun bağlı olduğu bu estetik anlayışın ilgi alanı, mikrokosmik ve makrokosmik sfer'ler; ereği, sfer'lere değin heterojen varlık kategorilerinin harmonik birliği ve bireşimi, ana kaygısı da, özgün bir plastik dil oluşturmaktır..."<sup>32</sup>

Anlaşılacağı gibi grup için biçim sorunu, estetik-düşünsel ilgilerin yanında ikinci plandadır. Zihinsel ilgiler ve tercihler sanatsal biçimi belirlemektedir. Sanatsal biçimin görevi, savunulan estetik anlayışın doğru ve açık ifadesini ortaya koymaktır. Grubun görüşlerinin oluşmasında sanat tarihinin değil de, daha çok felsefe tarihinden alınmış referansların belirleyici olması, grubun Türkiye ve batıdaki geleneksel ve modern sanat uygulamalarıyla ilişkilenmemesi sonucunu doğurmuştur.

<sup>32</sup> A.g.m., 44.

Onlar için bir dünya görüşü üzerinde temellenen sanat yapıtının görevi, arka planında, izleyiciye bu dünya görüşünü dolaysız ve açık bir biçimde hissettirmektir. Velioğlu plastik dil konusunda şunları söyler:

“... Topluluk için, estetik anlayışa denk bir plastik dil, yalnızca kendi koşulları içinde gerçekleşmelidir. Ve, onun bir başka dille herhangi bir açıklamaya gereksinimi olmamalıdır.”<sup>33</sup>

Velioğlu bu sözleriyle plastik dile her ne kadar bir bağımsızlık alanı tanıyormuş gibi görünse de söz konusu olan tam bir bağımsızlık ya da “kendinde varlık olarak sanat yapıtı” gibi bir yaklaşımı ifade etmemektedir.

Prof. Dr. İsmail Tunalı Akatünvel Sanat Topluluğu sergisiyle ilgili olarak kaleme aldığı yazısında, grubun dayandığı “sanat anlayışının resim uygulamalarından ontolojik olarak önce geldiğini”<sup>34</sup> söylemektedir. Dolayısıyla her ne kadar Süleyman Velioğlu plastik dilin herhangi bir açıklamaya gereksinimi olmadığını ve yalnızca kendi koşulları içinde gerçekleşmesi gerektiğini söylese de, grubun resimleri, ancak teorik bir ön hazırlık ile anlaşılabilir.

Velioğlu görsel dilin sözlü dille anlatılamayacağını ve görsel dil yapıtının hiçbir açıklamayı gerektirmeyeceğini söyler. Sonradan yapılan açıklamalar onun değerine genellikle çok şey katmaz ve o sözlü dilden üstün bir anlatım olanağına sahiptir. Görsel dil ve sözlü dil konusunda bu görüşleri savunan Süleyman Velioğlu, resim dilini bu değerlendirmenin dışında tutmaktadır. Ona göre biçim sanatı olan resimde, biçim, bir öz içermektedir. Bu ikisi birbirinden ayrılamaz. Biçimi oluşturan özdür ve özün oluşumunda da biçim aktif bir role sahiptir. Biçim tarafından içerilen öz, düşünsel bir temele ve yaşam görüşüne dayalıdır. Bu nedenle ondan olabildiğince söz edilmelidir.

<sup>33</sup> A.g.m., 44.

<sup>34</sup> İsmail TUNALI, “‘Akatünvel Sanat Topluluğu’ Resim Sergisi”, Sanat Çevresi, 46.

Velioğlu bu konuda iki tavrın varlığından bahseder. Birinci tavrda sanatçı, yapıtını bitirip, izleyiciye sunduktan sonra görevini tamamladığına inanır ve yorum yapma hakkını eleştirmene, estete, sanat tarihçisine bırakır. İkinci tavrda ise, sanatçı yapıtıyla birlikte, onun içinde olduğu yaşam görüşünden de söz eder. Velioğlu bu ikinci tavrda yanadır. Bu tavrın gerekçesini ise şöyle açıklamaktadır:

“Genellikle eleştirmen, yapıtı, sanat tarihinin kendince özümlediği oluşum çizgisi üstünde; yandaş ya da karşıt olduğu, gününün geçerli ya da geçersiz etki ve tepkileri içinde, kişisel algı ve kültür birikiminin özellikleriyle değerlendirir.

Yapıtın yaratıcısı ise, bireyselliğinin boyutları içinde gerçeği araştıran, deneyimlere girişen bir kişidir. Her araştırma ve deneyim, kişiye özgü anlatımın ve gözlemlerin dile getirilmesine neden olur.”<sup>35</sup>

Burada bir çelişkinin varlığından söz etmemiz gerekmektedir. Velioğlu estetik anlayışa denk bir plastik dilin herhangi bir açıklamaya gereksinimi olmadığını ve kendi koşulları içinde gerçekteşmesi gerektiğini belirtirken, ortaya koyduğu sanat anlayışı ancak teorik bir ön hazırlık koşulu ile anlaşılabilir niteliktedir. Ayrıca görsel ve sözlü dil ilişkisinden resim özelinde bahsederken, yapıtın eleştirmen tarafından doğru anlaşılabilmesi için sanatçının açıklamalarına gereksinim olduğunu da açık bir dille ifade etmektedir. Üretilen eserlerin anlaşılabilmesi için eleştirmenin sanatçıyla bir tür özdeşleşme deneyimi yaşamasının zorunlu olduğunu söyler. Çünkü yaratılan görsel imgenin arka planını oluşturan yaratıcısının yaşam serüveni, deneyimleri ve dünya görüşüdür. Eleştirmen bu arka planı bilmeden, sanatçıyla bir tür özdeşleşme deneyimi yaşamadan sanat yapıtını gerçek anlamda kavrayamaz.

---

<sup>35</sup> Süleyman VELİOĞLU, **Üç Ressam: Süleyman Velioğlu-Tangül Akakıncı-Tamer Akakıncı**, 38.

Bu yaklaşım, aslında sanat yapıtının eleştirisi konusunda temel bir tartışmayla ilintilidir. “Eleştirinin objesi nedir?” “Sanat eleştirmeninin objesi olarak sanat yapıtı, tek başına bir değerlendirme ölçütü müdür?” Sanatçının kişiliği, geçmişi, zihinsel serüveni de eleştirinin konusuna girmekte midir ya da girmeli midir?” “Eleştirmenin dikkate alması gereken, eserin kendisi mi, yoksa sanatçının ürünüyle ilgili sonradan yaptığı açıklamalar mıdır?” Bu sorular çoğaltılabilir.

Sanat tarihçilerinin, eleştirmenlerin, düşünürlerin yıllar boyunca tartıştıkları ve herkesin farklı yanıtlar ürettiği, “nasıl bir sanat eleştirisi” sorununu tartışmak çalışmamızın sınırlarını aşan bir konudur. Ancak Süleyman Velioğlu özelinde Akatünvel Sanat Topluluğu’nun bu konudaki tavrı değerlendirilmelidir.

Eleştirmenin sanatçıyla ilişki kurması, onun zihinsel serüvenini, kaygılarını anlamaya çalışması sanat yapıtının eleştirisine kuşkusuz katkı sağlayacak bir süreçtir. Ancak bunu zorunlu bir ilişki, eleştiri açısından olmazsa olmaz bir koşul olarak kabul etmek gerçekçi değildir. Velioğlu’nun yaklaşımı ve grubun sanat anlayışı, yapıtların anlaşılabilmesi için bir üst metni zorunlu kılmaktadır. Bu yaklaşım, sanat eserinin bağımsızlık alanını daraltmakta ve onu felsefeye güdümlü bir hale getirmektedir. Yapıt, kendi başına nesnel bir gerçekliktir ve bağımsız bir varoluşa sahiptir.

Yapıtın eleştirisine bu yaklaşım, Süleyman Velioğlu’nun “görsel dilin sözlü dilden üstün olduğu” ve sonradan yapılan açıklamaların ona yapıcı, içeriğini zenginleştirici bir katkı sağlamaktan uzak olduğu yolundaki görüşleriyle de çelişmektedir. Resim dilini görsel dilden, bir biçim ve öz taşımasından dolayı ayrı tutmaktadır. Ancak bu ayırım noktasının ne olduğu açık değildir. Görsel dil içinde değerlendirebileceğimiz diğer sanat üretimleri biçim ve özden yoksun mudur? Resim dilini diğerlerinden ayıran nedir? Tüm bu sorulara tatmin edici cevaplar bulamadığımızı söylememiz gerekmektedir.

Resmin biçimin yanı sıra bir öz taşıması gerektiği konusundaki görüş de tartışmaya açıktır. Resim ya da herhangi bir plastik sanat yapıtı için “öz”, olmazsa olmaz bir zorunluluk, bir kategori midir? Yalnızca estetik haz kaygısıyla üretilmiş, görünenin dışında bir başka “öz” taşımayan, bir arka plan iddiası olmayan yapıtlar yok mudur? Ayrıca her resmin ya da sanatsal üretimin bütünlüklü bir dünya görüşü ya da içerik üzerinde temellenmesi de gerekmemektedir. Sanat tarihinden biliriz ki, farklı dönemlerde yaşamış pek çok sanatçı yalnızca sanatın biçimsel sınırlarını aşmak, denemelerde bulunmak amacıyla eserler üretmiş ve hatta bu çabalardan bazıları sanat tarihinde dönüm noktası olmuştur. Bu tür sanat yapıtlarındaki kaygı bir içeriği, dünya görüşünü ifade etmek değildir, tek kaygı vardır, o da; biçimi aşmak, yeni deneyimlerde bulunmaktır. Onun dışındaki her şey; malzeme, figür, tema v.s. biçimin hizmetindedir, biçimin bahanesidir.

Akatünvel Sanat Topluluğu içerisinde yer alan sanatçıların, bir araya gelme gerekçelerinin ortak bir dünya görüşünü savunmaları olduğunu söylemiştik. Ortak bir sanat anlayışı ise bu dünya görüşünün bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla grup için sanat yapıtı, bir dünya görüşünün yalnızca bir taşıyıcısı olarak değerlendirilmektedir. Buna denk bir plastik dilin nasıl olması gerektiği, dünya görüşünün en iyi nasıl ve ne yolla ifade edileceğinin sınırları grubun manifestosunda baştan çizilmiş, bu konuda bireysel yaklaşımlar ve çözüm önerileri dışarıda bırakılmıştır. En doğru ifade yolunun ne olduğu sorunu, grup üyesi sanatçıların bireysel olarak çözmesi gereken bir problem ya da yeni arayışlara girişeceği bir özgürlük alanı değildir. Kendini bu grup içinde ifade eden sanatçıların resimleri arasındaki benzerlikler de bu durumu açıklamaktadır.

Bu açıklamalar da gösteriyor ki, Akatünvel Sanat Topluluğu düşünsel temele dayalı, sanatsal biçimi bu dolayım ile ele alan bir topluluktur. Grubun görüşlerinin oluşmasında kuşkusuz en önemli katkı Süleyman Velioğlu'na aittir. Diğer sanatçılar daha çok bu görüşlerin savunucusu ve uygulayıcısı olmuşlardır. Süleyman Velioğlu'nun asıl uzmanlık alanının psikiyatri olması,

sanata ve sanatçıya yaklaşımında bu alanın bilgisinden de yararlanması sonucunu doğumuştur. Süleyman Velioğlu esas olarak, psikiyatrinin verileriyle çağdaş ontolojinin temel yaklaşımları arasında bir köprü kurarak insan varlığını ve onun etkinliklerinden biri olan yaratma etkinliğini açıklamaya çalışmıştır. Bu yaklaşımın sonucu olarak yeni bir estetik anlayış geliştirmiş ve kendisi de gruptaki diğer sanatçılarla birlikte bu anlayışın uygulayıcısı olmuştur.

İstanbul Üniversitesi Çapa Tıp Fakültesi Psikiyatri Kliniği'nde görevli olduğu yıllarda kurduğu "Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı"nda da hastalar üzerinde sanatla teşhis ve tedavi yöntemlerini uygulamış, böylece klinik ortamda yaratma sürecini gözlemlemiştir.

Akatünvel Sanat Topluluğu'nun sanatsal etkinliğine yön veren dünya görüşünü anlayabilmek için Süleyman Velioğlu'nun insan varlığı ve yaratma edimi kuramını önceki bölümde özetlemeye çalıştık. Şimdi bu görüşler temelinde grubun sanat anlayışını ve buna bağlı üretimlerini daha ayrıntılı biçimde incelemeye çalışacağız.

### 2.2.2. Yapıtların İçeriği

Grup tarafından oluşturulan ortak plastik dil, bir estetik tavrın ve dünya görüşünün taşıyıcısıdır. İzleyici, yapıtla karşı karşıya geldiğinde bu plastik dilin ardındaki örtülü dünyayı sezinleyebilmelidir. Peki seyirci tarafından sezinlenmesi gereken bu örtülü dünya nedir?

Bu dünya "plastik dilin arka planında bulunan heterojen dünya, yani varlığın çokluğudur ve özellikle onun içinde bir mikrokosmik sfer oluşturan insan varlığının serüvenidir."<sup>36</sup> Bu yaklaşıma göre plastik dilin iki boyutu

---

<sup>36</sup> Bkz. (33), VELİOĞLU, 44.

olduğundan söz edebiliriz. Birincisi “görünüşe çıkan” boyutu, ikincisi ise “sezinlenebilir” olan boyutu. Plastik dilin görünüşe çıkan boyutu yapıtın biçimsel özellikleridir, yani “form”dur; sezinlenebilir olan boyutu ise düşünsel arka plan, yani yapıtın “öz”üdür.

Süleyman Velioğlu, plastik dilin görünüşe çıkan boyutunun bir takım kategorilerden oluştuğunu söyler. Bunlar; Arkaik-Soyut Biçim, Taş Dokusu, Nötr Renk, Dinginlik ve Sadelik’tir. Şimdi tek tek bu kategorilerin neyi ifade ettiği incelenecektir.

### 2.2.3. Biçimsel Kurallar

#### 2.2.3.1. Arkaik-Soyut Biçim

Süleyman Velioğlu arkaik biçim anlayışını niçin tercih ettiklerini şu sözlerle açıklamaktadır:

“... arkaik biçim, Akatünvel topluluğunun estetik anlayışı içinde bir özenti biçim anlayışını değil, tersine, ilkin varlıkla olan sağlam bir ontolojik ilgi kaygısıyla başvuru olan bir biçim anlayışını ifade eder. Bu arkaik biçim anlayışı içinde, varlık, nesnelere ve insanlar çok daha ‘primer-ontik’ nitelikleriyle verilir.”<sup>37</sup>

Grubun görüşüne göre, zaman içinde sonradan varlığa katılmalar, varlığın ana niteliklerini görülmez hale getirir, onu bulandırır. Bu da varlığın kavranmasını ve özüne inilmesini güçleştirir. Bunlar Velioğlu’na göre kabuklaşmış asalak öğelerdir ve varlığın gerçekliğini kavrayabilmek için bunların ortadan kaldırılması gerekmektedir. Arkaik biçim, bu yolda atılmış bir adımdır.

<sup>37</sup> A.g.m., 44.



Ontolojik ilgiler nedeniyle arkaizmin tercih edilmesinin, bir geriye dönüş, nostalji çabası ya da bir tür kaçış olarak yorumlanmaması gerektiğini Süleyman Veliöğlu her fırsatta ifade etmektedir.

“Arkaik nitelikler, varlığın aşağı kategorilerinin daha güçlü olmaları nedeniyle, gelecek deneyimlerin potansiyellerini oluşturur; bir ana eksen olarak, kültürel birikimlerin sürekliliğini sağlar; çağın önemli sorunlarından biri olan ‘kültür kirlilikleri’ni arıtmada ve kişiye yabancı çağdaş verilerin nötrleşmesinde etkin bir işlev yüklenir.”<sup>38</sup>

Arkaizmin pratikteki ifadesi ise varlığın soyutlanmasıdır. (Resim 1) Bu arkaizm anlayışı içinde insan figürü, kişisel özelliklerinden arınmış, real niteliklerinden soyutlanmış, salt ifade halinde verilir. (Resim 2– 3)

Hem Süleyman Veliöğlu’nun hem de diğer grup sanatçılarının resimlerinde insan figürü, ontolojik varlık katmanlarından oluşmasına rağmen, ölüm endişesini yaşayan, ama tinindeki ölümsüzlük düşüncesiyle ölüme direnen, bu yönüyle de ölümlü ölümsüzlük arasında denkleşmiş bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu olan, ölüm korkusuyla ölümsüzlük düşüncesi arasında denge kurmuş bir insandır.

Arkaik biçim sanat tarihinin çeşitli dönemlerinde sıklıkla kullanılmıştır ve gerek Türkiye’de gerekse batıda günümüzde bazı sanatçılar tarafından hala tercih edilmektedir. Arkaik biçim ya da daha geniş anlamıyla primitivizmin sanatsal biçim olarak tercih edilmesi çoğunlukla yalınlaşmaya giderek ifadeyi güçlendirme çabasının bir sonucudur.

Avrupa’da arkaik biçim, 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında modern sanatla birlikte primitif eğilimler çerçevesinde gündeme gelmiştir. Primitivizmi tekrar

---

<sup>38</sup> A.g.m., 44.

gündeme getiren sanatın içinde bulunduğu bunalım ve yeni bir sanat arayışı olmuştur. Bu dönem primitivizmin tekrar gündeme gelmesinin nedeni sanatı klasik kurallardan kurtararak, yalınlaştırmak, sanatı en saf olduğu hale geri götürme isteğidir.

Modern sanatta primitivizm sanatın en saf haline ulaşmada bir araç olarak benimsenmişken, Akatünvel Sanat Topluluğu bunu resim sanatının bütününde değil, yalnızca onun bir ögesi olan insan figürünü en yalın haliyle ifade etmekte, onu varoluşuna sonradan eklenenlerden arındırmada bir araç olarak kullanmaktadır. (Resim 4)

Akatünvel Sanat Topluluğu resimle ilgili sorunları ele alırken, esas olarak insan figürünü merkeze alarak bu sorunlara yanıtlar üretmeye çalışır. Resmin bütünüyle ilgili sorunlar, insan figürüyle ifade edilmek istenen içerikten yola çıkılarak kurgulanır.

Grubun resimlerinde ontik bir bütünlük olarak insan figürü, ideal varoluşuna ulaşmış olanı simgeler. Süleyman Velioğlu insanın yaşamdaki temel kaygısının da varlık bütünselliğini sağlamak olduğunu söyler. O'na göre insan yaşamı, bu bütünselleşme çabasının serüveninden ibarettir.

Ölümlülüğünün bilincinde olmasına rağmen insan, trajik kaderine direnmekte, bütünlüğünü kurmaya çabalamakta, böylece ölümsüzleşmektedir. Varlık bütünselliğini sağlamış insan, Velioğlu için ideal çağdaş insandır. İşte grubun resimlerinde ele aldığı, ifade etmeye çalıştığı insan bu ideal insandır. O varoluşunu tamamlamış, kendisine yabancı her şeyden arınmış, salt varoluşunun bütünselliği içinde insandır.

Ontolojik olarak varlık bütünselliğini sağlamanın ve ölüme karşı direnmenin yaratma edimi yoluyla gerçekleştiğini söyleyen Süleyman Velioğlu ve arkadaşlarının resimlerinde kullandıkları insan, bu durumda "yaratan insan"dır diyebiliriz.

### **2.2.3.2 Taş Dokusu:**

İnsanı ontik bir bütünlük olarak ele alan ve resimlerinde de bunu yansıtmayı amaçlayan grup, maddi (inorganik) varlığın simgesi olarak taş dokusunu tercih etmektedir.

Sanat ontolojisi, sanat yapıtının kendisini ontik bir bütünlük olarak kavrar ve onun varlık katmanlarını inceler. Ancak Akatünvel Sanat Topluluğu sanat yapıtında ontik bütünlükten bahsederken, tümüyle sanat yapıtının değil, tuvalin içinde yer alan insan figürünün ontik bütünlüğünü kasteder.

Ontik olarak ele alınan insan figürü olduğu için Velioğlu'na göre sanatın objesi böylece insan olmaktadır ve sanat yapıtı da insanı ifade etmektedir. İnsanı anlatmak isteyen sanat yapıtı bu nedenle, kendi varlık düzeyinde, insanın varlık katmanlarını karşılayacak şekilde, bir katmanlaşma gösterecektir. Bu katmanlaşmada maddi (inorganik) temeli oluşturacak olan, inorganik varlığın simgesi taş dokusu olacaktır. Aynı zamanda taş dokusuyla insanın yaratma eylemine de gönderme yapılmış olacaktır. (Resim 4 - 5)

Akatünvel Sanat Topluluğu için resim, nasıl bir dünya görüşünün taşıyıcısıysa, aynı şekilde tuval de insan varlığının taşıyıcısı olarak ele alınmaktadır. Dünya görüşünün taşıyıcısı olarak resim, insan figürünün taşıyıcısı olarak tuval.

### **2.2.3.3. Nötr Renk:**

Akatünvel Sanat Topluluğu'nun resimlerinde fov renklere çok nötr renkler kullanılmaktadır. Bunun nedeni resimlerde asıl vurgulanmak ve ön plana çıkması istenen şeyin düşünsel boyut olmasıdır.

Renk ve renk kullanımı affektif duygulanıma neden olan ve burada temellenen resimsel bir kategoridir. Nötr renklerin tercih edilmesi plastik yapının bu affektif boyutunu göz ardı etmek anlamına gelmez. Nötr renklerin tercih edilmesi, vurgulanmak istenenin düşünsel boyut olması nedeniyle yapılmış bir tercihtir. Böylece sanat yapısının biçimsel özelliklerinin düşünsel boyutun önüne geçmesi engellenmekte, insan figürü ön plana çıkarılmaktadır. (Resim 4)

#### **2.2.3.4. Dinginlik ve Sadelik:**

Plastik yapılarda fov renk ve dinamizm yerine topluluk, sessiz bir dinamizmi tercih etmektedir. Dinamizm ve sadelik grubun estetik anlayışında bir kategori niteliği kazanmaktadır. (Resim 6)

Dinamizm ve sadeliğin kategori niteliği kazanarak estetik anlatımda tercih edilmesi sanatı, psikolojizm alanında olduğu kadar düşünsel ve tinsel alanda da temellendirme çabasından kaynaklanmaktadır.

1970'li yıllardan sonra Türk sanat ortamında, sanatçılar bir araya gelerek grup oluşturmak yerine bireysel eğilimlere önem vermiştir. Yalnızca meslek örgütlenmesi biçiminde ortak etkinlikler görülür. Türk sanat ortamına hakim olan genel hava böyleyken, Akatünvel içindeki sanatçılar, bir üslup birliği içinde, aralarındaki eğilim ayrımlarını silerek grup olmuşlar, böylece bu tablonun dışında kalmışlardır.

Grup, ortak bir manifestoya sahiptir ve kendilerini sanat ortamına bu manifestolarıyla tanıtmışlardır. Manifesto yazma geleneği Türk sanat tarihinde çok sık rastlamadığımız bir anlayış değildir ve grubun bu tavrı o dönemin sanat çevresi tarafından garip karşılanmıştır.

Topluluk, Türk sanat ortamında beklentilerinin altında bir ilgiyle karşılanmıştır. Türkiye’de hala çok tanınmayan Akatünvel, grup olma özelliğini sürdürmektedir. Ancak Süleyman Velioğlu’nun ölümünden sonra hareketliliğini kaybettiği ve ortak faaliyetlerin kesintiye uğradığı da bir gerçektir. Süleyman Velioğlu grubun kuramcısı olarak yazdığı yazılarla topluluğu canlı tutmuş ve grup ruhunun esas taşıyıcısı olmuştur.

Akatünvel Sanat Topuluğu’nun Türkiye’de beklediği ilgiyi görememesinin temel nedeninin, felsefeye dayalı bir sanat anlayışını savunması ve savunulan dünya görüşü nedeniyle sanatsal kaygıların çok geri plana itilmesinden kaynaklandığı düşünülebilir. Ayrıca grubun kurulduğu yılların bireyselliğin önem kazandığı ve yaygınlaştığı bir dönem olduğunu düşünürsek, grubun ilgi görmeyişinin nedenlerini daha iyi anlayabiliriz. Sanatçıların bireysel dünyalarına döndüğü ve kişisel arayışlara önem verdiği bu dönemde ortaya çıkan Akatünvel Sanat Topluluğu sanat çevresinde heyecan yaratmamıştır.

Grubun resimlerini lirik-soyutlamacı olarak nitelendiren eleştirmenler olduğu gibi Art Brut akımının Türkiye’deki bir uygulaması olduğunu savunanlar da vardır. Özellikle Süleyman Velioğlu’nun resimleri biçimsel özellikleri bakımından Art Brut akımının kurucusu Jean Dubuffet’in çalışmalarıyla benzerlikler göstermektedir. Ancak yalnızca biçimsel benzerlikten yola çıkarak Akatünvel Sanat Topluluğu’nu Art Brut akımına bağlamamız doğru bir yorum değildir. Dolayısıyla, Avrupa’da Art Brut akımı çerçevesinde üretilmiş eserlerle grup resimleri arasındaki biçimsel benzerlikten öte bir ilişki kurulamaz.

Topluluğun resimleri, ontolojide temellenen felsefi bir anlayışın sanatsal ifadesi olarak değerlendirilebilir.

## 2.3. AKIL HASTASI VE SANATÇI

Çalışmanın bu bölümünde psikiyatri-sanat ilişkisinin tarihsel süreç içinde birbirini nasıl etkilediğinin genel bir tablosu çizilmeye çalışılacak ve hem sanat hem de psikiyatri alanındaki pratik uygulamalar konu edilecektir.

### 2.3.1. Psikiyatri ve Sanat

İlk bakışta birbirinden çok ayrı gibi görünen bu iki alan, aslında Velioğlu'nun da söylediği gibi ilişki içinde olan ve ikisinin de öznesinin insan olması nedeniyle birbirini besleme potansiyeli taşıyan alanlardır. Çalışma yöntemleri ve konumlanışlarındaki farklılıklara rağmen, psikiyatri insanın psişik süreçlerini incelerken; sanat insanın sıradan yaşamının dışında başka bir etkinlik yoluyla kendini var etme eylemidir ve bu eylem psişik bir nitelik taşımaktadır.

İki alanın da araştırma konusu olan temel bir kavram vardır: Yaratıcılık. İnsanın yaratıcılığının doğası, onun hangi ihtiyacına karşılık geldiği ve yaratma süreci yüzyıllardır psikiyatri, felsefe ve sanatın sürekli gündeminde olmuştur. Yaratıcılık söz konusu olduğunda tüm bu alanların bilgisi birbiriyle etkileşime geçer.

Yaratıcı süreç insan beyninin ve onun karmaşık doğasının en gizemli, anlaşılması güç etkinliklerinden birisi olması nedeniyle, tarih boyunca yaratıcılığa mistik, doğa-üstü nitelikler yüklenmiştir. Tarihöncesinin mağara resimlerinin işlevi ve insanın majik (büyüsel) düşünüşünün sanatla ifade bulması, alet yapma süreci ve teknik keşiflerin nasıl gerçekleştiği günümüzde hala tartışılan konulardır ve bu olgulara ilişkin verilebilecek birden çok cevap vardır.

İnsanın günlük ihtiyaçlarını karşılayabilmek için alet yapması ve zamanla bu alanda gelişim kaydetmesi, onun hayatta kalmasının koşuluydu ve bu nedenle gözlem gücü gelişmişti. Milyonlarca yıl önce yaşamış bu yabanların, modern çağın insanlarına göre daha yaratıcı bir düşünce gücüne sahip olduklarını söylemeliyiz. Çünkü onlar yaşayabilmek için hayatı keşfetmek zorundaydılar. Bu zorunluluk da düş gücünü zenginleştiriyordu.

İnsanın tarih içinde tekniğini geliştirmesi yaşamsal zorunluluğa dayanırken, neden sanat yapmaya ihtiyaç duyduğu, anlaşılması daha güç bir olgudur. Sanatın, tarihin bir döneminde, günlük hayatın bir parçası olarak, majik düşünceye dayanan işlevsel bir etkinlik olduğunu kabul etsek bile, sonrasında yalnızca estetik kaygılara dayalı olarak yapılan üretimler için ne söyleyebiliriz?

Bu soruların cevabını ne tek başına sanatta, ne felsefede ne de psikiyatride bulmamız mümkün değildir. Bu nedenle, sanatın doğasını kavrayabilmek için nasıl disiplinler-üstü bir çaba gerekiyorsa, psikiyatrik hastalıkların doğasını anlayabilmek, o dünyayı içinden hissedebilmek için de sanatın rehberliğine ihtiyacımız vardır. Psikiyatrik hastaların kendi içsel dünyaları ve bu dünyanın realiteden bağımsız düşselliği, sanatsal imgeleme yakındır. Sanatçıyla akıl hastası arasındaki fark, ortaya çıkan imgelem dünyasının motivasyonlarının ve ortaya çıkış sürecinin farklı olmasıdır. Sanatçı düş gücünü ve bilinçdışı malzemesini kullanarak onu pozitif bir etkinlik olan yaratmaya dönüştürürken; akıl hastası ruhunda hezeyanlar yaşamakta ve bu, onun hayatını negatif bir sürece dönüştürmekte, işlevsiz kılmaktadır.

Ancak sanat dünyasında da bu konuda istisnalar yok değildir. Toplum içinde sanatçıların marjinal, yarı deli, başka bir dünyaya ait insanlar olarak algılanmasının nedeni de dünyaca tanınmış pek çok sanatçının inişli-çıkışlı yaşam öyküleridir. Gerçekten de sanat tarihine damgasını vurmuş, eserleriyle yeni çığırılar açmış pek çok sanatçı vardır ki, onlar aynı zamanda ruhlarındaki

çatışmalardan muzdariptirler, gündelik hayata ve ilişkilere uyum sağlamakta zorluk çekmişlerdir. Bu açıdan sanat, bazı yaratıcılar için aynı zamanda sağaltıcı bir etkinliktir. Sanat olmasa bilinçdışı çatışmalarını dindirmeleri, yaşamaları neredeyse mümkün değildir. Sanat onların hayatıdır, yaşam tutkularıdır.

Bazı ressamalar, besteciler, heykeltıraşlar üzerine yapılmış incelemeler, aslında onların nasıl kaotik ve neredeyse psikotik hayatlar yaşadıklarını ortaya koymuş ve onların hastalıklarıyla eserleri arasında ciddi bir bağ olduğunu göstermiştir. Hieronymous Bosch, Michelangelo, El Greco, Van Gogh, Gauguin, Toulouse Lautrec, Francisco de Goya, William Blake, Edward Munch, James Ensor, Joan Miro, Chagal, Wilhelm de Kooning gibi ressamalar, Şostakoviç, Mahler, Mozart, Hector Berlioz gibi birçok besteci ve daha pek çok sanatçı üzerine bu konuda yapılmış farklı çalışmalar vardır.

Bu saydığımız isimlerden özellikle **Van Gogh**'un hayatı ve resimleri sayısız araştırmanın konusu olmuş, hastalığından yola çıkılarak sanatı analiz edilmeye çalışılmıştır.

Sanatçının Fransız doktoru, resim yapmanın, hastası üzerinde sağaltıcı bir etkisi olduğu görüşündeydi. Kullanılan kimyasal ilaçlar hallüsinasyonlarını azaltıyordu, ancak onun yegane teskin edici ilacı resimdi.

Van Gogh'un ruhsal durumunun ne olduğu ve bunun onun sanatını nasıl etkilediği çok tartışılmış ve çokça yazılıp, çizilmiştir. Pek çok nörolog ve psikiyatr ressamın hastalığıyla ilgili farklı teşhisler ortaya koymuşlardır. Kimisi onun melankolik bir kişilik yapısına sahip olduğunu, kimisi de epilepsi hastalığından muzdarip olduğunu söylemiştir. Farklı doktorların Van Gogh'a koydukları başlıca tanıları şöyle sıralayabiliriz: Epilepsi, şizofreni, psikopatik kişilik, temporal epilepsi, psikoz manyak depressif, paranoid şizofreni.



Özgün resim anlayışıyla sanat tarihinde önemi yadsınamayacak bir yere sahip olan Van Gogh'un psikopatolojisi, anlaşılacağı gibi, psikiyatride de ilgi çekmiştir ve onun hastalığı konusunda çeşitli spekülasyonlar yapılmıştır. Bu değerlendirmelerden hangisinin daha gerçeğe yakın olduğunu tespit edebilmek için Van Gogh'un hem sanatının hem de kişilik yapısının özellikleri dikkate alınmalıdır.

Van Gogh bilindiği gibi çok dindar bir aile ortamında yetişmiş<sup>39</sup>, dini eğitim almış ve yirmi yedi yaşına kadar da din görevlisi olarak çalışmış, inançlı bir kişidir. 1880 yılına gelindiğinde sanatçının dinsel mistisizmi yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlar ve meslek olarak ressamlığı seçer. Koyu dindar döneminin ardından neredeyse dinsizlik diyebileceğimiz bir değişim yaşadığını görürüz. Bu dönem aynı zamanda sanatçının kuzeni Kee Vos'a olan karşılıksız aşkıdan dolayı derin acılar çektiği dönemdir. Kardeşi Theo'ya 1881 Aralık ayında yazdığı bir mektubunda inançlarında ve yaşam tarzında meydana gelen ciddi değişiklikleri şu sözlerle ifade etmektedir:

"Din adamları hepimizi günahkar sayıyorlar, tohumumuz günah içinde atılmış, doğumumuz günah içinde olmuş, laf! Saçmalığın en iğrenci bu! Sevmek günah mı? Sevgiye gereksinme duymak, sevgisiz yaşayamamak günah mı? Bence sevgisiz yaşamaktır asıl günahkar ve ahlaksız bir durumu sürdürmek.

Eğer hayatta bir şeye pişmansam, o da, birtakım mistik ve teolojik meselelere kafamı takıp bir süre insanlardan uzak yaşamakta direnmiş olmamdır. Neyse ki zamanla aklım başıma geldi.... Din adamlarının aşık olduğu o ak badanalı kilise duvarlarının, dinsel güncelerin bulunduğu dünyadan çok daha dostça bir dünya.."<sup>40</sup>

Bu satırları yazdığı dönemde Van Gogh'un, Kee'ye aşık olmasına rağmen aciz durumdaki bir kadını koruması altına almıştı ve onunla bir ilişki yaşamaktaydı. Aşık olduğu kadında bulamadığı sevgiyi, şefkati bu kadında

<sup>39</sup> Babası Theodorus Van Gogh papazdır.

<sup>40</sup> Vincent Van GOGH, **Theo'ya Mektuplar**, Çev. Pınar Kür, 59.

bulmuştu ve çevresindekilerin tüm tepkilerine rağmen bu ilişkiyi sürdürme kararlığı göstermekteydi.

“Bu kadınla kurduğum ilişkiden hoşnudum, çünkü beni çalışmamdan alıkoymasına, neşemi şu ya da bu biçimde bozmasına olanak yok...Din adamlarının lanetledikleri, suçladıkları türden kadınlara olan eğilimim hiç de yeni değil, o duygu, Kee'ye olan sevgimden çok önceden beri var.”<sup>41</sup>

Van Gogh bu ilişkisine rağmen Kee'ye olan aşkından vazgeçmez. Ancak Kee ona göre bir ruhsal bunalım içindedir ve Van Gogh zihnini bu belirsiz durumla yormak istememektedir.

“...benim çalışmam, kafamı resim yapmak, desen çizmek ve başka işler için zinde tutmam zorunlu. O kadınla bu yüzden ilişki kurdum işte, insancıl sıcaklığa gereksinmem olduğundan ve de sağlık nedenleriyle.”<sup>42</sup>

Gerçekten de Van Gogh aşk acıları çekse de, hayatına giren kadınlar tarafından terk edilse de, resim yapması için gerekli olan malzemeyi temin etmekte, maddi yetersizlikleri nedeniyle, güçlük çekse de onun içini asıl kemiren kaygı resim yapmaktı.

Sanatçının yaşamı boyunca hayatına çeşitli kadınlar girmiş, ancak bu ilişkilerinin çoğu başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Buna rağmen, yaşamının her aşamasıyla ilgili bilgi edinebildiğimiz en önemli kaynağı oluşturan kardeşi Theo'ya yazdığı mektupları referans alırsak, Van Gogh'un hayatında bir kadının olduğu dönemlerin genellikle hem sanatı hem de ruhsal durumu açısından verimli ve pozitif geçen dönemler olduğu dikkatimizi çekmektedir.

---

<sup>41</sup> A.g.k, 61.

<sup>42</sup> A.g.k, 61.

Van Gogh'un hastalığının adı her ne olursa olsun bildiğimiz bir şey var ki o da sanatçının bununla mücadele etmekteki silahı resim yapmak olmuştur.

“Elimden geldiğince çok çalışacağım. Benim sağlığımı soruyorsun ya, seninki nasıl? Kendime bulduğum çare senin de işine yarar gibi geliyor –açık havada gezmek, resim yapmak. İyiyim, ama yorgunum ve sık sık duyumsuyorum bunu. Gene de kötüye değil, iyiye doğru gidiyorum. Elimden geldiğince idareli yaşamayı bilmem çok iyi bir şey bana sorarsan, ama asil ilacım resim yapmak.”<sup>43</sup>

Hastalığının onun yaratıcılığı üzerindeki etkisi neydi ve bu resimlerine nasıl yansdı? Tüm bu sorular hiçbir zaman tam cevabını veremeyeceğimiz, ancak spekülatif yorumlar yapabileceğimiz konular. Ancak yazdığı mektuplardan anlıyoruz ki, özellikle kriz dönemlerinde, yani hastalığından dolayı sanatının kesintiye uğradığı dönemler, onun için moral bozucu oluyordu, sanatı açısından zaman kaybettiği için üzülmüyordu. Hastalığı onun için sanatsal üretkenliğinin önündeki en büyük engeldi. Bu nedenle her an yeni bir krizin gelebileceği kaygısıyla durmadan çalışıyordu ve tedavisi konusunda doktorların önerilerine harfiyen uyuyordu. Hastanede yattığı dönemde bile tek isteği resim yapabilmektir.

“Buraya geleli neredeyse bir ay oldu. Bu süre içinde, başka bir yerde olma isteğini bir kez bile duymadım. Yalnızca çalışma isteği her an artıyor.

Burada kalan öteki kişilerde de belirgin bir istek görmüyorum dışarıda olmak için. Belki de bu, dışarıdaki yaşama hiçbir zaman katılamayacak kadar paramparça olduğumuz duygusundan ileri geliyor.

Anlayamadığım şey, ötekilerin kesin avareliği, hiçbir şey yapmamaları... oysa doğa olarak ne güzel bir yöre... o mavinin harikalığı, o güneş! Hem de bir tek bahçe ile pencereden bakabildiğim kadarını görebildim şimdiye dek...”<sup>44</sup>

<sup>43</sup> A.g.k., 88

<sup>44</sup> A.g.k., 227,228.

Van Gogh'un en şaşırtıcı özelliklerinden biri de en zor zamanlarında bile korumayı başardığı iyimserliği ve her şeyin güzel olacağına, düzeleceğine dair duyduğu güvendir.

“Bana sorarsan, çoğu kez *krallar kadar zenginim*. Parasal olarak değil elbet ama (her gün aynı olmasa da), çalışmalarında kendimi tüm ruhum ve yüreğimle adayacağım bir şeyler bulduğum için, bu yaşamıma anlam kazandırdığı, esin kaynağı olduğu için zenginim.

Ruh halim arada sırada değişiyor elbette, ama bir ortalama alınacak olsa, sakın dönemler ağır basıyor. Sanata kesin bir *inancım* var; kişiyi bir limana ulaştıracak güçlü bir akıntı olduğuna –tabii insan kendisi de katkıda bulunacak elinden geldiğince- kesinlikle güveniyorum; ve ne olursa olsun, yaşamını yönlendirecek işi bulmuş birinin, Tanrı'nın büyük armağanına kavuştuğunu öylesine iyi biliyorum ki, kendimi bahtsızlar arasında saymam olasıdır. Yani, demek istediğim, belirli, görece büyük zorluklar içinde olabilirim, yaşamımda kasvetli günler olabilir, ama bahtsızlar arasında adımın geçmesini istemem; doğru da olmaz bu.”<sup>45</sup>

Sanatçının en öne çıkan kişilik özelliklerinden birisi de alçak gönüllülüktür. İnsanlarla ilişki kurmaktan zevk alır, yardımlaşmaya, dayanışmaya önem verir. Sanat yaparken çektiği zorlukları başka sanatçıların çekmemesi için sanatçılar arasında bir yardımlaşma derneği kurmak ve onların bir arada yaşayabilecekleri bir “sanatçı evi” projesi onun gerçekleşmesini istediği en büyük hayallerinden birisidir.

İnsan ilişkilerindeki açık yürekliliği ve dayanışmacılığı, sanatıyla insanların acılarını dindirme, onlara mutluluk verme konusundaki isteğinden yola çıkarak Süleyman Velioğlu “Akıl Hastası ve Sanatçı” isimli kitabında, Van Gogh'un kişiliğinin ekstrovert kişilik yapısına uygun olduğunu söylemektedir.

---

<sup>45</sup> A.g.k., 105.

“Ekstrovert kişi, toplumcu, iyimser, dış dünya objeleriyle ilgili, fakat ilgi ve dostluklarında yüzeysel, dışa dönüktür, düşüncesi pozitif ve yapıcıdır... Böyle bir kişilikte küçük başarılar coşkuya, başarısızlıklar ve umutsuzluklar depresyonlara neden olabilir.”<sup>46</sup>

Gerçekten de sanatçının hayatına baktığımızda ilk ciddi krizlerinin öncesinde de sık sık depresyona girdiğini, insanlarla ilişkilerinde gereksiz alınganlıklar gösterdiğini, zaman zaman derin suçluluk duygularının ağır bastığı dikkatimizi çekmektedir.

Van Gogh'un 10 yıllık sanat hayatının son dört yılı ruhsal bunalımlarının derinleştiği ve kriz nöbetlerinin art arda geldiği bir dönemdir. İlk ciddi krizini 1888 yılında ünlü “Sarı Ev”de yaşamaya başladıktan sonra geçirir. Aynı yılın Ekim ayında Paul Gauguin Brötanya'dan gelerek Van Gogh'la birlikte yaşamaya başlamıştır. Aralık ayında da Theo'nun, nişanlanacağı haberini alır. İşte Van Gogh'un ilk krizi, bu gelişmelerin olduğu döneme denk gelmektedir. Gauguin Arles'a geldiği ilk günlerden sonra Van Gogh'un giderek garip davranışlar sergilemeye başladığını, kabalaştığını, gürültücü olduğunu ve zaman zaman da aniden sessizleştiğinden bahsediyordu. Kulağını kesmesiyle sonuçlanan krizden bir gece önce iki sanatçı birlikte bir kafeye gitmişler, Van Gogh aniden öfkelenerek Gauguin'in kafasına bardak fırlatmıştı. Ancak sabah uyandığında Vincent bu olayı hayal meyal hatırladığını söyleyip, ondan özür dilemişti. Gauguin bu olaydan sonra ona Arles'tan ayrılacağını bildirmişti. Gauguin bunu söylemesinin ardından Vincent'in geçirdiği krizi ve kulağını kesmesini “Mahrem Günlük”te şöyle anlatıyordu:

“Akşam olup da, alelacele yemeğimi yedikten sonra, tek başıma dolaşmaya çıkmalıyım ve çiçek açmış defne ağaçlarıyla süslü yollarda biraz hava almalıyım gibi geldi. Victor Hugo Meydanı'nı geçmiştim ki, arkamda tanıdık, kısa, hızlı ve düzensiz adımlar işittim. Tam Vincent elinde

<sup>46</sup> Süleyman VELİOĞLU, *Akıl Hastası ve Sanatçı*, 124.

açık bir usturayla üstüme atılırken arkama döndüm. O an o kadar güçlü bir bakış fırlatmış olmalıyım ki, Vincent durdu ve başını öne eğip eve doğru koşmaya başladı...

Bir çırpıda Arles'daki iyi otellerden birine gittim, saati sorup iyi bir oda tuttum ve yattım.

O kadar dolmuştum ki, uykuya daldığımda saat sabahın üçünü bulmuştu. Biraz uyuyup yedi buçuk sularında kalktım.

Meydana geldiğimde büyük bir kalabalıkla karşılaştım. Evimizin yakınlarında jandarmalar dolanıyordu...

Van Gogh eve dönmüş ve kafasına yakın bir yerden kulağını kesmişti. Ertesi gün aşağıdaki iki odanın zeminlerine yerleştirilen ıslak havlulara bakılırsa, kanı durdurmak için epeyce uğraşmış olmalıydı. İki oda ve yattığımız odaya çıkan küçük merdiven kan izleriyle dolmuştu.

Dışarıya çıkabilecek hale geldiğinde, kafasına bir Bask beresi takıp bereyi iyice aşağıya çekerek, kadın arkadaş isteyenlerin bulabileceği o eve gitmiş, evin yöneticisine titizlikle yıkayıp bir zarfa yerleştirdiği kulağını vermişti. 'Buyurun benden bir hatıra,' diyerek. Sonra eve koşmuş ve yatağına girip uykuya dalmıştı...

Vincent yatakta yatıyordu; çarşaflara sarınmış, bir tabancanın horozu gibi kıvrılmıştı; cansız görünüyordu. Yavaşça, çok yavaşça bedenine dokundum, sıcaklığı hala hayatta olduğunun emaresiydi.<sup>47</sup>

Gauguin onun yaşadığından emin olduktan sonra hemen Arles'tan ayrılır, bu olay Van Gogh içinse bitmeyen hastane sürecinin başlangıcıdır.

Van Gogh'un bu ilk krizinin hem Theo'nun evlenmeye karar verdiği hem de Gauguin'in yanından ayrılacağını söylemesinin ardından meydana gelmesi tesadüf olmasa gerek. Basit bir akıl yürütmeye Vincent'in hayatında önem verdiği iki insanın kendisini terk ettikleri duygusuna kapıldığını, olup bitenden dolayı kendini suçladığını ve terk edilmişlik duygusuyla psikoza girdiğini düşünebiliriz.

<sup>47</sup> Paul GAUGUIN, Mahrem Günlük, Çev. Ebru Kılıç, 25,26,27.

Bu olaydan sanatçının intihar sonucu ölümüne kadar ki süreç, tekrarlayan krizlerle ve çoğunlukla da hastanede geçmiştir. Ancak bildiğimiz bir şey var ki, Vincent hastalığına sonuna kadar direnmeye, sanatsal üretimine mümkün olduğunca devam etmeye çalışmıştır. Şu sözleri onun hastalığıyla bitmek bilmeyen mücadelesini ve hayata tutunma çabasını özetler niteliktedir:

“Krizler sırasında, sancı ve acıya karşı gereğinden fazla korkaklaşıyorum. Daha çok tinsel bir korku bu; ve eskiden iyileşmek için hiçbir istek duymazken, belki de bu korku yüzünden şimdi iki kişinin yiyeceğini yiyorum, çok çalışıyorum ve hastalığım yenilenmesin diye öteki hastalarla ilişkilerimi kısıtlı tutuyorum. Kısacası iyileşmeye çalışıyorum artık – kendini öldürmeye kalkmış ama suyun çok soğuk olduğunu ayırımsayınca var gücüyle yeniden kıyıya dönmeye çalışan bir adam gibiyim.”<sup>48</sup>

“Peki, başımda bu ruh hastalığı var, tamam...Ruhsal bunalımlar geçiren daha birçok sanatçıyı düşünüyorum ve hastalığın hiçbir şey yokmuş gibi resim yapmayı sürdürmemeye *engel* olmadığını yineliyorum kendime.”<sup>49</sup>

Ancak Vincent bu mücadelesinde yenik düşmüş, 1890 yılının Temmuz ayında kendisini tabancayla vurarak intihar etmiştir. Gauguin Vincent'tan aldığı son mektuptan ve intiharından şöyle bahsetmektedir:

“Ondan aldığım son mektup, Pontoise yakınlarındaki Auvers'den gönderilmişti. Brötanya'ya gelip bana katılacak kadar iyileşmeyi umduğunu, ancak şimdilik tedavinin imkansızlığını kabul etmek zorunda kaldığını belirtiyordu:

‘Sevgili üstat,’ (bu kelimeyi ilk ve son kez kullanmıştı), ‘seni tanıyıp sana acı verdikten sonra, zihinsel durumum iyiyken ölmek, kötüyken ölmekten daha iyi olacak.’

Kamına bir kurşun sıktı ve bundan birkaç saat sonra da öldü, yatağına uzanıp pipo içerek, bilinci tamamen yerinde ve sanatına duyduğu aşkla dopdolu, başkalarına nefret beslemeksizin ölüp gitti.”<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Bkz. (47),GOGH, 230.

<sup>49</sup> A.g.k., 230.

<sup>50</sup> Bkz (54), GAUGUIN, 27-28.

Görülebileceği gibi, Vincent Van Gogh ruhundaki hezeyanlara, hastalığına karşı mücadele yolunu denemiş, sanatsal üretimine devam edebilmek için elinden geleni yapmış, ancak sonunda yenik düşmüştür.

Süleyman Velioğlu, Van Gogh'un kulağını kesmek ve en sonunda intihar etmek gibi davranışlarının kökeninde, dindar bir aile ortamında yetişmiş ve dinsel eğitim görmüş olmasının rolü olduğunu düşünüyor. Çünkü ona göre süper egonun gelişimi sırasında, zevke suçluluk duygusunu ekleyen kültürel bir ortamda, bireyin süper egosu aşırı cezalandırıcı bir nitelik kazanmaktadır. Aşırı cezalandırıcı bir süper egonun varlığı da kişinin, kendi kendini cezalandırmasına ve dışa dönük agresyonlarını kişinin kendisine yöneltmesine yol açar. Velioğlu Van Gogh'un kendine zarar vermek ve intihar etmek gibi davranışlarının psikoz manyak depresifin semptomları olduğunu söylüyor ve onun son yıllarını şöyle değerlendiriyor:

“Onun son yıllarına egemen olan depresyon hem psikoz manyak depresif'in hem de temporal epilepsinin semptomu olarak değerlendirilebileceği gibi, cinsel başarısızlıkları da temporal epilepside görülen cinsel yetersizliklere bağlanabilir.”<sup>51</sup>

Ona göre on yıllık sanat yaşamı içinde depresyon ve nöbetlerle geçen son dört yıl içinde yaptığı resimleriyle, ilk altı yıl boyunca yaptığı resimler arasında belirgin bir ayrılık vardır.

Velioğlu bu iki dönem arasındaki farklılıkları “**Patates Yiyenler**” ve “**Ekin Tarlası ve Kargalar**” isimli resimlerini ele alarak değerlendirmeye çalışır.

“Patates Yiyenler” (Resim 7) resmi, beş kişilik işçi bir ailenin akşam sofrasındaki tasviridir. Bu resimde olduğu gibi, çalışan insanların gündelik yaşamlarından kesitleri sık sık resmeden ressamın, bu tarz resimlerinde

---

<sup>51</sup> Bkz. (53), VELİOĞLU, 125.



gerçekçi bir anlayış egemendir. Koyu tonların ağır bastığı bu resimde koyu mavi ve kahverengi tonlar kullanılmıştır. Yapıtın genel havasının ve izleyici üzerinde bıraktığı etkinin mistik, depresif olduğunu söyleyebiliriz. Toplumsal içerikli bu resimde yumuşak renk tuşları kullanılmıştır.

Daha geç döneme ait “Ekin Tarlası ve Kargalar” (Resim 8) isimli resimde ise tamamen farklı bir üslupla karşılaşırız. Kompozisyonun yarısına yakının bulutlu bir gökyüzü oluşturur ve ekin tarlası ufka kadar uzanmaktadır. Gökyüzünde de uçuşan kargalar görülmektedir. Önceki resimle karşılaştırıldığında bu resimde sanatçı renk paletini tamamıyla değiştirmiştir. Bu resme egemen olan renkler parlak sarı, mavi, kırmızı ve yeşillerdir. Ve tabii ki bu resmin en dikkat çekici özelliği renk tuşlarının üslubudur.

Bu iki resim karşılaştırıldığında Süleyman Velioğlu'na göre de en önemli fark, tuş üslubundaki bu değişikliktir. Van Gogh'un son dönem resimlerinde pek çok araştırmacının ve eleştirmenin de dikkat çektiği gibi renkler, kesik kesik tuşlar halinde kullanılmakta ve bu parçalı vuruşlar birleştiğinde ortaya bir bütün ve doku çıkmaktadır.

Süleyman Velioğlu'nun aktardığına göre, sanatçının ikinci dönem resimlerinin karakteristiği olan bu üslup, M. In Der Beeck'in de belirttiği gibi, tipik epileptik EEG örnekleri gösteren epileptoid-ictaffin konstitüsyonlu hastaların ifadelerindeki üsluba benzemektedir. İctaffin kavramı, ani ortaya çıkan ve yiten coşkulardır. “Organik ve serebral bozukluklarda ve özellikle temporal lop bozukluklarında bu affektif bozukluklar depresyon ve anksiyete biçiminde görülür.”<sup>52</sup>

Aynı zamanda M. In der Beeck, Van Gogh'un son yıllarında sıkça yaptığı gezintileri, onun poriomanic bir huzursuzluk içinde olmasına bağlamaktadır. Poriomania dayanılmaz bir istek halinde dışarıya çıkma, geziye çıkma halini

---

<sup>52</sup> A.g.k., 127.

ifade etmektedir. “Bazen hasta bunun bilincinde olabilir, bazen olmaz. Saatlerce çevrede dolaşabilir. Sorulduğunda, arzuladığı dünyayı aradığını söyler ve cinsel nitelikte cinayetler işleyebilir.”<sup>53</sup> Van Gogh’un açık havada resim yapmayı ve kırlarda dolaşmayı sevdiğini düşünürsek bu alışkanlığı poriomania’ya bağlanabilir. Ancak her şeyden önce onun açık havaya olan merakının nedeninin empresyonist resim anlayışına yakınlığından ve derin doğa sevgisinden kaynaklandığını gözden kaçırmamalıyız.

Van Gogh’un resimlerine geri dönersek, birinci dönem resimlerinde genellikle koyu tonların tercih edildiğini ve depresif bir ruh halinin hakimiyeti söz konusuysa, ikinci dönem resimlerinde katışıksız kullanılmış parlak sarıların, mavilerin, kırmızılarının ve yeşillerin hakimiyeti dikkat çeker. Renklerin kullanımındaki bu değişiklik gerçekten de ilgi çekicidir. Veliöğlu affektivitenin ölçütü olan bu renkleri, psikoz manyak depresifin manik biçiminin karakteristik özelliği olarak değerlendirmektedir. bu bulgulardan yola çıkarak Van Gogh’un hastalığıyla ilgili şunları söyler:

“... Van Gogh’un hastalığının, «temporal epilepsi ile bir arada görülen psikoz manyak depresif» olduğunu söyleyebiliriz.”<sup>54</sup>

Van Gogh on yıllık sanat yaşamında çok sayıda resim yapmış, aralıksız çalışmış bir ressamdır. Resmettiği konular bu süre içinde çok fazla değişmemiştir. Sanatçı resme ilk başladığı yıllardan ölümüne kadarki süreç boyunca çok sayıda natüromort, portre, manzara, çalışan insan resimleri yapmıştır. Resmettiği konuların seçimi konusunda tek dikkat çekici değişiklik yaşamının son iki yılında olmuştur. Van Gogh resme ilk başladığı yıllarda dini konulu resim yapmadığı halde son döneminde Rembrandt, Delacroix gibi sanatçıların dini resimlerinden kopyalar yapmaya, bu resimleri yorumlamaya

---

<sup>53</sup> A.g.k, 127-128.

<sup>54</sup> A.g.k. 128.

başlar. Ancak bunun dışında Van Gogh'un sanatında zamanla meydana gelen değişimin konu seçiminden çok, üslupla ilgili olduğunu söylemeliyiz.

Veloğlu'nun da söylediği gibi Van Gogh'un birinci dönem resimleriyle ikinci dönem resimleri arasında ciddi farklar vardır. İkinci dönem resimlerinde artık başka bir üslubun hakimiyetinden söz etmek mümkündür. Ancak bu değişim birdenbire olmamıştır. Çünkü, ilk krizini geçirdiği 1888 yılına kadar yaptığı bazı resimlerinde bu yeni üslubunu hatırlatıcı birtakım biçimsel denemelerden, renk kullanımından söz etmek mümkündür. Dolayısıyla ilk krizini geçirdi, sonra da birdenbire resim anlayışı değişim gösterdi demek mümkün değildir. Bu, ancak zorlayıcı bir yorum olur.

Hastalığının onu resimlerine nasıl bir etkide bulunduğunu, sanatıyla hastalığı arasındaki ilişkiyi, renkleri kullanmaktaki üslubunda ne kadar hastalığının belirleyici olduğunu hiçbir zaman kesin olarak bilemeyeceğiz. Bu hala spekülasyona açık bir konudur. Ancak bildiğimiz bir şey var ki, Van Gogh resim yaparken seçtiği konu ne olursa olsun kendi ruhunu, iç dünyasını, depresyonunu, mutluluğunu resimlerine sonuna kadar yansıtmış, doğada gördüğünü kendi ruhunun mayasıyla yoğurarak resmetmiş bir sanatçıdır. Bu nedenle onun resimleri izleyici üzerinde karmaşık duygular yaratma gücüne sahiptir. Kendisinin bir mektubunda yazdığı şu sözler onun durumunu özetler niteliktedir: "...kendi gövdemin içindeyim; gövdemse, değirmen taşlarının arasında mısır tanesi gibi, güzel sanatların dişli çarkları arasında öğütülmekte."<sup>55</sup>

Yaratıcılığın ya da dehanın nörolojik rahatsızlıklarla ilişkisi konusunda Oliver Sacks "Karısını Şapka Sanan Adam" isimli kitabında (s.153-154) bir başka çarpıcı örnek vermektedir. Sacks, engellenemez bir biçimde sürekli beyinde müzikler duyan bir hastasından bahsederken **Şostakoviç** ile ilgili

---

<sup>55</sup> Bkz. (47), GOGH, 188.

makaleden bahseder. New York Times dergisinde yayımlanan ve “Şostakoviç’in Sırrı Neydi?” başlığını taşıyan makalede Çinli bir nörolog<sup>56</sup>, bestecinin yaratıcılığının kaynağının beyninin sol ventrikülünün temporal boynuzunda, metal bir yonganın<sup>57</sup>, yani hareketli bir metal parçanın olduğunu söylüyordu. Şostakoviç bu parçanın beyninden çıkarılmasını istememişti. Çünkü kafasını herhangi bir tarafa doğru eğdiğinde müzik duymaktaydı ve duyduğu bu çeşitli melodileri bestelerinde kullanıyordu. Çekilen röntgenler sonucunda anlaşılmıştır ki, kafasını hareket ettiğinde bu metal parça beyninin müzikal lobuna baskı yapmaktaydı ve bunun kullanılması ortaya müzikal bir deha çıkarmıştı.

Şostakoviç örneğinde de gördüğümüz gibi bazen nörolojik bir bozukluk ya da psikiyatrik bir hastalık yaratıya dönüştüğünde ölümsüz eserler meydana gelebiliyor.

Amerikan soyut dışavurumculuğunun en önemli isimlerinden **Willem de Kooning**'in<sup>58</sup> hayatı ve resimleri de konumuz açısından ilgi çekici bir örnek oluşturmaktadır.

De Kooning'in resimlerinde dikkat çeken en önemli özellik; bilinçaltını ve ruh durumlarını açığa vurma eğilimidir ve bu eğilim kendiliğinden açığa çıkmakta, boya ruhsal süreçlerin ifadesi olarak kullanılmaktadır. Sanatçı resimlerini önceden tasarlayıp, etütler yapmaz, resim anlık ruhsal süreçler ve yaratma sürecinin kendi çağrışımlarıyla şekillenir. Kooning'in bu tutumu aynı zamanda Soyut - Dışavurumcu resim anlayışının amaçlarıyla örtüşmektedir.

Sanatçının yaşamı boyunca ürettiği yapıtlara bakıldığında üslubunda belirgin bir değişiklik görülmez. Ancak geç dönem resimlerinde giderek

---

<sup>56</sup> Dajue Wang.

<sup>57</sup> Metallic-splinter.

<sup>58</sup> 1904, Rotterdam-1997, New York.

kullandığı renklerin berraklaştığı, katışıksızlaştığı ve boyanın akıcılık kazandığı dikkat çekmektedir.

Konumuz açısından Willem de Kooning'in ilgimizi çekmesinin nedeni onun son yıllarını Alzheimer hastası olarak geçirmesidir. Sözünü ettiğimiz diğer sanatçılar gibi Kooning'in hastalığının, onun sanatı üzerindeki etkileri çokça tartışılmıştır. Bazı eleştirmenler, sanatçının 1980 yılından sonraki resimlerinde göze çarpan boya kullanımındaki akıcılık ve renk tercihlerinde meydana gelen değişiklikleri sanatçının hastalığına bağlama eğilimindedir. 1995 yılında ilk kez, bu son dönem yapıtlarının (1980'den 1990'a kadarki resimleri) San Francisco Modern Sanat Müzesi'nde "**Willem de Kooning Son Resimler: 1980'ler**" adı altında sergilenmesiyle Kooning ve onun hastalığıyla ilgili bu tartışmalar bir kez daha gündeme gelmiştir.

1995 yılının Aralık ayında ARTnews dergisinde yayımlanan "De Kooning İkilemi" isimli makalede Kay Larson, sanatçının 1980-1990 arasında yaptığı resimleri Alzheimer hastalığıyla bağlantılı bir biçimde ele almakta, sürüp giden tartışmaları bu makalesinde değerlendirmektedir.

1990 yılında resim yapmayı bırakmadan önce Kooning'in hastalığından ötürü zihninin yavaş yavaş çökmeye başladığı düşünülmektedir. Kay Larson'a göre sanatçının son yıllarının hikayesi, büyük ressamlarda tarih boyunca tanık olduğumuz yaşam serüvenlerine benzer bir durum göstermektedir. Matisse, Picasso, Rembrandt, Monet gibi büyük ressamların hepsi sahneden çekilmeden önce, yaşamlarının son dönemlerini etkileyen farklı koşulların etkisinde sanat yapmışlardır ve bu onların yapıtlarına da yansımıştır. Ancak Kooning'in hastalığına ve son yıllarına ilişkin kimsenin elinde kesin bilgilerin olmaması onu gizemli kılmaktadır. Ne sanat tarihçilerinin ve eleştirmenlerinin, ne doktorların ve tıp uzmanlarının, ne klinikçilerin ve ne de arkadaşlarının onun içinde bulunduğu durumu tam olarak açıklayabildiklerini söylemek mümkün değildir. Son yıllarda yaşadığı zihinsel çöküş nedeniyle, açıklığa kavuşturulmamış pek çok konu vardır ve

bu da sanatçı hakkında çeşitli spekülasyonların ve dedikoduların yapılmasının önünü açmıştır.

Willem de Kooning'in bir dönem alkol problemi olduğunu biliyoruz. 1978 yılında eski karısı Elaine de Kooning, kocasının sıkça yaşadığı alkol krizlerinden ve körlük şikayetlerinden dolayı alarma geçerek eşine geri döner ve adeta hayatının kontrolünü eline alır. De Kooning'e detox kullandırmaya başlar, stüdyo asistanı ve aynı zamanda Kooning'in içki arkadaşı olan Dane Dixon'ı (alkolizmden ölmüştür) işten kovar ve ona gizlice içki içmesini engellemek için Antabuse isimli ilacı verir. De Kooning bu ilacın etkisiyle, ne zaman içki içse hastalanmaya başlar. 1980 yılı sanatçının sağlık problemlerinin arttığı bir yıldır. Eleştirmenlere göre sanatında yeni bir dönemin başlangıcı da bu yıla rastlamaktadır.

1980 yılında yaptığı birkaç tabloda büyük, geniş beyaz yüzeyler belirmeye başlar. 1970'li yıllarda yaptığı resimlerini karakterize eden kalın ve yoğun boyanın kullanıldığı, damarlı resimlerinde birdenbire bu geniş beyaz yüzeyler görülür.

1981 yılına gelindiğinde ise sanatçının, hareketli resimleri alışılmışın dışında, yeni bir tarza bürünmeye başlamıştır. Bu yıl içinde yaptığı üç resimde, sarı ve beyaz zemin üzerinde soluk mavi lekeler dikkat çeker. Bunlardan "İsimsiz III" (Resim 9) Kooning'in ilk döneminin karakteristik resimlerini andırmaktadır. Ancak burada, resimlerinde kullandığı öğelerin parça parça en temel yapılarından sıyrılmaya başladığı hissedilir. Bu, zaten soyut çalışan ressamın kendini daha da soyutlaması sonucunu doğurmuştur.

1982-83 yıllarında yaptığı resimler, sanatçının değişen üslubunun iyice belirginlik kazanmaya başladığı yıllar olarak değerlendirilebilir. Parlak kırmızı, sarı ve mavi tonlar bu resimlerde, onun resimlerinin karakteristiği olan şeritlerin arasına yerleştirilmeye başlanmıştır. (Resim 10) Bunlarda bir yandan da siyah ve beyaz (1940'lı yıllardaki resimlerinde de siyah-beyaz

lekeler vardı) renk alanları görülmeye başlanır. 1990 yılına kadarki süreç içinde de bu yeni üsluptaki çalışmalarına devam eder.

Uzmanlar ve izleyiciler tarafından merak edilen ise Kooning'in sanatında 1980 yılından itibaren meydana gelen bu değişimin nedenidir.

İlginç olan sanatçının bu dönemde yaptığı resimlerin bir kısmı sergilendiğinde, izleyiciler tarafından ciddi tepkilere ve protestolara neden olmuş olmasıdır. Kamuoyu, bu resimlerin Kooning'e ait olmadığını, asistanı tarafından yapılmış olabileceğini söylemişlerdir. Bu tür kuşkucu düşüncelerin oluşmasındaki en büyük etken, sanatçının bu yıllarda yalıtılmış bir hayat yaşıyor olmasıdır. Gerçekten de bu dönemde esrarengiz bir biçimde ressamın arkadaşları ve yakın çevresinin de ondan uzaklaştığı ya da uzak tutulduğu dikkat çekmektedir.

Kooning'in akıl sağlığıyla ilgili endişelerin arttığı, bunun tartışılmaya başlandığı dönem de bu dönemdir. Karısının 1989 Şubat'ında ölümüyle beraber bu kaygılar daha da artar. Eşinin ölümünden sonra sanatçı bir başka zor durumla karşı karşıya kalır ve bu olay tartışmaları daha da alevlendirir. Kızı Lisa, De Kooning'in akıl sağlığının yerinde olmadığı gerekçesiyle babasının işlerinin vekaletinin kendisine verilmesi isteğiyle mahkemeye başvurur. Sanatçının akıl sağlığının yerinde olup olmadığı ile ilgili ilk doktor muayenesi de bu dava nedeniyle gerçekleşmiştir. Davanın sonucunda, Kooning'e Alzheimer teşhisi konur, Kızı Lisa davayı kazanır ve mahkeme bir yasal temsilci belirler. Bu olay, hikayenin belki de en dramatik bölümünü oluşturmaktadır. Yasal temsilci, 1990 yılından sonra bir tek Kooning'in kendisine değil, sanatçının depolarda duran resimlerine de ulaşılmasını engeller. İşte Kooning'in son yıllarına ilişkin örtünün, gizemin nedeni de bu yıllarda yaşadığı tecrittir. Bir süre sonra temsilcinin sanatçı üzerindeki bu hakimiyeti duyulur ve bu durum tepkilere yol açar, aynı zamanda komplo teorilerinin ve dedikoduların da gündeme gelmesine neden olur. Bu söylentilerden en yaygın olanı, ressama sürekli ilaç verildiği, adeta bitki

haline getirildiği, böylece de malının mülkünün yasal temsilci ve onun ekibi tarafından yağmalandığı yolundadır. Asıl tartışma noktalarından birisi de bu resimlerin Kooning'e ait olup olmadığı muammasıydı.

Konunun uzmanları resimlerin orijinal olmadığı yolundaki bu söylentileri duymazdan gelmektedirler ve bunların tartışmasız biçimde Kooning'e ait olduğunu söylerler. Onlara göre stüdyo asistanları belli resim yüzeylerini hazırlamış olabilirler, ancak resimlere bakıldığında da anlaşılabilceği gibi kıvrak çizgilerden bu resimlerin Kooning'in ait olduğu anlaşılabilir.

Kooning üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan küratör Garry Garrels ve diğer küratörler bu son dönem resimlerinin yoğun bir duygu durumunu yansıttığı görüşünde birleşmişlerdir. Hatta bu resimleri onun sanat hayatındaki en güzel, en hassas ve görkemli çalışmalar olarak değerlendirmektedirler.

Kooning'in hastalığı ve sanatı arasındaki ilişki konusundaki ilişkiyi açıklığa kavuşturabilmek ve onun son dönem resimlerini çözümleyebilmek için Garry Garrels başkanlığında konunun uzmanlarından oluşan bir kurul kurulur.<sup>59</sup> 1986 yılında kurulan bu kurul 1988 yılına kadar haftanın iki günü New York'ta bir araya gelerek çalışmalarını sürdürür. Bu uzmanlar bir araya geldiklerinde tek tek resimlere bakarak, onları yıl yıl karşılaştırıyorlar, biçim konularını ele alıp, resimlerin ne zaman evrim geçirmeye başladığının bir miladını çıkarmaya çalışıyorlardı. Ancak iki yıllık çalışmanın sonucunda kurul, kesin bir karara varamaz.

Kurulun başkanı olan Garrels'a göre, Kooning'in resimlerinin kompozisyonlarındaki karmaşıklığı 1980'lerin sonuna doğru sona ermiştir. 80'li yıllardaki resimlerinde ona göre ressam kompozisyon duygusunu yitirmiş, bütünü görüp kontrol edemez bir hale gelmiştir. Ancak Garrels'ın

---

<sup>59</sup> Kurul, Garrels, John Walsh, J. Paul Getty Museum'dan Richard Schiff, Teksas Üniversitesi'nden profesör Jasper Johns, Lane ve Storr'dan oluşuyordu.



temel iddiası, son dönem resimlerinin hala hastalığından önceki resimlerinin izini sürdüğü yolundadır. Yani ona göre Kooning, bu resimlerde kendi değişiminin izini sürmektedir. Bu açıdan Garrels Kooning'in sanat hayatında bir şeyin sona erip yeni bir şeyin başladığını ya da bir şeyin başlayıp diğerinin sona erdiğini söylemenin mümkün olmadığı görüşünü savunur. Çünkü ona göre Kooning'in sanatı çok belli, programlı fikirler üzerine kuruluydu. Kendisi belki sanat hayatının son dönemlerinde bu fikirlerinin farkında değildi ama sanatı onu yönlendiriyordu. Bu açıdan onun sanatında bir kesintiden çok bir süreklilik söz konusudur.

Alzheimer hastalığının hala ne boyutta etkiler gösteren bir hastalık olduğu tam anlamıyla bilinmemektedir. Ancak doktorlar hastalığın semptomlarının herkeste tipik bir seyir izlediğini söylüyorlar ve başlıca semptomları; organize etme ve tespit etme fonksiyonlarının aşama aşama çökmesi, ayrıntılarla ilgili hassasiyetin kaybolması ve normal kabul edilemeyecek unutmalar olarak sıralıyorlar.

Alzheimer hastalığı, semptomları tipik olmasına rağmen, aynı zamanda her insan üzerinde farklı spesifik etkileri de olabilen bir hastalıktır. Çünkü hastalık zihnin çok farklı alanlarını etkilemekle birlikte aynı anda bütün alanları etkisi altına almamaktadır. Özellikle ifadeci hafızayı çökerten hastalık, prosedürel hafızayı ve beynin hal, tavırlarla ilgili kısımlarını etkileyebiliyor. Beynin yaratıcılıkla ilgili bölümleri üzerinde de etkileri tespit edilen Alzheimer'ın, müzisyenler gibi belli yeteneklere sahip insanlarda farklı etkilerde bulunduğu da biliniyor. Bu insanlarda zihin çökmeye başladıktan çok uzun süre sonra bile yeteneklerini ve becerilerini koruyabildikleri, faaliyetlerine devam edebildikleri tespit edilmiştir. Hastalık bu yeteneklerin uzun bir süre daha kullanımına olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla Garrels'ın iddia ettiği gibi De Kooning'in resimlerini - Alzheimer öncesi ve sonrası olmak üzere- iki dönem halinde sınıflandırmak yerine onun sanatında bir sürekliliğin var olabileceğinden söz edebiliriz.

Sanatçının resimlerine geri dönersek, son dönem resimlerinde değişen, 1970'lerin heyecan verici, göksel, düşürmüş hissi veren çalışmalarından uzaklaşması ve bunun yerine çılgılık, feryat eden bir boya kullanımı tarzına geçmesidir. Sanatçı bu resimlerde ince, ıslak, parçalı fırça darbelerini beyazla yumuşatmaya, resimlerinin parçalılığını birleştirmeye, beyazlarla bu parçaları birbirine bağlamaya başlıyor. Ayrıca Garrels'a göre sanatçı bu resimlerinde, 1970'lerin önemli bir problemini de çözer gibi görünüyor: Giydirilmiş caf caflı renk yüzeyleri. Sanki 1980'lerde yaptığı resimlerinin içinden birleştirici bir bulut geçip gidiyor ve renk yüzeyleri yumuşatılıyor. 70'lerin resimlerinin yüzeylerine ipeksi bir biçimde dokunan fırça darbeleri şimdi rengin mimarisini, yapısını oluşturmak yönünde işliyor, renklerin kullanımı ve yapısı olgunluk kazanıyor. Bir yandan da bu çalışmalarda en dikkat çeken özellik çok az risk kaygısı taşımasıdır. Bunlarda kendine güven, açıklık, olgunluk hissediliyor. Çarpıcı unsurlardan biri de her bir resmin kendine ait atmosferi ve ikliminin olmasıdır. Yıldan yıla, resimden resime değişen bir iklim. Olgunluğunun bir çalışmalar repertuarından kaynaklanan meşakatli bir çabaya değil de, her resimde ayrı bir tavrın söz konusu olmasına dayanması çok ilginç ve etkileyicidir.

Aslında 1970'lerdeki çalışmalarında da Kooning'in böyle bir cesareti sergileme isteği duyduğu bilinen bir gerçektir. Ancak belki de ona bu cesareti veren şey hastalığından kaynaklanan farkındalık duygusunun azalmasıdır.

İlk dönem resimleriyle karşılaştırıldığında 1980'den sonraki çalışmalarında giderek gözden kaybolan unsurlar; organik deniz ve gökyüzü tonları, 60'ların caf caflı sebya pembeleridir. Ayrıca ilk dönem resimlerinde sanatçı figürle özellikle de kadın figürüyle ilgilenmiştir. Özellikle 1983 yılında kırmızı, mavi, siyah ve beyaz renklerin ağırlığı artmıştır. Resimlerine bütüncüler eklenmiş ve paleti anti-natüralist bir nitelik kazanmıştır. Yeşil, turuncu, filamingo pembesi, pastel turuncuyu da kullanan sanatçı renkleri beyaz bir sisin arasında eritmeye başlıyor. Resimlerinde ışık, aydınlık ve açıklık su yüzüne çıkıyor. 1965 yılında yaptığı "Soyut Kadın" resmiyle (Resim 11), 1987 yılında

yaptığı “İsimsiz” (Resim 12) karşılaştırıldığında sözünü ettiğimiz bu değişimler açık bir biçimde görülebilecektir.

1990 yılının eşiğinde ise Kooning’in resimleri daha şematik ve kartonsu bir hal almıştır. Bunlar renkli, kompleks bir iç yapıda renkli hallüsinasyonlar olarak değerlendirilebilecek niteliktedir. Tam kırmızılar (karıştırılmamış), sarılar kullanmaya başlayan sanatçının çizgileri de animasyon kareleri gibi hareketlilik duygusu vermektedir. Bunlar birçok duyguyu bir arada yansıtan resimlerdir. (Resim 13)

Küratör Garrels’a göre bu resimler, aşırı uçlar arasında gidip gelmenin en uç biçimlerini yansıtmaktadır. Ona göre insan bu resimlere bakarken, bazen kendinden emin sessizliğine ve hazzına dalıp gidebileceği gibi, bazen de boşluklarını görerek, boşluk duygusunu hissederek acı çekebilir.

Mekanik bir duygudan çok, açıklanması zor bir incelik hissi veren bu resimlerde ışık kullanımı söz konusu olduğunda aşırı bir hassasiyet dikkat çekmektedir. Gün ışığında müthiş bir ustalık ve kararlılığın ürünü olan ince çizgiler görülebilmektedir. Örneğin bir resminin arka planında, gün ışığında tümüyle şeftali tüyüne benzer bir doku ortaya çıkarken aynı resim, akşam ışığında tümüyle dümdüz hale gelebilmektedir. Bu nedenle Kooning’in resimlerinin bire-bir repröduksiyonunu yapmak neredeyse imkansızdır.

Kooning’in stüdyo kayıtları izlendiğinde sanatçının çalışmasına odaklanamadığı ve kontrolünün asgariye indiği günler olduğu kadar, oldukça diri, zihni açık günlerinin de olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak, Kay Larson’ın da belirttiği gibi Alzheimer hastalığı belki de, Kooning’in birinci dönem resimlerinde aradığı gizem üzerinde yeni bir pencere açtı ve son dönem resimlerinde de bunu yansıttı.

### 2.3.1.1.Psikiyatride “Yaratıcılık” Kavramı

Sanatsal yaratıcılığın psöşik süreçler açısından anlamı, yaratma sürecinin psiko-dinamikleri psikiyatri alanında çokça tartışılmış ve farklı yanıtlar üretilmiştir. Ancak genel olarak psikanalistler, sanatçının ürünü aracılığıyla neden duygularını dışavurma ihtiyaı duyduğunu, yani insanın neden yüzyıllardır sanat yaptığını incelememişlerdir. Daha çok “normallik” ve “patoloji” düzeyinde bir yaklaşımın sınırları içinde kalmışlar ve sanat-nevroz ayrımı yapmaksızın konuyu ele almışlardır.

Sanatsal yaratıyı ve sanatçıları psikanalitik yaklaşımla ilk ele alan, Sigmund Freud olmuştur. Freud “Sanat ve Sanatçılar” isimli çalışmasında konuya ilişkin kuramını, doğrudan sanatçılar ve onların yapıtları üzerinde uygulayarak ortaya koyar. Freud’un çalışması çeşitli çevrelerde büyük yankı uyandırmış ve çok eleştirilmiştir. Özellikle sanatçıların ve eleştirmenlerin Freud’a yönelttiği eleştirilerin şiddetinin haklı bir yanı vardır. Çünkü Freud her ne kadar bu çalışmasıyla sanatçının bilinçdişi dinamiklerinin ve geçmişinin üretim sürecindeki etkilerini çarpıcı bir biçimde ortaya koyuyorsa da, sanatsal üretimi nevroza ve psikoza indirgememiştir. Freud’un yaklaşımını bir tür “aşır yorum” olarak nitelendirilebilir.

alışmasının en çok eleştiri alan bölümü, Leonardo’nun sanatını, onun çocukluk anılarından yola çıkarak çözümleme girişimidir. Freud Leonardo’nun yaratıcılığını ve araştırmacı kişiliğini, sanatçının bilinçdişi süreçleriyle açıklamaya çalışmakta, bu çaba da Leonardo’nun sanatını belirleyen diğer pek çok etkeni gözden kaçırmasına neden olmaktadır. Araştırması bir sanatçının yaratıcı sürecini estetik açıdan ele almaktan çok, psikanaliz kuramının sanat alanında da geçerliliğini kanıtlamaya yöneliktir. Freud’un bu kaygısı, onun konuya yaklaşımındaki zaafalarını açıklamaktadır.

Sanat eleştirisi açısından sanatçının bilindişinde taşıdığı ve sublimasyon (yüceltme) yoluyla eserine aktardığı malzeme her ne kadar dikkate alınmaya

değerse de, bunun sanat yapıtını açıklamada tek kıstas olabileceği ve tüm sanatsal üretimlerin bu yöntemle açıklanabileceği iddiası yanılısamadan öteye gidemeyecek bir önermedir. Ancak bu, psikanalitik yaklaşımın sanat yapıtının anlaşılması ve yaratıcı etkinlik konusundaki katkılarını görmezden gelineceği anlamına da gelmemelidir.

Freud'un sanatsal yaratıcılık konusunda ortaya koyduğu görüşler, kendinden sonraki psikiyatrlar tarafından geliştirilmiş ve daha gerçekçi yaklaşımlar ortaya konmuştur. Bu bölümde Freud'un konuya ilişkin genel yaklaşımının kısa bir özetinin ardından, bu konuda ortaya konan belli başlı görüşlere de yer verilecektir.

Freud'un temel çıkış noktası, sanatsal yaratıyla çocuk oyunları arasında bir akrabalık olduğudur. Sanatsal etkinliğin ilk dışavurumlarını çocukluk dönemimize benzetir. Çocukluk döneminde en ciddiye alınan etkinlik "oyun"dur.

Kendi gözlemlerimizden de bildiğimiz gibi, oyun sırasında çocuk, gerçek dünyanın nesnelere alarak, onları oyununun içinde istediği gibi yerleştirir ve oyun aracılığıyla kendine başka bir dünya, hayali bir dünya kurar. Kurduğu bu dünyaya kendini o kadar kaptırır ki, dış dünyadan gelen uyarıları algılamayacak kadar dalgındır, annesi hatırlatmadan yemek yemek bile aklına gelmez. Oyunda birden fazla çocuk varsa, hepsi de kendilerini aynı, ortak kurgusal dünyaya kaptırmışlardır, hatta birbirleriyle kavga edecek, öfkelenecek, ağlayacak ve birbirlerine küsecek kadar. En sonunda oyunculardan birisi çıkar ve "ben artık oynamıyorum" der.

Burada hemen şu soru akla gelir: Çocuğun oyun oynamayı bu kadar ciddiye alması, bunu önemsemesi, kendi dışındaki dünyayı ciddiye almadığı

anlamına mı gelir? Freud şöyle der: “Oyunun karşıtı ciddilik değil, gerçektir”.<sup>60</sup>

Freud’un da ima ettiği gibi aslında çocuk, dış gerçekliğin farkındadır, tam da “ben artık oynamayacağım” diyerek, istemediği yerde oyunu terk etmesi, onun dış dünyanın gerçekliğinin farkında olduğunun kanıtıdır. Ama dış dünyanın gerçekliği onun için, oyununun kurallarını istediği gibi kuramadığı, başka bir oyuncunun kendi isteğini, kendi oyun düzenini dayattığı anda kaçtığı yerdir. Tıpkı başta oyun oynayarak dış dünyadan ayrı, kendi dünyasını, gerçekliğini kurarak kaçtığı gibi, bu kez de oyununu istediği gibi yönlendirmediği için oyun alanını terk ederek, gerçek dünyaya kaçmaktadır.

Çocukluğun, hepimizin kendimizden de hatırlayabileceğimiz bir döneminde birey, sonu gelmeyen, bitmeyen sorular sorarak dış dünyayla ilgili meraklarını gidermeye, onu anlamaya çabalar. Ancak çocuğun ebeveynlerinden aldığı hiçbir cevap onu tatmin etmeye yetmez, meraklarını gidermez. Söz konusu bu dönem, çocuğun düşünsel bağımsızlık çabasına karşılık gelmektedir. En sonunda bu arkası gelmeyen sorularla dolu dönem bir anda kapanır, ancak çocuk tatmin olmamıştır, aldığı cevaplar onu doyumamıştır, sadece artık sormaktan vazgeçmiştir.

İşte çocuk, bu anlamlandıramadığı, cevapların onu tatmin etmeye yetmediği yerde “oyun” a kaçır, madem gerçeğin ne olduğunu kavramak bu kadar zor, o zaman çözüm yeni bir dünya kurmaktır. Kayıtsız şartsız kendisinin yarattığı, bir tek onun anlayabileceği ve ona ait bir dünya. Bu hayali, kurgulanmış dünya gerçek dünyanın motifleriyle şekillenir. Kurduğu oyunda hayatındaki bireyleri taklit eder, henüz çocuk olduğu için ona verilmemiş olan rolleri oynamakta serbesttir. Böylece gerçek hayatta henüz elde edemediklerini, tatmin olamayan isteklerini oyununda kendince gerçekleştirir.

---

<sup>60</sup> Sigmund FREUD, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, 104.

Freud çocuğun oynadığı oyunla kurduğu ilişkiyi ve oyunu çok önemsemesini, sanatçıların tutumuna benzetmektedir. Sanatçı da tıpkı çocukların yaptığı gibi, dış dünyanın nesnelere alır, onları istediği gibi yapıtına yeni bir düzen içinde yerleştirir ya da onları dönüştürerek tanınmayacak bir hale getirir, deforme eder. Bunu yaparken de tıpkı oyun oynayan çocuk gibi ciddidir, geçici olarak kendini dış dünyadan soyutlamıştır, tüm konsantrasyonu ve enerjisi dalgınlık içinde yarattığı şeye yönelmiştir.

Freud sanatsal yaratıyla oyun arasındaki ilişkinin dilde saptanabildiğini söyler. Somut nesnelere dayanan ve tekrar tekrar sergilenebilen sanat eserlerine (tiyatro, opera gibi sahne sanatlarına) “oyun”, sahnede bunu sahneleyen kişilere de “oyuncu” deriz. Oyunun tarzı güldürü ise bu “eğlendirici oyun”, eğer ağırlı tarzındaysa “acıklı oyun” dur.

Sahnede canlandırılan, bu durumda, hüzünlü de olsa, komik de olsa, hatta bizim yaşamımızın olumlu-olumsuz unsurlarını barındırıyor da olsa biz ona “oyun” deriz. İzlerken duygulanırız, karakterlerle özdeşleşip, kendimizi akıp giden olay kurgusuna kaptırırız, kendi yaşam deneyimlerimizle ilgili unsurlara rastlarız, ama perde kapandığında “oyun”un biteceğini biliriz. İnsana gerçek hayatta zevk vermeyecek pek çok şey, hayal gücünün yarattığı oyunda izleyiciler ve dinleyiciler için bir haz kaynağına dönüşür. Çünkü artık izlediğimiz şeyin konusu gerçek dünyadan alınmış olsa da bize gelinceye kadar dönüşüme uğramıştır ve estetik bir çerçeve içinde bize sunulmaktadır. Onun gerçeklikle bağlantısını bilmemize rağmen o “oyun”dur ve bize haz verir. Çünkü oradaki ölüm, aslında ölüm değildir; aşk ve ondan duyulan acı gerçek değildir; tutku yalnızca izlenen bir şeydir, bizi acıtmaz, hayatımızı altüst etmez.

Nedenini anlayamadığımız bir biçimde bazı sanat eserlerinin bizi alıp götürmesi, garip bir heyecan uyandırması ve bazen günlerce aklımızdan çıkmayacak kadar, hatta önünde saatlerce kendini izletecek kadar bizi

etkilemesinin nedeni de belki budur. Sanat bizi oyuna çağırılmaktadır. Tutkuyla bağlanmamıza rağmen zarar görmeyeceğimizi bildiğimiz bir oyuna çağırılmaktadır. Halbuki gündelik hayatımızda tüm insanlar gibi, hepimizin temel kaygısı biyolojik varlığımızı korumak ve mutlu olmaktır. Gerçek hayatta ölümle karşı karşıya gelmek ürkütücüdür, ama oyunun içinde ölüm duygusunu yaşamak korkutmaz, tam tersine dolayimli bir biçimde haz verir. İşte hem çocukluk oyunlarımız hem de sanat bize bu deneyimi yaşatılmaktadır, zarar görmeden hayal gücünü sonuna kadar zorlayabilmek, çeşitli duygular arasında gidip gelme özgürlüğünü sunılmaktadır.

Çocukluk döneminin sona ermesiyle erişkin, oyun oynamaktan vazgeçer. Gerçek dünyaya adım atar ve kendini oraya ayak uydurmak zorunda hisseder. Ancak erişkinin oyun oynamaktan vazgeçmesi ve hayatın gerçekliğiyle uğraşmaya başlaması, onun oyun oynarken aldığı hazdan vazgeçtiği anlamına mı gelir?

Freud, bu çocukluk hazzının ortadan kaybolmadığını, ancak başka bir dolayimla yaşanmaya başlandığını söyler. Freud'a göre bu çocukluk hazzının erişkin dönemde de devam etmesini sağlayan dolayim nedir, oyunun yerini şimdi ne almıştır?

Freud erişkin için "artık oynamaktan vazgeçmiştir de düşlemeye başlamıştır"<sup>61</sup> der. Erişkin insanlar ona göre "gündüz düşleri (daydream)" denen bir etkinliği sürdürmektedir, insanların çoğu hayal kurar.

Çocuklar oynadıkları oyunun içeriğini, kurgusal dünyalarını başkalarından saklama gereksinimi duymazken erişkin, düşleme (fantazya) kapıldığından dolayı utanır ve bu düşlerini başkalarından saklama ihtiyacı duyar. Bunlar onun mahremiyet alanıdır.

---

<sup>61</sup> A.g.k., 106.



“Çocuğun ruhunda yaşayıp ondaki duyguları yöneten, doğrusu tek bir istektir ve çocuğun eğitilmesine yardım eden bu istek büyük insan, erişkin insan aşamasına ulaşmaktır.”<sup>62</sup>

Çocuk erişkin olmaya yönelik bu isteğini gizleme gereği duymaz. Kendi oyunu aracılığıyla kurduğu dünyanın erişkini gibi davranmakta, bu alanda kendi anne- babasını ve hayatındaki diğer figürleri taklit etmektedir.

Bu durumda çocuklukta saklama gereği duyulmazken erişkin insanlar için niçin hayaller, düşler başka insanlar tarafından bilinmesi istenmeyen, saklanan şeyler haline gelmiştir?

Çünkü erişkin artık ondan beklenenin, dış gerçekliği kabul edip, ona ayak uydurmak olduğunu bilir. Ayrıca bazı düşlemler, kişinin başkaları tarafından bilinmesini istemeyeceği kadar özeldir ve bunları bir tek kendisinin düşündüğüne, diğer insanlardan farklı olduğuna inanır. Bu bir bakıma, hepimizin kendi çocukluğumuzdan da hatırlayabileceğimiz gibi, cinselliğin ilk keşfedilmeye başlandığı zaman çocuğun kendi cinselliğinin diğer insanlardan farklı olduğuna inanmasına benzer.

Freud düşlemler konusundaki bilgilerimizi nevrozlu hastalardan öğrenebildiğimizi söyler ve ona göre düşlemlerin itici gücü doyurulmamış isteklerdir. Freud’a göre her düş bir tür doyum sağlama çabası ve doyumunu ondan esirgeyen nedenleri, gerçeği değiştirme girişimidir.

“Mutlu kişiler düş kurmaz, bunu ancak yeterince doyuma ulaşmamış kişiler yapar.”<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> A.g.k., 106.

<sup>63</sup> A.g.k., 107.

Freud doyuma ulaşmamış ve bu nedenle de bizi düşünmeye yönelten bu istekleri iki ana grupta toplar: Kişiliği yüceltmeye yönelik büyülenmeci istekler ve cinsel istekler.

Doyuma ulaşmamış bu isteklere bağlı olarak düşlemlerin aşırı büyüyüp güçlenmesi, kişiyi dış dünyanın gerçekliğinden kopararak nevroz ve psikozlara yakalanmanın ön koşulunu oluşturmaktadır.

“Ayrıca düşlemler hastaların yakındığı patolojik (sayısal) belirtilerin ruhsal ön basamaklarıdır.”<sup>64</sup>

Freud sanatçıyı gündüz düşleri gören kişiye, sanat yaratılarını ise gündüz düşlerine benzetmektedir. Freud istekleri doyuma ulaşmış, mutlu kişilerin düşünemeyeceğini söylediğine göre, bu durumda sanatçılar istekleri doyuma ulaşmamış ve sanatsal yaratı yoluyla bu doyumsuzluklarını telafi etmeye çalışan kişilerdir diye yorumlayabiliriz.

İnsan, doyuma ulaştırmakta başarısız olduğu isteklerini telafi etmek, başarısızlığını başka bir alandaki başarıya (üretime) dönüştürerek, anksiyetesini azaltmakta, yaratıcılığıyla bir tür savunma mekanizması geliştirmektedir. Freud'un yaratıcılığın ortaya çıkışına ilişkin bu yaklaşımı da çok eleştirilmiştir. Çünkü bu tutum, sanatsal yaratının ortaya çıkabilmesi için başarısızlığı, doyurulmamış istekleri zorunlu kılmaktadır. Freud “sublimasyon (yüceltme)” kavramıyla tam da bunu kastetmektedir. Ona göre sanatçı sublimasyon yoluyla, bastırılmış, gerçekleşmemiş cinsel içgüdülerinin enerjisini, toplumsal açıdan kabul görebilecek, daha üstün değerdeki etkinliklere dönüştürür. Bu durumda Freud, yaratıcılığı, bastırılmış cinsellik ve saldırganlığın, sublimasyon yoluyla dönüşüme uğraması olarak ele almaktadır.

---

<sup>64</sup> A.g.k., 109.

Freud'a göre sanatçı zaten yapısı bakımından içe dönüktür ve nevrozdan uzak değildir, tam tersine onunla flört halindedir. İlgüdüsel gereksinimlerinin baskısı altındaki sanatçı, doyum sağlamaktan da uzaktır. Gerçek hayatta doyum sağlayamadığı için realiteye büsbütün sırtını döner ve tüm ilgisini, libidosunu kendi düşlemlerini gerçekleştirmeye aktarır ve bu süreç Freud'a göre nevroza dönüştürebilecek, bunun koşullarını hazırlayan bir durumdur. Görüyoruz ki, Freud'a göre sanatçı olmak neredeyse nevrotik olmakla eş anlamlıdır.

Freud sanatçının güncel yaşamı içinde karşılaştığı güçlü bir duygunun, çoğunlukla çocukluk yaşantısında kalmış bir anıyı sanatçıda canlandırıldığını ve anımsanan bu anının, sanat yaratısı ile gerçekleşme olanağına kavuşan bir isteği doğurduğunu söyler. Böylece sanatçının yapıtı, hem anımsanan çocukluk anısını hem de bu anının gündeme gelmesine neden olan güncel yaşantıyı kapsamış olur. Buna göre kökeni çocuklukta olan bilinçdışı fanteziler, simgesel bir dönüşüme uğrayarak sanat yapıtında görünüşe çıkmaktadır. Psikanalize göre bilinçdışı malzemenin dönüşüme uğrayarak sanat yapıtında görünüşe nasıl çıktığını, Freud'un "ego psikolojisi kuramı"nın yardımıyla anlamak mümkündür.

Freud'a göre imgesel, simgesel, karmaşık anlatımın egemen olduğu, sistemsiz, dağınık, anlam bütünlüğünden yoksun düşüncelerimiz "birincil düşünce süreçleri"dir ve bu bilinçdışının tipik işlevidir. Düzgün, mantıklı ve anlamlı biçimde bir başka insana düşünceler iletme amacıyla oluşturulan "ikincil düşünce süreçleri" ise ego'nun tipik işlev biçimidir. Sanatçının esas olarak yaptığı birincil düşünce süreçlerinin ham malzemesini ikincil düşünce süreçlerinin dünyasına taşımak ve egonun denetiminde bilinç süzgecinden geçirmektir. Daha sonra bu süzgeçten geçirilmiş, sistemli hale gelmiş malzeme üzerinde daha detaylı ve bilinçli şekilde çalışır. Bu durumda sanatçı, idin malzemesini (birincil düşünce) bilinç düzeyine (ikincil düşünce) taşıyan, bu malzemeleri yaratıcı bir biçimde değerlendirerek üretime dönüştüren kişidir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, gündüz düşü gören erişkinler, bu düşlerini ve hayallerini başkalarına aktarmak konusunda çekimseldirler. Sanatçılar da eğer bize gündüz düşlerini söz düzeyinde aktarsalardı duyduklarımızdan hoşlanmayabilir ya da garipseyebilirdik. Ama sanatçı yapıtı aracılığıyla bu düşlerini estetize edilmiş bir biçimde aktardığında bundan haz duyarız.

“Bunun nasıl üstesinden geldiği sanatçının en derin gizlerinden biridir; kuşkusuz tek tek ben’ler arasındaki duvarların yol açtığı o itip uzaklaştırıcı gücü yenme tekniğindedir ki, gerçek **Ars poetica** saklı yatmaktadır. Bu teknikte başvurulan iki aracı belirleyebilmekteyiz: Sanatçı birtakım değiştirmelerden ve örtüp gizlemelerden yararlanarak bencil düşlemlerini yumuşatmakta, bunların dışavurumunda salt biçimsel, yani estetik bir haz sunarak bizi kendisine bağlamaktadır. Ruhumuzun derinliklerinde saklı yatan kaynaklardan daha büyük hazların doğmasını sağlamak için sanatçının bizlere sunduğu hazzı ‘ayartı ödülü’ ya da ‘ön haz’ diye nitelemekteyiz. Bana sorarsanız, sanatçının sağladığı tüm estetik haz bu niteliği taşımakta, bir sanat yapıtının bize verdiği asıl haz ise ruhumuzdaki gerilimleri gidemesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçının bizi bundan böyle kendi düşlemlerimizin hiç sakınca tanımadan ve utanıp sıkılmadan zevkini çıkarabileceğimiz duruma getirmesi de, belki söz konusu amacın gerçekleşmesinde hayli rol oynamaktadır.”<sup>65</sup>

Freud’un yukarıda açıklamaya çalıştığımız görüşleri, özellikle de “Sanat ve Sanatçılar Üzerine” isimli çalışmasında psikanalitik yöntemi sanat yapıtlarına uygulayış biçimi eleştirilere açıktır. Ancak çocuk oyunları ile sanatsal yaratı arasında kurduğu ilişkinin sanat yapıtının üzerimizde bıraktığı etkiler ve yaşamımızdaki işlevine yeni bir bakış açısı getirdiği de bir gerçektir.

Alfred Adler’in konuya yaklaşımı da Freud’a yakındır. Ona göre de yaratma eylemi, sanatçıların, bilim adamlarının kendi eksikliklerini ve başarısızlıklarını telafi etme amacını taşımaktadır.

Sanatın psikoterapide kullanımı konusunda analitik bir bakış açısı getiren Ernst Kris 1952 yılında “ego hizmetinde regresyon (gerileme)” teorisini

<sup>65</sup> A.g.k., 113-114.

önerdi. Kris bu önermesiyle Freud'un ortaya koyduğu görüşleri geliştirmiş ve yaratıcı sürece yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. "Ego hizmetinde regresyon" teorisine göre "ego" en başta "birincil düşünce süreçleri (primer thinking process)"ne geriler, ardından "ikincil düşünce süreçleri (seconder thinking process)"ne ve mantığa geri dönmektedir. Bu teoriye göre birincil düzey, ikinci düzey için ham madde ve veri kaynağıdır ve bu veriler ikinci düzeyde kullanılmaktadır. Ego, id'in ilkel malzemesine ulaşarak bunu yaratma sürecinde veri olarak kullanmaktadır. Böylece ego, daha ilkel işlevsel düzeylere yönelmekte, ilkel bilinçdışı ve bilinç-öncesinin (subscanscious) etkilerine açık hale gelmektedir. Eğer bu süreçten geçen bireyin ego bütünlüğü yerindeyse bu regresyonla (gerilemeyle) baş edebilir, ancak bunun tam tersi söz konusu ise bu psikoza dönüşebilecek bir süreçtir. Kris'e göre akıl hastalarının sanat çalışmaları realiteyle bir re-adaptasyon denemesidir ve böylece doğrudan doğruya tedavi edici bir etkisi vardır.

Rollo May, Kris'in "ego hizmetinde regresyon" kavramını yetersiz bulmaktadır. Ona göre yaratıcı, ego kontrolünde Kris'in söylediğinden, çok daha ilkel düzeylere kadar inmekte, bilinçdışı materyali estetik boyutlarıyla dışa vurmakta, bunları bilinç düzeyine getirmektedir.

J.A. Infante de yaratıcılık açısından birincil-ikincil düşünce süreçlerinin etkileşiminin önemini vurgular. Sanatçı duygularını, heyecanlarını, isteklerini normal-gündelik iletişim yöntemleriyle ifade edemediği ve kabul ettiremediği için bunu yarattığı şey aracılığıyla yapan kişidir. Infante, artistik yaratıcılığı pek çok yönden rüyalara benzetmektedir. Ancak rüyalarda egemen olan birincil düşünce süreçleri iken, yaratıcılıkta birincil-ikincil süreçlere arasında uyumlu bir ilişki söz konusudur.

Arieti de konuya ilişkin yeni bir yaklaşım sunar. O, düşünce süreçlerini üç kategoriye ayırır: Birincil Süreç (irrasyonel ve bilinçdışı), İkincil Süreç (rasyonel ve günlük, bilinçli yaşamın bir parçası), Üçüncül Süreç (birincil ve ikincil süreçlerle birlikte, büyüsel bireşim/majik sentez, yeni şeylerin

yaratıldığı süreç). Bu önermeye göre yaratıcı eylemin gerçekleştiği ve yeni, estetik bir yapının ortaya çıktığı süreç üçüncül süreç'tir. Arieti böylece yaratıcılık boyutunu hem birincil hem de ikincil sürecin düşünme biçimlerinde ayrı, bağımsız bir kategori olarak kabul etmektedir. Birincil süreç düşüncelerinden doğan imgeler ve düşünceler, ikincil düşünce'yle etkileşime geçmektedir. Sanatsal yaratı söz konusu olduğunda ise bu malzeme, üçüncül süreç işlemlerinden geçmekte ve böylece sanat yapıtı ortaya çıkmaktadır.

Jung, Freud'la arasına kuramsal açıdan mesafe koyduktan sonra insanda iki tür bilinçdışının varlığından bahseder. Bunlardan birincisi "kişisel bilinçdışı", ikincisi ise "kolektif (ortaklaşa) bilinçdışı"dır. Kişisel bilinçdışı, kolektif bilinçdışının bir parçasıdır. Jung tüm insanlık mirasını taşıyan kolektif bilinçdışıyla yaratıcılık arasında ilişki kurmaktadır. Hasta analizleri ve rüyalardan yola çıkarak yaptığı araştırmalarda Jung, tekrarlanan bir takım sembollerin, temaların varlığını fark etmiştir ve bunların tarihöncesi çağlardan beri insanlık kültürünün bilinçdışımızda taşındığı sonucuna varmıştır. Jung bunlara "arketip" der. Ona göre kolektif bilinçdışının ürünleri evrensel semboller olarak sanat yapıtlarında görünüşe çıkmaktadır. Bu durumda sanatçı üretimleri yoluyla, tarihsel geçmişimizi, evrensel olanı (kolektif bilinçdışı) günümüze taşıyan kişilerdir. Yalnızca sanatçılar değil, nevrozlu hastalarda da arketipler ortaya çıkabilir. Ancak bu, Jung'a göre sanatçıyla nevrozlunun aynı durum içinde olduğu anlamına gelmemektedir. Sanatı ve sanatçıyı incelemek, eleştirmek nevrozlu araştırmaktan farklı şeylerdir. Jung sanatçıyı ele alırken bir insan ve birey olarak psişik yapısına, ama mutlaka yaratıcı işlerine bakmamız gerektiğini söyler.

Jung arketip kuramında yüzyıllardır tekrarlanan birtakım sembollerin varlığından bahsetmektedir. Bunlardan "mandala (dörde bölünmüş)" ve "cakra (tekerlek)", insanların tarih boyunca tekrarlanmaya devam ettiği ve insanlığın kolektif bilinçdışını temsil eden yapılarıdır.

“Bilinçdışı süreçlerin belirtilerini Jung, resimlerdeki kaotik çok yönlülükte, resimdeki düzende, açık ve koyunun kontrastında, üst ve altın, sağ ve solun zıtlığında izlemektedir. Bütün bu fenomenlerin ortaya çıkış ve görülme sıklığı, bizim için bilinçdışı olan düzenleyicilerle yönlenen fantezilerimiz ile, insanlığın arkeoloji ya da etnoloji yoluyla ortaya çıkarılabilen bütün ruhsal deneyimi arasında bir köprünün var olduğunu göstermektedir.”<sup>66</sup>

Melanie Klein<sup>67</sup>, saldırgan itkiler, yıkıcı fanteziler ve suçluluk duygularının yaratıcı etkinliğin oluşumundaki önemine dikkat çekmektedir. Klein’in görüşlerinin de etkisiyle “yaratıcılığın depresif ya da şizoid bir yapısal ortamda ortaya çıktığını öne süren görüşler olmuştur. Bu görüşlere göre, yaratıcılığın, ya yıkıcılıkla veya fantezilerle, bir onarım yapma çabasıyla olduğunu, ya da bazı şizofrenlerde görülen sanrsal sistem oluşumuna benzediğini kanıtlama denemeleri yapılmıştır.”<sup>68</sup>

Kohut ise yaratıcılığa narsistik açıdan yaklaşmaktadır. Narsistik kişiler üzerinde yaptığı araştırmaların sonuçlarını referans alarak, bu hastaların analizinde çok önemli yaratıcı değişimlerin yaşandığını söyler. Analiz süreciyle narsistik hastaların iş, sanat, bilim alanlarındaki yaratıcılıklarında artış gözlemlenmiştir. Kohut yaratıcılıktaki bu artışı, hem “büyükleme kendilik (self)” hem de idealleştirilmiş ebeveyn imagosu alanında kalmış narsistik yatırımların etkinleşmesiyle ilgili olduğu görüşündedir.

Çocuk oyunları ile sanat üretimleri arasında benzerlik kuran bir başka terapist de Winnicott’dır. Winnicott çocukluk dönemlerinden başlayarak insanın gerçeği kabul etme sürecinin hiçbir zaman tamamlanamadığını söyler. Bütün insanlar iç ve dış gerçekliği birbiriyle ilişkilendirme, uzlaştırma gerilimini yaşar. Bu gerilimden kurtulma deneyimini bize yaşatan bir “ara

<sup>66</sup> Nurhan EREN, **Psikotik ve Borderline Hasta Gruplarında Sanatla Psikoterapi Sürecinin İncelenmesi**, 7.

<sup>67</sup> Melanie Klein (1882-1960): Viyana doğumlu Klein, küçük çocuklara psikanaliz uygulayarak başladığı çalışmalarına 1934’ten itibaren yetişkin hastalarla da devam etti. “Nesne ilişkileri” okulunun kurucusu kabul edilen Klein, Freud’dan sonra psikanaliz tarihinde en etkin kuramcılardan biri olmuştur.

<sup>68</sup> A.g.k., 7.

deneyim bölgesi”nin varlığından söz eder. Sanat ve din sorgulanmayan bu ara deneyim bölgesinde yer almaktadır ve bu, oynarken kendini kaybeden çocuğun oyun alanıyla doğrudan bağlantılıdır.

“Bir yetişkin kendi öznel olgularının nesnel olduğunu kabul etmemizi isterse, ‘deli’ deriz. Oysa kişisel ara bölgenin keyfini herhangi bir iddiada bulunmadan çıkarabiliyorsa, biz de ona tekabül eden kendi ara bölgemiz olduğunu kabul ederiz. Sanat-din-felsefe alanındaki bir grubun üyeleri arasında bir örtüşme, arkaik bir deneyim alanı olduğunu görürüz.”<sup>69</sup>

Winnicott da yaratıcılığa önem atfeder ve çocuk ya da yetişkinin ancak oyun oynarken özgür ve yaratıcı olabileceğini söyledikten sonra, bireyin kendini ancak yaratıcı olduğunda keşfedebileceğini söyler. Çünkü yaratma edimiyle birey tüm kişiliğini kullanabilmektedir. Yaratıcı kavrayışla insan hayatının yaşamaya değer olduğunu hissedebilecektir. Winnicott’a göre psikoterapinin kendisi de iki oyun alanının, yani hastayla terapistin oyun alanlarının kesiştiği, örtüştüğü yerde yapılır. Hasta da diğer tüm insanlar gibi oyun oynarken yaratıcılaşabilmektedir.

Otto Rank ise gerçekliğin hem ifadesi hem de inkarı olması bakımından sanat etkinliğini, çocuk oyununa benzetmektedir. Varoluşçu psikiyatrinin önemli isimlerinden olan Rank, “sanat olgusunu psikolojinin ötesi olarak kayda geçer.”<sup>70</sup> Psikoloji insanları normal ve nevrotik olmak üzere iki tipe indirger. Rank’a göre ise bunların dışında üçüncü bir tip daha vardır. Bu üçüncü tip, “yaratıcı tip”tir. Bu önermeyle sanatçı, psikanalizin “hasta” yorumundan kurtarılmış olur. Rank şöyle der:

“Normalleşmedeki her türlü başarısızlığı ‘nevrotik’ olarak damgalamak yerine nevrotik tipte bir yaratıcılık eksikliği gördüm- buna Fransızlar ‘Artiste

<sup>69</sup> D.W. WINNICOTT, *Oyun ve Gerçeklik*, 33.

<sup>70</sup> Rollo MAY, *Yaratma Cesareti*, 17.



**Manqué**’ diyorlar... her iki tip de normalden sapkınlık göstererek, kendilerini normalin standartlarına uydurmakta benzer zorluklarla karşılaşıyorlardı.”<sup>71</sup>

Rollo May de Otto Rank’ın bu yaklaşımını onaylar.

“Nevrotik ve sanatçı- her ikisi de insan soyunun bilinçdışında yaşadıkları için- bize daha sonra tüm toplumu saracak olan durumu gösteriyorlar. Nevrotik de sanatçı gibi, kendi nihilist ve yabancılaşmış yaşantısından (farklılığı kabul edilmemiş) doğan aynı çelişkileri yaşıyor, fakat bu iç yaşantılara anlam veremiyor; bu çelişkileri yaratıcı ürünlere dökmenin yetersizliğiyle, onları reddetmenin olanaksızlığı arasında bocalıyor.”<sup>72</sup>

Sanatçıyla nevrotik arasında kurulan bu benzerliklere rağmen, ikisi arasında çok temel bir farklılık vardır. Sanatçı içinde bulunduğu durumu yaratma yoluyla pozitif bir sürece dönüştürmeyi başarırken (yaratmanın iki temel unsuru olan yapma-yıkma arasında bir senteze ulaşabiliyor), nevrotik bunu pozitif bir sürece dönüştüremeyerek, aşırı bireyselleşmenin yıkıcı yanını yaşamakla sınırlı kalmaktadır.

Varoluşçu psikoterapi genel olarak yaratıcılığı varoluşa yeni şeylerin katıldığı zihinsel bir süreç olarak değerlendirmesi ve insan olma özelliklerinden biri olarak yaratıcılığı kabul etmesi nedeniyle, psikiyatri alanında konuya daha gerçekçi ve insani bir boyutun kazandırılmasını sağlamıştır.

Varoluşçu psikoterapinin önemli temsilcilerinden Rollo May ve Otto Rank aynı zamanda kendileri de birer sanatçı oldukları için yaratıcılık kavramına psikiyatri alanında farklı bir bakış açısı getirmişlerdir.

Rollo May, “Yaratma Cesareti” adlı çalışmasında yaratıcılığı tartışır. Bu çalışma aynı zamanda sanatın psikoterapide kullanımı konusunda da ön- açıcı bir metin olma özelliği de taşımaktadır.

---

<sup>71</sup> A.g.k., 20.

<sup>72</sup> A.g.k., 20.

May, nevrozun yeni bir tanımlamasını yapar ve nevrozun, bireyin kendi merkezini, kendi varoluşunu korumak için kullandığı bir yöntemden başka bir şey olmadığını söyler. Nevroz bu yaklaşıma göre bir uyum başarısızlığı değil, bir uyum yöntemidir ve nevrotik, otomatik olarak iyileşmeyi istediğini söylemez. O eksitilmiş bir dünyaya/dünyasına uymaya çabalamaktadır. Çünkü nevrotik, içinde bulunduğu çatışmalar nedeniyle dış dünyaya uyum problemi yaşayan kişidir. O, gerçekliği reddetmez, yalnızca baş edemediği gerçeklerden kaçır ve çatışmalarını susturmanın bir yolunu arar. Bu çatışmalardan kurtulmayı başardığı anda nevrotiğin dış dünyaya katılmasının önündeki engeller de ortadan kalkacaktır.

May'in çalışmasında asıl can alıcı nokta, nevrozun yaratıcı yönüne dikkat çekmesidir. Ona göre nevroz, içinde bireyin yaratıcı gizilgücünün saklı olduğu yaratıcı bir etkinliktir, dünyaya uyum sağlamanın yaratıcı bir yoludur. May bu önermeden hareketle psikoterapinin amacının nevrozun içindeki bu gizilgücü açığa çıkarmak olduğunu söyler. Terapi sürecinde kaygı ve suçluluk duyguları hasta tarafından da anlaşıldığında terapistin bunu ortadan kaldırmaya çalışmaması gerekmektedir. Çünkü bu duygular yaratıcılık açısından yapıcı olanaklar taşırlar. Terapi, May'e göre başlı başına bir yaratma sürecidir. Terapist aşkın bir kaynaktan güç almalıdır.

"Bu kaynakların felsefe ve sanat olmasının yanı sıra bir başka gerçeklik görünüşü daha var: Hastanın kendisi. Yani nevroz, usdışı kaynakların yüzeye çıkışıdır da. Psikolojinin merkezinin kayışı da bilenlerin (terapistlerin) bilinenleri (hastaları) bilememelerinden kaynaklanmıştır zaten..."<sup>73</sup>

Terapistin bu süreçte yapması gereken, hastanın yaratıcı yönünü ortaya çıkarmak, bunu tedavi etmeye çalışmamaktır.

---

<sup>73</sup> A.g.k., 16-17.

“Terapi bir yaratma sürecidir, bu yaratma sürecinde terapist usdışı kaynakların bulunduğu hastanın tuvali gibi davranmak durumundadır; hastanın eline tutuşturulan canlı bir fırçadır terapist.”<sup>74</sup>

Rollo May'in bu yaklaşımından da anlaşılacağı üzere, terapistin hastasına karşı bir hayranlığı söz konusudur. Bu, varoluşçu psikoterapistlerde sıkça karşılaştığımız bir tavrıdır.

May, “Yaratma Cesareti” adlı kitabında, “cesaret”i tanımlar ve birkaç cesaret türünden bahseder. Bunlar: Fiziksel Cesaret, Moral Cesaret, Toplumsal Cesaret ve Yaratıcı Cesaret. Bizi burada ilgilendiren May'in “Yaratıcı Cesaret” konusundaki görüşleridir.

Yaratıcı cesaret, “yeni bir toplumun inşasında yeni biçimlerin, yeni sembollerin, yeni modellerin bulunmasıdır.”<sup>75</sup> teknoloji, mühendislik, eğitim, iş dünyası ve daha pek çok alanda değişim gereklidir ve toplumun bu değişimleri gerçekleştirecek dönüştürecek cesur insanlara ihtiyacı vardır. Yaratıcı cesarete toplumsal olarak ihtiyaç duymaktayız.

Yaratıcı cesaretin bir başka görünüşü sanatçılarda karşımıza çıkmaktadır. Çünkü yeni biçimler ve yeni semboller sanatçıların yapıtlarında dolaysız bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Onlar birçok insan tarafından yalnızca düşünülen sembollerini sanat yoluyla ifade etmektedirler. Rollo May sanatçıların yaptıklarını izlerken, ya da bir müziği dinlerken yeni bir algının kapılarını açtığımızı ve yeni bir duyarlık yakaladığımızı söyler. Sanatçının ürettiği şeyden haz almamız ve onu kendimizce değerlendirmemiz de yaratıcı bir etkinliktir.

May, Jung'un “kolektif bilinçdışı” kavramıyla kastettiği şeyin sanatçıların düzeyinde doğruluğunu kabul etmektedir. Ona göre de sanatçının malzemeyi

---

<sup>74</sup> A.g.k., 17.

<sup>75</sup> A.g.k., 48-49.

kullanarak dışavurduğu, insanın varlığının derinliklerinde taşıdığı kökensele ve kısmen de yaşam deneyimlerinden kaynaklanan bazı temel biçimlerdir.

### 2.3.1.2 Sanatta Düş, Bilinçdışı Ve Yaratıcılık

Sanat tarihinin her döneminde sanatın ne olduğu sorunuyla birlikte yaratıcılığın doğası, sanatçının iç dünyası ve bireysel yaşamının sanatı üzerindeki etkisi gündemde olmuştur. Ancak yaşanan çağın estetik anlayışına bağlı olarak sanatçının bireyselliği bazen geri planda kalmış, onun iç dünyasını doğrudan ifade edebilmesinin yolları kapanmıştır.

Genelleme yapmamız gerekirse, Romantizm'e kadar sanat ve estetik alanda, yaratıcılık, yaratma süreci ve sanatçının iç dünyasından çok, esas tartışılanın "güzellik", "uyumlu bütünlük" gibi biçimi öne çıkaran kavramlar olduğunu söyleyebiliriz.

Antikçağ estetiğinde "ideal güzellik" in ve ideal sanat'ın ne olduğu sorularına cevaplar aranır. Bu dönemde yaratma süreci ve insanın yaratıcılığı gündeme gelmez.

Temel referansı Antik Yunan olan Rönesans döneminde de ideal güzelliğin, en etkili ifade yolları aranmıştır. Sanat yapıtını açıklarken soyululuk, görkemlilik, ölçü, denge gibi Antik Yunan'ın belli başlı kurallarını temel alan Aristoteles'in "Poetika"sı, Rönesans estetiğinin özünü oluşturmaktadır. Sanatçıların kişisel tarzlarının az çok bu dönemle birlikte önem kazanmaya başladığını söyleyebilirsek de, Rönesans sanatının kuralları bellidir ve mesenlik sistemi de sanatçının bireysel eğilimlerinin apaçık ortaya çıkmasının önündeki engellerdendir.

Maniyerizmle ideal güzellik kalıplarını deforme etmeye ve Rönesans perspektifinin temel kurallarını yok saymaya başlayan eğilim, Barok dönemle

birlikte iyice açığa çıkar, bütünlük kazanır ve yeni bir üslup doğar. Artık güzellik anlayışı değişmiştir ya da ideal güzelliği yansıtmaya yönelik tartışma değerini yitirmiştir.

Barok dönemde perspektif konusundaki yerleşik kurallar terk edilir, biçimin yerini renklerin ve ışık-gölgenin hakimiyeti alır. Sanatsal biçimi konturla değil de ışık-gölgeyle vermenin kendisi büyük bir dönüşüme işaret etmektedir. Bu, dünyanın algılanışıyla ilgili bir dönüşümün ifadesi olarak anlaşılabilir gibi, sanatçının da eserinde artık kendi varlığını ilan etmekte olduğunu düşünebiliriz.

Barok üslup, esas olarak ifadeyi arar, duyguların en yüksek olduğu sahneyi betimler ve sanatçı, duygularını tüm yoğunluğuyla çarpıcı bir biçimde eserinde yansıtmayı amaçlar. Rönesans resmi teatrallığıyla, jestlere verdiği önemle, soylu bir duygusallığın peşindedir. Barok resimde ise ideal güzelliğin soylu yorumunun yerini, insani duygunun yoğunluğu ve hayvansallığı almıştır.

Barok üslup özgürlük, kuralları ve ölçüleri yok saymak, gizemli ve doğaüstü olana duyulan yakınlık, heyecan ve tutkuyu ifade eder. Barok evrenin güçleriyle birleşmeyi arzular. Panteist olmayanın yaratıcı atılımını arar, savurgan ve taşkındır.

Barok dönemde sanatçının duygularının dışavurumu konusunda bir dönüşüm söz konusu olmasına rağmen, henüz yaratıcılık, yaratma süreci ve sanatçının bireysel iç dünyası üzerine odaklanan bir tavırdan söz edemiyoruz. Ancak, eseriyle sanatçı arasındaki ilişkinin kendisinde bir değişim söz konusudur. Yapıtla yaratıcısı arasında artık daha özel bir ilişki kurulmuştur. Biçimsel kuralların yerini, duyguların en etkileyici biçimde nasıl dışavurulacağı sorunu almıştır. Sanatçıların üslubu açık bir biçimde bireyselleşmiş, birbirlerinden ayrılmıştır.

Aklın üstünlüğüne karşı tepkinin 18. yüzyıldaki sanatsal ifadesi olan Romantik akım, irreal olana, düşlere, bireysel hayal gücüne, kısacası doğanın gücü karşısındaki zayıf, korunmasız, ölümlü insanın iç dünyasına değer atfeder ve bunları sanatla ifade etmeyi amaçlar. İnsan, doğa karşısında güçsüzlüğün ve trajik varoluşun sembolüdür. Doğanın üstünlüğüne, gücüne karşı tapınma derecesinde yüceltme, doğayı tanrılaşdırma eğilimi, Romantizm'in öne çıkan karakterlerindedir.

Romantizm nesnel olanın, aklın ve gerçekliğin hakim olduğu bir dünyada, insanın irreal varoluşunu, iç dünyasını, düşlerini, masalsi hayallerini yüceltir. Romantik yazarların, ressamaların, bestecilerin konu seçimleri de buna uygundur. Onlar eserlerinde düşsel bir dünyayı, insanın derinliklerindeki gizemli varoluşunu yansıtır.

Yaşadığı toplumla bağları giderek zayıflayan Romantik sanatçının bireyselliği giderek her şeyin önüne geçer. Yaşadığı çağın ve kentin kargaşası karşısında kendini yalnız hissetmeye başlayan sanatçı başkaldırı ya da kaçışa yönelir. Çağın önde gelen sanatçıları temelinde başkaldırı ya da kaçma güdüsünün olduğu bir exotisme (yabancılık) içindedir. Bu exotisme'in iki türlü görünüşü vardır. Birincisi güvenilir bir sığınak olan doğaya kaçıştır. İkinci görünüşü ise zamansal exotisme'dir. Yaşadığı toplumdan kaçarak doğaya sığınan sanatçının bir diğer sığınağı geçmiş çağlardır.

"Romantiklerin bir yandan doğada ve uzak iklimlerde acılarına ve umutsuzluklarına bir çıkış yolu ararken, bir yandan da geçmiş çağlara yönelmelerinde, Walter Scott'ın eski dönemlerin havasını başarıyla yansıtan romanlarının 19. yüzyıl başlarında Fransız aydınlarında uyandırdığı büyük hayranlığın, Rousseau'nun hep ilk kaynaklardan yola çıkarak gelişen düşüncesinin, Chateaubriand'ın Hıristiyan törelerine ve Hıristiyan sanatına verdiği, büyük önemin küçümsenemeyecek bir etkisi vardır kuşkusuz, ama bunu sanatçının kendi çağında bulamadığı aralık ve güzelliği başka çağlarda arama isteminden kaynaklanan bir zamansal yabancılık yönelimi olarak nitelenebilir de yanlış olmaz."<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Tahsin YÜCEL, "Fransız Romantizmi", Türk Dili Dergisi, 64.

19. yüzyıl *décadance*'inin<sup>77</sup> sanatsal ifadesi olan Sembolizm de Romantizm gibi akla uygun olanı bilinçli bir biçimde reddetmekte ve ilgisini insan ruhunun derinliklerine ve onun varoluşunun gizemine yöneltilmektedir. Sanat bu dönemde, romantizmden farklı olarak, doğa karşısında önem kazanmıştır. Doğadan haz almak için sanatın aracılığına ihtiyaç vardır, sanatın aracılığı olmaksızın doğa biçimsizdir ve güzellikten yoksundur. "Yapay cennet"<sup>78</sup> doğanın kendisinden daha çekici bulunur.

Düş, Sembolist edebiyat ve resimde çok önemlidir. Burada sözü edilen düş, rüyadan ve psikanalitik anlamından bağımsız olarak anlaşılmalıdır. Sembolist sanatçı için düş, yaratıcı bir güçtür. Yaşadığımız dünya, gerçekliğin aşkın bir yansımasından başka bir şey değildir ve sanatçı semboller aracılığıyla bu üst gerçekliğe ulaşmayı amaçlamaktadır. Romantizmin mirasçısı olarak dış dünyanın gerçekliğini reddeden karakteriyle Sembolizm, yaşadığımız dünya yerine düşsel bir dünyayı önermektedir. Sanat aracılığıyla bu düşsel dünyanın nesnelere imgelere dönüşür. Resimde, edebiyatta kullanılan bu imgeler, doğrudan bir şeyi sembolize etmez. Bir düşü, irreal dünyaya ait bir duyguyu, yaratılan imgelerle izleyiciye sezdirmek, onun bu imgeler aracılığıyla düşsel bir dünyayı kurgulamasını, duygularını harekete geçirmeyi amaçlarlar. Baudelaire'in "Salons"larında (1846) geçen şu sözler, Sembolist sanatçının içsel dünyasını yaşayış şeklini açıklayıcı niteliktedir:

"Sadece düşte değil, uykudan önceki hafif sayıklama, coşkunluk anında, gözlerim hala açırken bir müzik sesi duyar duymaz, renkler, sesler, kokular

<sup>77</sup> *Décadance*, çökme, çöküş, çöküş dönemi demektir. Fransız yazarlar arasında 18. yüzyıldan itibaren başlayan *décadance* ve beğenin yozlaşması tartışması 1789 Devrimi'nden sonra iyice yankı bulmuş, 1850 yılına doğru dekadandan dönemler ve özellikle Latin *décadance*'i modası yaygınlaşmış ve bunun üzerine kitaplar yazılmıştır. Bu kitaplar arasında bilimsellik iddiasında olan ve modern ırkların psikolojik çöküşünü kanıtlamak amacını taşıyanlar da vardı. Edebiyat alanında Baudelaire, Théophile Gautier, Emile Zola, Goncourt Kardeşler *décadance*'i savunmuşlardır.

<sup>78</sup> Kavram Baudelaire'e aittir.

arasında bir benzeşim buluyorum. Bana öyle geliyor ki bütün bu şeyler aynı ışınlar tarafından oluşturuldu. Hepsi aynı eşsizlik, aynı benzeşim içinde olsa gerek... Kırmızı, esmer tasalarımın kişiliğim üzerinde büyüleyici, sihirli bir etkisi var... Beni derin bir düş dünyasına sürüklüyor bu. İşte o zaman obuanın derin ve boğuk sesini duyuyormuş gibi oluyorum.”

Bireysellik vurgusunun önem kazandığı bu akımda, ilk kez açık bir biçimde insanın yaratıcılığından söz edilmektedir. Sanatçı realiteyi reddederek düşsel bir dünyanın savunucusu ve aynı zamanda onun yaratıcısıdır. Romantizm'deki bireysellik, daha çok sanatçının dış dünya karşısındaki yalnızlığının, içe dönüklüğünün ifadesiydi. Romantik sanatçı, yaşadığı çağın akılcılığı karşısında kendisini dışlanmış hissediyordu ve kendi bireyselliğine, kendi iç dünyasına dönmüştü. Doğa karşısında kendini güçsüz hissetmesi, doğayı tanrısallaştırması, melankolisi de onun kaybetmişlik duygusuyla açıklanabilir. Sembolist sanatçı da romantikler gibi yaşadığı çağa ayak uyduramadığı için gerçekliği reddetmektedir. Yaşadığımız dünyanın başka bir üst gerçekliğin yansıması olduğunu söyleyerek, realiteyi daha en başından tartışma konusu haline getirir. Bu açıdan bakıldığında Romantik, gerçekliğe ayak uyduramadığı için kendi iç dünyasına dönmekte, bir tür küskünlük yaşamaktayken, Sembolist ayak uyduramadığı dünyanın gerçekliğini reddetmekte ve buna başkaldırmaktadır. Bireysellik vurgusunun öne çıkmasına rağmen, kültür alanında farklı sanat dallarının birbiri içine nüfuz etmesini amaçlamaları ve kendi aralarında bir tür örgütlenmeye gitmeleri de, onların düşsel bir dünya uğruna mücadele ettiklerini göstermektedir.

Sembolistler'in başlıca prensipleri, bütün sanatlar arasında bir armoniye ulaşmaktı. Bu sanatçılar birbirlerinin yaptıklarından haberdardılar ve karşılıklı etkileşime açıktılar. Dolayısıyla sembolist sanatçılar dahil olmadıkları, reddettikleri gerçekliğin karşısında alternatif bir hayatı kendi yaşamlarında da kurmuşlardı. Edebiyatçılar, ressam, müzisyenler tüm sembolist sanatçılar, ortak toplantılarda bir araya gelir, tartışırlardı. Dolayısıyla sanat aracılığıyla dile getirmeye, izleyiciye sezdirmeye çalıştıkları düşsel dünyanın kendisini bir



biçimde kendi yaşamları içinde de kurmuşlardı. Sembolist akımın bu yönü onu romantizmden ayırmaktadır. Çünkü *décadance*'ın *flâneur*'ü<sup>79</sup> modern hayatın karşısında kendi alternatifini üretmeye çabalamakta, bunu yaparken modern hayatın bohemi olarak aslında tam da bu konumlanışı nedeniyle Benjamin'in dediği gibi modern hayata tam ortasından katılmaktadır.

“Flâneur olgusunda aydın pazara çıkmıştır. Pazarı görmek için çıktığını sanmaktadır, ama gerçekte alıcısını bulmak için çıkmıştır. Daha mesenlerinin olduğu, ama pazarı da tanımaya başladığı bu ara-evrede bohème kılığında görünür. Ekonomik konumunun kararsızlığı, siyasal işlevinin kararsızlığına uymaktadır.”<sup>80</sup>

Sembolist sanatın karakterini Freud'un çocuk oyunu ve sanat arasında kurduğu akrabalıktan yola çıkarak analiz etmeye çalışırsak, sembolist sanatçı tipik bir örnek oluşturur. Endüstri çağının hızı karşısında yaşadığı dünyaya yabancılaşan, kendini bu dünya içinde tanımlayamayan, ona entegre olamayan sembolist sanatçı, dış dünyanın gerçekliğinden, realiteden kaçarak bir tür savunma mekanizması geliştirmekte ve sanatı aracılığıyla düşsel bir dünyayı kurmaktadır. Düşsel dünyasından aldığı nesnelere sanatı aracılığıyla imgeleştirerek gerçekliğe katmaktadır.

Sembolist sanatçı hem yarattığı eseri aracılığıyla düşsel bir dünyayı kurmakta yani oyuna kaçmaktadır, hem de kendi yaşadığı hayatın gerçekliğini reddettiği ve kendi gibi düşünen insanlarla alternatif düşsel bir yaşam biçimini sürdürdüğü için oyun oynamaktadır. Yani sanat aracılığıyla gerçekliğin karşısına oyunu kurmasının yanı sıra hayatının kendisi de bir oyuna dönüşmüştür. Burada Benjamin'in Baudelaire'in çağıyla ilişkisi üzerine görüşlerini dikkate almalıyız. Benjamin aslında flâneur'ün kendisinin modern

<sup>79</sup> 19. yüzyıl Fransa'sında “flâneur” denen bir aydın tipi ortaya çıkmıştı. Flâneur karakteri Baudelaire'in şiirlerinde ve düz yazılarında önemli bir yer tutar. Baudelaire bir flâneur'dür ve yaşadığı topluma yabancılaşmış sanatçının bakışının kente çevrilmesini temsil eder. Flâneur henüz kent yaşamının içinde değildir, ekonomik ve siyasi konumu belirsizdir. Flâneur Fransızca'da “aylak, işsiz, boş gezen” anlamlarına gelmektedir.

<sup>80</sup> Walter BENJAMIN, “Paris: 19. Yüzyılın Başkenti”, Modernizmin Serüveni, 39.

hayatı onaylayan modern bir karakter olduğunu söyler. Çünkü o, zaten modern hayatın ortaya çıkardığı yeni bir figürdür. Baudelaire ve diğerleri modern hayatın kendilerine verdiği yeni rolü aslında kabul etmekte ve toplumun öteki'si olmayı içselleştirmektedirler. Dolayısıyla Baudelaire reddettiği topluma aslında tam da yeni bir figür olarak katılmaktaydı. Tıpkı çocuğun gerçekliğin bir parçası olması ve bu gerçekliği kabul etmesine rağmen, oyun oynaması, kendi düşsel dünyasını kurması gibi.

Sembolistler'deki düşsel, başka bir dünya kurgusu, sanatçının yaratıcılığına duyulan güveni ifade etmektedir ve bu açıdan sanatçı üstün bir konuma yükseltilmektedir. Çünkü sıradan insanların kuramayacağı, bilmediği, hissetmediği bir düşselliğin peşindedir. Bu düşsel dünyanın derinliklerine inebilen bir insan olarak sanatçı, yapıtları aracılığıyla bunları dış dünyaya taşır. Amacı bu düşsel dünyayı izleyiciye sezdirebilmektir.

Buna göre sanatçı, toplumun geri kalan kesiminden kendini ayırmaktadır. Çünkü o sıradan insanların derinliklerine inemeyeceği bir dünyayla ilişki halindedir. Sıradan insanlar bu dünyayı yaşayamazlar, ancak sanatçıların eserlerinde imgeler aracılığıyla bunu sezinleyebilirler, ama bütünlüğünü kavrayamazlar.

Sembolistlerin kendilerini toplumdan bu şekilde ayrıştırmaları ve kendilerine başka bir değer atfetmeleri, modern çağ sanatçısına ve yaratıcılığa yeni bir anlam kazandırmıştır. Sanatçı ya da yaratıcı, bu dünyada yaşamasına rağmen çoğunluğun bilmediği ve anlamlandıramadığı başka bir dünyayla ilişki halindedir. O, başka bir gerçekliğe aittir. Sanatçının bu tavrı, yaratıcılığın mistik, doğaüstü, bazı insanlara bahşedilmiş bir yetenek olduğu yönündeki fikirleri destekleyici niteliktedir.

Modernizm'le birlikte modern bir figür olarak sanatçı ve onun toplum içindeki marjinal duruşu, gizemli iç dünyası ve yaratıcılığı her fırsatta gündeme gelmeye başladı. Hofmannsthal'ın modernlik konusundaki

görüŖlerinin, modern bir figür olarak sanatçının ruh halini yansıtmaları bakımından da ele alınabilir.

“Günümüzde iki Ŗey modern hissi uyandırıyor: Hayatın çözümlenmesi ve hayattan kaçış... KiŖi, ya zihninin iç yaŖantısına anatomi uygular ya düşünür. Ya ölçüp biçme ya fantezi, ya ayna imgesi ya düşünce imgesi. Eski mobilyalar da modern olabilir, Ŗimdiki nevrozlar da... Paul Bourget de moderndir, Buda da. Atomları parçalamak da, kozmosla top oynamak da. Modernlik, bir ruh halini, bir iç çekiŖi, bir tereddüdü didikleme ve güzelliklerin açığa vurulmasına, renklerin uyumuna, benzetmelerin çarpıcılığına, dokundurmaların parlaklığına içgüdüsel olarak, uykudaymışçasına boyun eğmektir.”<sup>81</sup>

19. yüzyılın sonundan itibaren yaratıcılık ve gerçek yaratıcılığın ne olduğı daha yoğun biçimde tartışılmaya başlandı. Özellikle Ekspresyonizm ve Fovizm’le birlikte tartışma yeni bir çerçeve kazandı. Çünkü iki eğilimin de ortak özelliğı, duyguların dışavurumuna ve sanatçının bireysel yaratıcılığına önem vermeleridir. Sanatçılar duyguların dışavurumunu sanat yoluyla gerçekleştirirken, bir yandan yeni bir biçim arayışındaydılar.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Avrupa ülkelerinde sanatların tarihsel açıdan incelenmesi eğilimi ortaya çıkmıŖtı. İnsanlar kendi ülkelerinin halk sanatlarını, ilkel kabilelerin sanatlarını merak etmeye ve araŖtırmaya başlamıŖtı. İkelcilik (primitivizm) eğiliminin sanatta boy göstermesi de bu ilginin, geçmiş sanatlara ve yaŖantılara geri dönüşün bir yansımasıdır. Sanatların bu tarihsel incelemesinin sonucu olarak eski sanatların ortak kaynağı olan din ve büyü yeniden gündeme gelmiŖtir.

Ekspresyonizm’in amacı, doğalcılığın karŖıtı renk ve biçim kullanımıyla duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmak olarak özetlenebilir. Ekspresyonistler sanatçının kesin ve kişisel açıklamalarına değer verirler.

<sup>81</sup> James MCFARLANE, “Modernizm ve Zihin”, Modernizmin Serüveni, 211.

Onlara göre sanat, ancak onu icra eden kişinin kendi bireysel kimliğini, kişiliğini bulmasına yarıyorsa anlamlıdır. Dolayısıyla sanatın kişinin gelişimi açısından da bir işlevi vardır ve bu işleve uygun biçimi sanatçı belirleyecektir. Bu açıdan değerlendirirsek, Ekspresyonizm, sanatçıyı odak noktası olarak, kişisel duyguları yücelten bir sanatta direnmektedir.

Bir eleştirmenin doğal olmayan renk kullanımı ve bu renklerin tuval üzerine kaba ve hoyratça sürülmüş olması nedeniyle Salon d'Automne 1905 sergisine katılan bazı ressamı<sup>82</sup> "fauves (vahşi hayvanlar)" olarak tanımladı. Modern sanatın ilk büyük akımlarından olan Fovizm, parlak renk kullanımıyla ifadeyi öne çıkarmaktadır. Matisse ünlü resmi "Yeşil Çizgi"yi sergiledikten sonra, amacının uyumlu ifade olduğunu söylemektedir. "Duyumların bir resim oluşturacak derecede yoğunlaşmasına erişmek istiyorum" der. Resim yapma sürecinde onu ilgilendiren esas şey, düşüncelerine açıklık kazandırmak ve duygularını düzene sokmaktır.

Primitivizm eğiliminin önemli temsilcilerinden Gauguin, klasikçi anlayışa karşı çıkışını "önce heyecan, sonra anlayış" sözleriyle dile getirmiştir. Ona göre Tanrı, bilginlerin ve mantıkçıların değil, şairlerin ve düşlerin yanındadır.

André Gide, "Artık ılımlılık ve heveslilik zamanı geçti. Bugün bize barbarlar gerek" sözleri çağın ruhunu açık bir biçimde yansıtmaktadır.<sup>83</sup>

Hermann Bahr, "Dışavurumculuk" isimli makalesinde dışavurumculuğun şiddetli eleştirilere maruz kalan tavrını, çağın koşullarıyla ilişkilendirerek, şöyle açıklamaktadır:

<sup>82</sup> Sergiye katılan ressamlar arasında Matisse, Rouault ve Vlaminck gibi sanatçılar vardı.

<sup>83</sup> Bu sözleri ilk kez 1897 yılında romancı Charles Louis Philippe sarf etmişti ve bundan 10 yıl sonra aynı sözleri André Gide bir konuşması sırasında tekrarlamıştır.

“Günümüzde dışavurumculuğun kaba, saldırgan bir tavır içinde olmasının nedeni, onun kendini içinde bulunduğu koşullarda aranmalıdır. Bunlar gerçekten de ilkel, vahşi insanlık koşullarının neredeyse aynısıdır. İnsanlar bu resimlerin vahşiler tarafından yapılmış olabileceğini söyleyerek alay ettiklerinde gerçeğe ne kadar yaklaşmış olduklarının farkında değiller. Burjuva düzeni bizi vahşilere döndürdü. Rodbertus’un korkuttuklarına benzemeyen barbarların tehdidi altındayız; insanlığın geleceğini günümüzün insanından korumak için kendimiz barbarlaşmak zorundayız. Doğadan korkarak kendi içinde bir sığınak arayan ilkel insan gibi, biz de ruhumuzu yutmak için bekleyen bir ‘uygarlık’tan kaçmayı seçmek zorundayız.... Dışavurumculuk güvendiğimiz, bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir.”<sup>84</sup>

Ekspresyonist sanatçılardan sıkça bilinçdışına vurgu yapan Kirchner, “deneyimime, yaşantıma, gözlerimi kapayarak görebildiğim tek bir biçim sunan hayal gücü kesinlikle bilinçdışı bir güçtür. Ben ileri derecede esrlik anlarımda bilincine varmadan resim yaptım ve bu durumdan çıktığım sırada, çevremi saran şeylerden son derece şaşkınlık duydum” der ve aslında bize sanatçının yaratma sürecinde bir tür vecd deneyimi yaşadığından bahsetmektedir.

Romantizm’le başlayan 19. yüzyılda Sembolizm’le devam eden ve 20. yüzyılda ilk kez Fovizm ve Ekspresyonizm’de karşımıza çıkan uygarlıktan kaçış, ruhunu tekrar ele geçirme isteği modernizm içinde süreklilik gösteren bir temadır. Söz konusu tüm sanat akımları ortak bir öze sahiptir: Yaşadığı çağa yabancılaşma duygusunun dışavurumu.

Farklı tarihsel dönemlerde izlediğimiz bu yabancılaşmaya karşı tepkiler, geçmişe geri dönüş, bireyselliğin keşfi, iç dünyayı yansıtma, modern hayatın karşısında bireysel varoluşunu kurma isteği biçiminde görünüşe çıkmaktadır. Sanatçı modern hayatın bohème’i olarak modern hayat içindeki konumunu aramakta, varoluşunu sorgulamaktadır.

<sup>84</sup> Hermann BAHR, “Dışavurumculuk”, Modernizmin Serüveni, 229.

Modern sanatçı toplumsal konumlanışıyla ve yaşam biçimiyle, kent yaşamının diğer dışlanmış kesimine; fahişelere, boş gezenlere, ayyaşlara, delilere yani modern hayatın “artıkları”ndan oluşan kitleye kendini daha yakın hissetmektedir. Özellikle Sembolist edebiyatın fahişeye, flâneur’le kurduğu duygu birliğinin, Baudelaire’in “Yapay Cenneti”nde uyuşturucu maddeleri ve bu maddeleri kullandıktan sonraki yaşamı, dünyayı yüceltmesinin anlamı da buradadır.<sup>85</sup> Aklın sansürüne ve “normallik”e karşı bir tepkidir söz konusu olan. Bu tavır Sürrealistlerle birlikte doruk noktasına çıkacak ve “delilik”, “başbozukluk” yüceltilen ve ulaşılmaması gereken bir ruh hali olarak görülecektir.

Romantiklerle gündeme gelen, Sembolist gelenekten Sürrealizm’e dek uzanan, sanatın ruhsal bir etkinlik olduğu görüşü, Sürrealizmle gerçek anlamını bulmuş, kuramsal temellere oturtularak, sistemli olarak sanatçılar tarafından uygulanmıştır. Tıp alanındaki gelişmeler, özellikle de bilinçdışının keşfi sanatın ruhsallığı, insan beyninin sınırları ve ruhsal yaşantılarımız konusunda daha sistemli bir bakış açısının oluşmasını sağlamıştır.

Sanatta ruhsallığa, bilinçdışına ve irreal olanı öne çıkararak, Sürrealizm’e öncülük etmiş pek çok sanatçı vardır. Bunlardan bir tanesi Fütürizm’in önemli isimlerinden Carlo Carra’dır. Carra “Seslerin, Kokuların ve Görüntülerin Resmi” makalesi ve yayımladığı iki manifestoyla Fütürist ilkeleri aşmaya yönelmiş, Sürrealizm ve Dada’ya giden yolda devrimci bir atılım yapmıştır.

Evrensel dinamizme olan tutkusuyla Carra, bütün kozmik güçleri kullanarak bütünsel bir resme ulaşmayı önermektedir. Carra bunu önerirken bilinçdışının gücüne de atıfta bulunmaktadır.

<sup>85</sup> Şarabın sarhoşluğunu ve uyuşturucu maddeleri yücelten Baudelaire, ardından şiir lehine bunları mahkum etmektedir. Çünkü şiir uyuşturucudan daha güçlüdür.

“Bu bütünsel resmi yapabilmek için... Sarhoşların şarkı söylediği ve kustuğu gibi sesleri, gürültüleri ve kokuları resmetmek gerekir.”

“Seslerin, gürültülerin ve kokuların resimde kaynaşması “sanatçının çok büyük bir heyecan duymasını ve adeta hezeyan halinde olmasını gerekli kılar ve zaten sanatçının da, bir kasırgayı dile getirmesi için mantıklı ve buz gibi bir kimse değil, bir çeşit duyular kasırgası ve bir resimsel güç olması gerekir.”<sup>86</sup>

Sürrealizm’de bilinçdışı malzeme her şeyin önüne geçer ve bu gizemli alanın bilgisini dolaysız bir biçimde sanata taşımak biricik amaç haline gelir. Yaratıcılığın kökenini bilinçdışında bulan Sürrealist sanatçıların esas olarak yapmaya çalıştıkları, ürünlerinde bilinçdışının ham malzemesini olduğu gibi ortaya koymaktır. Freud’un psikanaliz kuramından oldukça etkilenen bu sanatçılar, sanat alanında yeni bir çığır açmışlardır. Sürrealizm, etkileri kalıcı olmuş ve güncelliğini yitirmemiş bir akımdır.

İlk kez gerçekten bu akımla bilinçdışı, sanatın malzemesi haline gelmiştir ve böylece psikiyatriyle sanat arasında dolaysız bir ilişki kurulabilmiştir.

Sürrealistler bilinçdışı malzemeye ulaşabilmek için çeşitli yöntemler kullanmışlardır. Otomatizm, serbest çağrışım, hipnoz ve özellikle uyuşturucu madde kullanımı Sürrealistler tarafından sıkça başvurulan çalışma yöntemleridir.

“Delilik”i yüceltirler ve akıl hastalarının yaşadığı dünyaya girmek, bu dünyayla ilişkiye geçmek isterler. Sürrealist sanatçı, akıl hastasının patolojisiyle bir tür özdeşleşme deneyimini yaşamayı amaçlar. Uyuşturucu madde kullanımı da bu özdeşleşme deneyimini yaşamak ve başka bir dünyayla ilişkiye geçmekte araç olarak kullanılır.<sup>87</sup> Akıl hastalarının yanı sıra

<sup>86</sup> Noemi Blumenkranz-ONIMUS, “Carlo Cara: Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi”, Modernizmin Serüveni, 95.

<sup>87</sup> Akımın kurucusu André Breton kimyasal madde kullanımının her zaman karşısında durmuştur.

medyumların, çocukların deneyimleri ve üretimleri de ilgi çekici bulunmaktadır.

Tartışmasız bir biçimde Sürrealist sanatçıların bilinçdışı malzemeye ulaşmaktaki temel malzemeleri, rüyaları. Böylece psikanalizin veri toplamadaki biricik malzemesi olan rüya, Sürrealistler tarafından da aynı biçimde kullanılmış oluyordu. Rüyalar analist için yorumlanması gereken veriler iken, Sürrealist sanatçı için yorumlanmadan, değişiklik yapmaksızın görselleştirilen malzemelerdir.

Sanatçıların psikiyatrinin yöntemlerini üretim sürecinde kullanmalarına benze bir biçimde, psikiyatrlar da, günümüzde de süren bir uygulama olarak, bazen hastalardan rüyalarını çizmelerini istemekte ve bu resimleri yorumlamaktadırlar.

James McFarlane “Modernizm ve Zihin”<sup>88</sup> isimli makalesinde 20. yüzyılda rüyalar ve taşıdıkları potansiyele ilişkin keşifle ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Freud’un ‘Rüyaların Yorumu’ uykudaki yaşantının sembolik içeriği hakkında yıllardır bilinen şeylere klinik geçerlilik kazandırmış, zihnin kendine özgü ayrışık ve bağlantısız unsurları uyurken toparlamasında bir tutarlılık, bir ‘mantık’ bulunduğunu ‘kanıtlamış’tı. Rüyalar bölük pörçük hatırlanıyordu, ama bu kısmi tanıklık söylemi bile başka bir iletişim tarzına aitti. Zihin, o tuhaf, özlü, zarif rüya üslubuyla, bilinç düzeyinde belki de hiç algılanmamış olduğu incelikleri ifade ediyordu.”<sup>89</sup>

Arnold Hauser da “Sanatın Toplumsal Tarihi”nde rüya potansiyelini kullanma eğiliminin Sürrealistlerle doruk noktasına ulaştığını söyler. Ona göre Sürrealistler’in rüyalardan kopya ettikleri ince ayrıntılar, insanların iki ayrı

<sup>88</sup> Modernizmin Serüveni, 211-223.

<sup>89</sup> A.g.k., 219.



düzlemde, iki ayrı alanda yaşadıklarını göstermiştir. Aynı zamanda bu iki varoluş bölgesinin birbirlerine tabi ya da zıt olamayacak kadar derinlemesine nüfuz ettiklerini ortaya koymuştur. Hauser hayatın ikiliğinin yeni keşfedilmiş bir şey olmadığını, ama varoluşun bu çifte anlamının ve hilekarlığının Sürrealistler'e kadar hiçbir zaman bu kadar yoğun hissedilmediğini söylemektedir.

### 2.3.1.2.1. Art Brut

“Art Brut” terimi, Jean Dubuffet tarafından ilk kez 1945 yılında bulunmuştur. Dubuffet bu terimden en genel anlamıyla, sanatsal kültürden gelmemiş kişiler tarafından yapılan işleri anlıyordu. Kökeni itibariyle bu nosyon; yaşları, ruh sağlıkları ya da delilikleri nedeniyle geleneksel kültürel değerleri ve artistik tarzları bilmeyen kişiler tarafından yapılan sanatı tanımlamaktadır.

Art Brut<sup>90</sup> akımı içinde değerlendirilen kişiler için resim yapma eylemi, kendiliğindedir ve bir iç ihtiyacı tatmin etmektedir. Art Brut'ün yaratıcıları genel olarak çocuklar, akıl hastaları, medyumlar, mahkumlar ya da toplumun dışına atılan diğer kişilerdir. Böylece akıma dahil olan yapıtlar herhangi bir toplumsal sisteme dahil olan tüm kurumların kıyısında yer alan ürünler olma niteliği kazanmaktadır.

Konvansiyonel (uzlaşımsal) sanatın normlarıyla karşılaştırıldığında Art Brut kapsamındaki çalışmaların saflığı, orijinalliği ve kültürel zorlamalardan yoksun olması Dubuffet'nin ilgisini çekmiştir.

<sup>90</sup> Amerika'da Outsider Art ismiyle anılan akım, Türkçe'ye “Ham Sanat” veya “Kaba Sanat” olarak çevrilmektedir.

Dubuffet Art Brut yapıtlarını 1945 yılından itibaren koleksiyonuna katmaya başladı. 1948 yılında da Jean Pauhan ve André Breton ile beraber "Art Brut Demeği"ni kurdu.

Bu demek, kendiliğinden ve güçlü biçimde buluşsal bir karakteri temsil eden ve geleneksel sanattan, kültürel yapmacıklardan çok az etkilenmiş ürünleri bir araya getirdi. Bu ürünlerin yaratıcıları profesyonel sanat ortamlarına yabancı kişilerdi. Demek toplum dışında yaşayan kişilerin yaptığı özel kişisel buluşların, kendiliğinden ve özgürlüğe sahip karakterdeki ürünlerini araştırmaya girişti. Aynı zamanda faaliyetleriyle kamunun dikkatini bu çalışma biçimlerine çekmek ve onları cesaretlendirmek amacını güttü.

Bu tür yapıtları bir araya getirme çalışmasına giriştiğinde Dubuffet araştırmalarını psikiyatrik hastalarla sınırlandırmadı, toplumdan az ya da çok dışlanmış kişileri unutmadı. Özellikle sanatsal öykünmenin dışındaki yaratıcı yetenekleri kışkırttı. Bu arada şaşırtıcı keşiflerde de bulundu: Gemici ressam Adolf Wölfli (1864-1930), Auguste Forestier (1887-1958)'nin oyulmuş tahtaları, Joseph Crépin (1875-1948), Augustin Lesage (1876-1954) ve Jeanne Tripier (1869-1944)'nin medyumsal resimleri, Laure Pigeon (1882-1965)'un mavi mürekkepli desenleri, Pascal-Désir Maisonneuve (1863-1934)'nin hayvan kabuklarından başları, Joseph Giavarinni (1877-1939)'nin taştan ya da ekmek içinden heykelcikleri, Heinrich-Anton Müller 1865-1930 halüsine çizitirmeleri.

Büyük bölümü akıl hastaları tarafından gerçekleştirilmiş Dubuffet koleksiyonunun yaklaşık 5000 parçası ilk kez 1967 yılında Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde sergilendi. Bundan sonra 1972'de Lozan'da koleksiyon izleyicilerle buluştu.

Art Brut üretimler özünde, büyük ölçüde kendiliğindenlik ve masumluğu kapsasa da ve bu nedenle ticari kaygı taşımasa da, eleştirmenler tarafından tümüyle tanınmış ve kısa zamanda gerçek bir ticari başarıyla tanışmıştır.

Art Brut delilerin sanatını, sıklıkla “yeraltında olanlar”ın ve her biçimde marjinal olanların yani; mahkumların, kapatılmışların, mistik anarşistlerin ya da asilerin kendiliğinden plastik ifadesini tanımladı. Art Brut medyumların, tuhaf kişilerin ve aydınlanmamışların yaratıcı aktivitesiydi. Hallüsinasyona ya da delirmeye kadar uzanan dürtülerin ifadesiydi. Fakat psikopatolojik dengesizlik artık, bugün, bir yapıtın Art Brut alanına dahil edilmesini kararlaştırmak için tek kriter olarak tanınmamaktadır.

Art Brut sanatçıları güzel sanatlar okullarında eğitim almadılar. Onlar toplama materyalleri ve nesnelere kullanarak kendi kendilerini yetiştirmiş kişilerdir. Art Brut böylece alçakgönüllü bir sanat özelliği taşımaktadır. O profesyonel olmayanların gizli bahçesidir ve bu sıfatıyla “kendini yetiştirmişler”in yaratıcılığının en arı hali olarak değerlendirilebilir.

Sanat eğitimi olmayan, belli bir sanat kültüründen gelmeyen çocukların, naiflerin, primitiflerin ve akıl hastalarının ürünleri bu akım içinde değerlendirilmektedir. Söz konusu yapıtların kişilerin benliklerinden kaynaklanması ve hiçbir akıma bağlanmaması nedeniyle Art Brut, “kültürel sanat”ın karşıtı olarak değerlendirilebilir. Akımın kurucusu Jean Dubuffet de ham sanatı, kültürel sanata tercih ettiğini söylemektedir. Akım içinde değerlendirilen sanatçılar, çocuklar gibi sanat biçimlerinin ve tekniklerinin farkında olmaksızın, içlerinden geldiği gibi çalışırlar.

Böylece sanat tarihinde psikiyatrik hastaların sanat ürünlerine açık biçimde sanatsal değer atfeden akım, Art Brut olmuştur.

Dubuffet deliliğin insanı özgürleştirdiğini ve görüşünü zenginleştirdiğini söyler. Ona göre psikiyatrik hastaların üretimleriyle “normal” insanların üretimleri arasında bir fark yoktur.

“Bizim deneyimlerimiz gösteriyor ki, sanatsal yaratının mekanizmaları, herkeste aynıdır. Normal ile anormal arasında bir ayrım yapmak, bize

inandırıcı gelmiyor: Söyler misiniz, kim normal! Bize o normal kişiyi gösterin! Sanatsal eylemin kendisi, ona eşlik eden o korkunç gerilim duygusu ve yüksek ateşi düşünürsek, normal mi ki? Üstelik çeşit çeşit akıl hastalığı var, neredeyse ne kadar hasta varsa, o kadar hastalık var... Onları nasıl aynı etiket altında toplayabiliriz? Bize göre sanat, her durumda sanattır ve nasıl hazımsızlık çekenlerin ya da dizi ağrıyanların kendine özgü bir sanatı yoksa, delilerin de kendine özgü bir sanatı yoktur.”<sup>91</sup>

Art Brut, sanat tarihinde konumlanması ve varoluş biçimiyle klasik sanatın ve yaratıcılığın yerleşik nosyonlarını sorguluyordu. Bu bakış açısı ve varoluş biçimi, aynı zamanda toplumsal yaşamın “normal” ve “patoloji” kriterlerinin de yeniden sorgulanmasını gündeme getirmiştir. Yaratıcı hastaların eserlerini ortaya çıkarmakla, hastane ortamının duvarlarını, psikiyatrinin sınırlarını yıkmak yönündeki ilk girişimi gerçekleştirmiş oldu.

Bazı Art Brut araştırmacıları, genel anlamda sanat eğitimi olmayan kişilerin üretimlerini içeren bu akım içinde akıl hastalarının sanatını ön plana çıkarma eğilimi taşımaktadırlar. Buna göre zaten 20. yüzyılın başında Dubuffet’ye gelinceye kadar, bazı entelektüeller ve psikiyatristler akıl hastalarının yaratıcı yönlerini keşfetmişler ve örtük bir biçimde “zırdelilerin sanatından” bahsetmeye başlamışlardı. Ancak Dubuffet’nin getirdiği yenilik, bu “zırdelilerin” psikiyatryle bağlarını koparmak, onların üretimlerini hastane ortamının dışında değerlendirerek doğrudan sanatın alanına sokmak ve böylece sanatın kendi yerleşik değerlerini de sorgulama sürecini başlatmış olmasıdır.

Akımın daha çok bu yönü üzerinde duran uzmanlar, Art Brut’ün, kendiliğinden belirgin olarak görülebildiği diğer sanatsal ifade biçimleriyle karıştırılmaması gerektiği görüşündedirler. Bu ifade biçimleri; halk sanatı, popüler sanat, naif sanat, primitif sanat, çocuk desenleri, tekil sanat ve sanat terapi atölyelerinden çıkan sanat ürünleridir. Peki bu kişilerin diğer spontane sanat üretimlerini Art Brut şemsiyesinin altında görmemelerindeki gerekçeleri nelerdir?

<sup>91</sup> Jean DUBUFFET, *Homme du Commun à L’ouvrage*, 41.

Halk sanatı, resmi sanat tarafından bilinmezden gelinmesine rağmen aslında biçimleri itibariyle esas olarak yerleşik ve geçerli olan geleneklere demir atmıştır. Bunlar biçimleri ve düzenlenmeleri spesifik bir kültüre tümüyle katılmaktadırlar ve bu yönleriyle de toplumsal kültürün parçasıdırlar.

Çocukların desenleri ise hareket hızıyla, bazı temalardaki ısrarlılıkla ve onları komplikasyonlardan korumayan kişisel çözümlere başvurmalarıyla akıl hastalarının sanatıyla benzerlikler göstermektedir. ancak bu desenleri Art Brut kapsamı içinde değerlendirmeye karşı çıkanlar açısından durum hiç de böyle değildir. Çocukların zihninde erişkinlerin ciddiyeti, eğitimcileri tarafından geçmişin sanatına ve tekniklerine karşı ilgiye davet edilmelerinin ve en önemlisi de televizyon aracılığıyla popüler olana öykünmeleri onları hızla doğal olanı yitirmeye doğru sürükler. Dolayısıyla çocukların desenleri, ancak çocuğun kişiliğinin geleceğin erişkini olarak inşa edilmesine eşlik eden geçici resimler olarak değerlendirilmelidir.

Sanat terapi atölyelerinde üretilen yapıtlar ise bu ürünlerin gerçekten orijinal olmak kaygısıyla onlara bir çerçeve sunan kurumların taleplerine aşırı cevap verme eğilimini ortaya çıkardığı için Art Brut ile karıştırılmamalıdır, çünkü burada üretilen eserler müdahaleye açıktırlar ve bu da gerçekten onların orijinalliğini engellemektedir.

Jean Dubuffet tarafından kapsayıcı bir kavram olarak üretilen Art Brut, yukarıda özetlediğimiz gibi sonradan bazı Art Brut savunucuları tarafından yalnızca akıl hastalarının sanatını kapsayıcı bir akım olarak değerlendirilmiştir.

Art Brut hakkında süren bu tartışmalara ve ayrışmalara rağmen bizim için burada asıl önemli olan, bu akımla birlikte ilk kez toplumsal açıdan dışlanmışların, sanat eğitimi olmayan kişilerin, belirgin sanatsal kaygıları olmadan yalnızca içsel ihtiyaçlarını gidermek amacıyla üretilmiş yapıtlar sanatın alanına dahil edilmiş oluyordu. Bu aynı zamanda normale patolojik

olanın, uzlaşımsal olanla kendiliğinden olanın hem toplumsal açıdan hem de sanat açısından yeniden tartışılmasını gündeme getiriyordu. Art Brut akımı bu yönüyle modern sanat içinde sorgulayıcılığı, yerleşik kuralları alt-üst etmeye davet etmesiyle devrimci bir nitelik taşımaktadır. Bu nedenlerle Art Brut kavramı kanımızca, kapsayıcı bir nitelik taşımaktadır.

Art Brut akımı içinde değerlendirebileceğimiz sanatçılara en tipik örnek 1943'te Down Sendromlu olarak dünyaya gelen Judith Scott'tır. Bu hastalığının yanı sıra Scott, işitme ve konuşma engelliydi. Ailesinin ölümünün ardından ona sahip çıkan kız kardeşinin teşvikleriyle sanat çalışmalarına başladı. Akım evindeyken küçük heykeller yaparak başladığı sanat hayatı büyük ve donanımlı bir atölyede büyük boy heykellerle devam etti. Heykellerinde karışık teknik kullanan Scott, buruşturulmuş kağıtlara ve tahtalara renk renk sicimler, ipler, demir teller gibi çeşitli materyaller sararak heykeller yapmaktadır. Günümüzde tüm Amerika'da tanınan bir sanatçı olan Judith'in dış dünyayla ilişki kurmadaki tek aracı heykelleridir. Çalışmaları Paris L'Aracine D' Art Brut Müzesi'nde sergilenmektedir.

Judith Scott örneğinde olduğu gibi, dünyada, nörolojik ve psikiyatrik hastalıkları nedeniyle dış dünyaya doğrudan katılamayan, toplumdan soyutlanmış biçimde bakımevlerinde yaşayan ve özgün dünyalarını sanat aracılığıyla dışlaştıran çok sayıda Art Brut sanatçısı vardır.

Bu sanatçılar arasında ün kazanmış olanlara Aloise Corbaz, Carlo Zinelli, Gaston Chaissac, Josep Crepin, Gaston Duf, Clément Fraise, Michek Hernandez, Heinrich Anton Müller, Francis Blanc, Pierre le Breton, Emile Ratier, Scottie Wilson, Adolf Wölfli, Anna Zemankova, Françoise Le Goff, Friedrich Schröder, Maria-Faustina Stefanini gibi isimleri örnek verebiliriz. (Resim 14-15-16-17)

### 2.3.1.3. Sanatın Psikoterapide Kullanımı

Sanatın psikoterapide kullanımının tarihi, 19. yüzyıl sonunda (1876-1888) Max Simon, Cesare Lombroso'nun ve Tardieu'nün psikiyatrik hastaların sanat ürünleri üzerine yaptıkları incelemelerle başlamış, Freud'un arkaik ve cinsel sembollerle ilgili bilgi veren bilinçdışını keşfetmesiyle gelişmiştir.

Fransız psikiyatr Max Simon ve suç antropolojisinin kurucusu, evrimci, İtalyan Cesare Lombroso çalışmalarını özellikle psikotik hastaların ürünleri üzerinde yoğunlaştırmışlardır. Bu sanat ürünlerindeki stilizasyon ve sembolik dilin anlaşılmasında ve sınıflandırılmasında önemli katkıları olmuştur. Günümüzde paranoid şizofreni olarak adlandırılan, "monomania" tanımını tıp literatürüne kazandırmışlar ve bu hastaların sanat ürünlerinin tipik özelliklerini tespit ederek, sınıflandırmaya çalışmışlardır.

Mohr'un 1906-1907 yılları arasında katotonik ve manik depresif hastaların çizimleri üzerine yaptığı incelemeler ve kullandığı çizim testleri günümüzde de klinik psikolojide yaygın olarak kullanılan projektif testlerin ( Rorschach, Goodenough, Thematic apperception, Szondi) gelişiminde önemli katkılar sağlamıştır.

Sanat tarihçisi ve psikiyatr Hans Prinzhorn<sup>92</sup> 1916-1926 yılları arasında Avrupa'nın çeşitli akıl hastanelerinde yatan hastalar tarafından üretilmiş sanat ürünlerini bir araya toplayarak "Heidelberg Collection" adıyla tanınan çok geniş kapsamlı bir koleksiyon oluşturmuştur. Böylece psikiyatrik hastaların ürünlerinin ilk kez estetik açıdan ele alındığını görüyoruz.

Prinzhorn'un 1922 yılında yayımladığı "Deliliğin Yansımaları" isimli çalışması da, Avrupa'da Art Brut akımının gelişiminde etkili olmuştur.

<sup>92</sup> Westphalia 1886-Münih 1933. Heidelberg Üniversitesi Psikiyatri Kliniği'ne 1919 yılında asistan oldu.

Freud ve Jung'un takipçisi olan birçok psikiyatrist, onların kuramlarını referans alarak sanat pratiğini psikiyatri çerçevesinde ele almışlardır. Freud ve Jung sonrası terapistler sanatı, psikoterapi sürecine katkı sağlamaya yönelik bir araç olarak kullanmaktadırlar.

Psikoterapide sanata en sık başvuru alan çocuk hastaların terapi sürecidir. Çocuklarla terapi sürecinin zorlukları düşünüldüğünde, sanatın bu alanda kullanımının katkıları yadsınamaz.

Çocuklarla terapi sürecinin en önemli sorunu, çocukla nasıl bir iletişim dilinin kurulacağıdır. Terapist bir yetişkin olarak çocukla nasıl konuşması ve ona nasıl cevap vermesi gerektiğini ancak kendi çocuk geçmişini hatırlayarak, bu geçmişe geri dönerek bulacaktır.

Çocuk terapisinde en sık başvuru alan yöntem oyun'dur. Çocukta kaygı uyandıran düşünceler ve fanteziler oyun sırasında, simgeler aracılığıyla ifadesini bulur.

Melanie Klein çocuklarla çalışırken psikanalitik oyun yöntemini kullanır ve bunun psikanalizin temel kuralı olan serbest çağrışıma benzediğini söyler.

Oyundan başka çocuk terapistlerinin tanı koyma aşamasında en sık başvurdukları yöntemlerden birisi de onlara resim yaptırmaktır. Winnicott, Françoise Dolto, Anna Freud, çocukların analizinde rüya ve gündüz düşlerinin yanı sıra çizimleri de kullanan terapistlere örnektir.

Françoise Dolto çocuklara, kendilerini ifade etmekte, kağıt, kalem ve boyanın dışında heykel hamuruyla çalışmalarını da önermiştir. Resim ya da geniş anlamıyla bir şeye biçim vermek Dolto'ya göre zaten çocuğun doğasında olan kendini ifade etme araçlarından bir tanesidir. Çocuk yaptığı şey üzerine, sonradan konuşmayı, onu anlatmayı sever. Çizdikleri ya da hamurla biçimlendirdikleri şeyleri kendilerini dinleyenlerin karşısında söze



dökerler. Bazen erişkinin çocuğun ürünlerinde gördüğü şeyle, çocuğun yapıtıyla ilgili anlattıkları, erişkin için anlamsız gelebilir. Erişkinin bu sembolik dünyayı anlayabilmesi için kendi çocuk dünyasına geri dönmesi gerekir.

Dolto çocuklarla yaptığı sanat çalışmalarında, kendisini de en başta şaşırtan bir olgu öne sürer: Çocukların özgür kompozisyonlarının hepsinde Freudçu psişik aygıt teorisinin karşılığı görünüşe çıkmaktadır. Yani id, ego ve süper-ego bu ürünlerde tespit edilebilmektedir. Böylece Dolto çocuk ürünlerinin, gerçek temsili fantazmlar olarak değerlendirilebileceğini söyler ve bunlar üzerinden bilinçdışı kodların çözülebileceği görüşündedir. Ancak Dolto çocuklarla bu sanat çalışmalarının gerçek anlamını bulabilmesi ve tedavi sürecini destekleyici olabilmesi için çocuğun ürettiği nesne üzerine konuşması, onların anlamları üzerine terapistle bir diyaloga girmesinin zorunlu olduğunu söyler. Bu tıpkı yetişkinlerin rüyalarını terapistlerine anlattıktan sonra, rüyanın gerçek anlamı ve çağrışımları üzerine doktoruyla konuşarak, simgesel olanı çözümlemesine benzer.

Genel olarak sanatın çocuk terapisinde nasıl kullanıldığını açıklayabilmek ve klinik uygulamanın çerçevesini kavrayabilmek için Dolto'nun 11 yaşındaki bir erkek çocukla ilgili anlattığı bir vaka örneğine yer vereceğiz.

Dolto, 11 yaşlarındaki, ciddi tikleri olan bir erkek çocuğunun iki deseni üzerinden konuya açıklık getirmektedir.

**1. Desen:** Başı kağıdın çerçevesinin dışında kalan bir at, üzerinde bir at binicisi görülüyor. Binici, tam olarak görülemeyen ama kompozisyonun solunda yukarıdan gelen (binicinin tam başının üzerinde) bir kılıçla mücadele ediyor. Kompozisyonun sağ alt kısmında zehirli bir yılan var. Çocuğun söylediğine göre yılan ata ha saldırdı ha saldıracak. Resimde ilgi çekici özellik atın başının olmamasına rağmen, binicinin başının olması.

**2. Desen:** Bir önceki çizimin bir başka versiyonu. Binicinin başı bütünüyle kompozisyonun içinde değil. Bu kez atın başı var, ama kuyruğu resmin dışında. Birinci desendeki yılan, bu resimde sol altta yer alan ve ata saldırmak üzere olan bir kaplan başıyla yer değiştirmiş. Bu kaplan başı gerçekte atın başının olması gereken tarafta yer alıyor ama daha aşağı bir seviyeye yerleştirilmiş.

Dolto bu iki desende yer alan kaplanın başı, atın başı ve insanın (binicinin) başlarının sembolik anlamları olduğundan bahseder. Bu üç baş birbirinin yerine geçebilme yeteneğindedir. Çünkü üçünün de aynı anda kompozisyonun içinde varolması ihtimali dışta bırakılmıştır. Her iki resimde de binici için daima bir tehlike söz konusudur. Ya bir kaplanın dahil olduğu oralite tarafından, ya bireyi cezalandırabilecek anal ve yere ait güçlerin figürü olan zehirli yılan tarafından, ve aynı zamanda biniciyi hedef alan üst hiyerarşik insanın kılıcı tarafından temsil edilen bir bilinmeyen tehlike söz konusudur.

Çocuğun bu iki resimden sonra yaptığı çizimlerinde biniciye yönelik tehlike; aynı anda biniciyi, atı ve oradaki tüm hayvanları yıkıma uğratan bir şimşek ile temsil edilmeye başlamıştır. Şimşek motifi, canlı düzeylerle çatışma halinde olan ve saldırı ifade eden bir tehlike olarak resimde yer almaktadır.

Dolto çocuk hastasıyla resimdeki bu çeşitli tehlikeler üzerine yaptığı konuşmalar sırasındaki, birtakım serbest çağrışımlardan yola çıkarak, bu figüratif temaların arka planında gerçek bir aile dramının olduğunu fark ediyor.

11 yaşındaki bu çocuğun baba tarafından dedesinin ölümünün ardından mirasa bağlı olarak aile içi çatışmalar ortaya çıkmıştı. Çocuğun babası, erkek kardeşlerinden birinin bir diğerine yönelik cinayet girişimine tanık olmuştu. Olay yaralanmayla sonuçlanmıştı ve çevreye bu olay, bir av kazası olarak

sunulmuştu. Çocuk, dedesinin evinin odasında yatarken, anne-babasının aralarındaki bir konuşmayı duymuş, bu olayı tesadüfen öğrenmişti. Çocuk için bu olaydan sonra her şey birbirine karışmıştı. Miras kavgasının çağrıştırdığı oral açgözlülük (oburluk), cinayet tabusu, anne babasının odada katile hak veren kısık sesli konuşmaları, olaya böylece suç ortaklığı etmeleri ve çocuğun tüm bu olup biten karşısındaki şaşkınlığı, çocuğun iç dünyasında anlamlandıramadığı ve onu çatışmaya sürükleyen olaylardı. Anne ve babası bu gerçeği gizleyerek katille işbirliği yapmaktaydılar. Çocuğun tikleri dedesinin cenaze töreni dönüşünde başlamıştı.

Çocuk bir anda kendini, yasalar karşısında konumlanan ve insanlık dışı bir tavır sergileyen anne-babasının konuşmasının sessiz tanığı olarak bulmuştu. Bu tanıklık onu da söz konusu suçun ortağı haline getiriyordu. Dolto çocuğun bu olay karşısında yaşadığı çatışmaları, resimdeki sembollerden yola çıkarak çözümlenmeye çalışır. Dolto'ya göre resimlerde id'i temsil eden figür, yilandır ve yılan çocuğun kendisidir, özdeşleştiği anneyi temsil eden kaplandır (ki babası annesine "kaplanım" diye hitap etmektedir), babasını temsil eden figür ise attır ve kaplan at için tehlike arz etmektedir. Yukarıdan gelen kılıç ve sonra bunun yerini alan şimşek ise tanrının adaletini, cezalandırıcılığını temsil etmektedir. Tanrı amcasının suç ortağı olan anne ve babasını yargılamaya geldiğinde, çocuğun kendisini de mahkum edecektir. Çünkü çocuk da yasa karşısında kendini suçlu hissetmektedir. Çocuk için anne ve babası (ama daha çok babası), baba soyunun evinde gizli arzular içinde, gerdek yatağında zina yapan kişi kadar yasa çiğneyiciydiler.

Dolto çocuğun yaptığı resim aracılığıyla, bilinçdışında çözemediği bu çatışmaları figürler aracılığıyla nasıl ifadesini bulduğuna dikkat çekmektedir. Çocuk yaşadığı çatışmaları resminde somutlaştırarak, onları aşmaya, kendince yaşadığı anıyı anlamlandırmaya çabalamaktadır. Ürettiği alegorik temsiller aracılığıyla id, ego ve süper egoyu dolayimli bir biçimde yansıtmaktadır. İd burada yılan olan kendisi, ego babası, süper ego ise tanrının kılıcı, şimşegidir. Kaplan figürü (anne), atı (babasını) tehdit eden bir

figür olarak resimde yer almıştır. Çocuk özdeşleştiği ve idealizasyonun esas nesnesi olan annesine karşı daha savunmacı bir tutum içindedir. Asıl suçlu babasıdır ve ideal figür olan annesini asıl suçluyu tehdit eden bir figür olarak görme arzusundadır.

Bu klinik örnek de gösteriyor ki, terapi sürecinde, bastırılmış bilinçdışı duygu ve düşüncelerin gerçeklik düzlemine çıkmasında, sanatın kullanımının işlevsel bir yönü vardır.

Psikoterapide sanatın kullanımının en yaygın olduğu alanın çocuk terapisi olmasına rağmen, yetişkinlerle yapılan klinik çalışmalarda da 19. yüzyılın sonundan itibaren kullanılmış bir yöntemdir.

Bu alanda önemli çalışmalar yapmış olan Margaret Naumburg, 1940'lı yıllarda yetişkinlerle terapi sürecinin bir parçası olarak sanatı kullanmaya başlamış ve sonraki yıllarda "dinamik oryantasyonlu sanat terapi" yaklaşımını savunmuştur. Naumburg ilgisini esas olarak psikotik ve nörotik hastaların sanat ürünleri üzerinde yoğunlaştırmıştır. Naumburg'a göre sanatın psikoterapide kullanımı yoluyla bilinçdışı çatışmalar, sanat diliyle bilinçli hale gelmekte, semboller aracılığıyla gerçeklik düzlemine taşınmaktadır. Naumburg bu yöntemin hastayı iyileştirici etkisine inanır ve sanatın iletişimsel yönü geliştirici özelliklerine vurgu yapar.

1950'li yıllarda özellikle çocuklarla çalışan terapist Edith Kramer'e göre ise, yaratıcı sürecin kendisi iyileştirici ve bütünleştirici bir güce sahiptir.

Liss estetik ürünlerin kişi ile grup arasında yakınlaştırıcı, sempatik bir ilişki kurduğu görüşündedir. Kris gibi Liss de hastaların yaptıkları resimler aracılığıyla iç karışıklıklarını dışa vurdukları, böylece gerginliklerinin azaldığını ve realiteyle temas kurduklarını söylemektedir.

Baynes'a göre ise sanat çalışmalarıyla hastalar kendi bireysel mitos dünyalarını yaratırlar ve bu tedavinin önünü açmaktadır.

Ulse hastaların henüz ifade bulabilecek olgunluğu kazanmamış affektif duygularını, non-figüratif ve sembolik bir üretimle açıklayabildikleri ve bu sanat ürünleri üzerinden yapılan serbest çağrışımlarla, bu affektif materyallerin dile aktarabildiğini söyler.

Huntoon, Pessin ve Friedman ise sanatla teşhis ve tedavinin hastalar üzerindeki etkilerini şöyle sıralamaktadırlar:

- a. Arzuların sembolik olarak gerçekleşmesini,
- b. İç karışıklıklara ve çatışmalara neden olan bilinçdışı malzemenin somutlaştırılması ve tanınmasıyla sıkıntıların azalmasını,
- c. Yaratıcı ifade ve narsistik haz duygusuyla egonun kuvvetlenmesini,
- d. Hastanın sözlü olarak ifade edemediği bilinçdışı karışıklıkların açıklanmasını sağlamaktadır.

#### **2.3.1.4. Psikopatolojik Sanat ve Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı**

Çocukluktan itibaren bastırılmış duygu ve düşünceler bilinçdışında görsel imajlar biçiminde sembolleşmektedir. Freud'un kuramının ve çalışma yönteminin temelini oluşturan da bu görsel simgelerin hasta tarafından sözlü olarak ifade edilmesidir. Rüyalar bu sembollerin elde edilmesinde temel malzemeyi oluşturmaktadır.

Freud esas olarak sembollerin sözlü ifadesinden yana olmuş ve doğrudan görsel simgeler üzerine çalışmayı gerekli görmemiştir. Süleyman Velioğlu iç deneyimlerin görsel simgelerinin sözlü dile aktarıldığında dinamizmini yitirdiği görüşündedir ve Freud'dan farklı olarak sözlü sembolizasyondan çok görsel sembolizasyonun değerine vurgu yapmaktadır. Ona göre sembol dili üç

boyutlu iken, günlük konuşma dili iki boyutludur. Bu nedenle Süleyman Velioğlu, akıl hastalıklarına neden olan iç çatışmaların en arı ipuçlarını, hastanın sözselsel olarak anlattıklarının değil, biçimlenmiş sembollerin verdiği görüşündedir. Psikopatolojik sanat yönteminin temel ilkesini oluşturan da budur. Sembolün anlamı, bilinen bir şeyin işareti olması değil, henüz bilinmeyen ve biçimlenme aşamasında olanın, benzerlik yoluyla açıklanmasıdır.

Psikopatolojik sanat yöntemi, sanat eğitimi almış olsun veya olmasın her bireyin bilinçdışı çatışmalarını ve iç karmaşasını, görsel simgelerle ortaya koyabileceğini kabul eder.

Bu yöntemi uygulayan doktor, hasta ve hastanın ürünü tek başına bir ünite teşkil etmektedir. Doktor, hastadan yaptığı spontane sanat ürünleri üzerine yorum yapmasını ister ve uygulanan yöntem serbest çağrışımdır. Doktor eleştirel bir tavır takınmaksızın, hastanın iç dünyasına girmeye, bu dünyayı anlamaya çalışır ve onu olduğu gibi benimser. Bu, hastayla kurulan bir tür özdeşleşme deneyimidir. Doktor iyi bir gözlemci olarak, hastanın ürününü yaratırken ki tüm süreci izler ve notlar alır.

Süleyman Velioğlu psikopatolojik sanat yönteminin üç fonksiyonu olduğunu söyler:

**1. Teşhis:** Bilinçdışı duygu ve düşüncelerin, spontane imajlarla grafik ve plastik ifadeler halinde projeksiyonu gerçekleşir.

Bir sanat ürününde iç içe bulunan biçim öğeleri ve sembolik değerler, akıl hastalarının sanat ürünleri söz konusu olduğunda birbirinden ayrı olarak ele alınmalıdır. Çünkü biçimle ilgili öğelerin incelenmesi bize kişiliğin rasyonel yönüne ilişkin bilgiler verir. Semboller ise duygu ve düşüncelerin sansür mekanizması yoluyla bastırılmasının sonucu olarak ortaya çıkar ve bilinçdışı hakkında bilgi verir.

Biçim öğeleriyle kast edilen ölçü, denge, ritim simetri, harmoni gibi kavramlardır. Deformasyon, stereotipi, doldurma fenomeni, saydamlaştırma fenomeni, X-ray fenomeni, ani stil ve teknik değişiklikler, parçalanmış insan figürleri, el izleri v.s. gibi kavramlar da biçim özellikleri içinde değerlendirilir ve patolojik nitelikler taşır. Resimlerde renk kullanımı ise affektif potansiyele ilişkin bilgi verir.

Süleyman Velioğlu sembollerin Freud'un kişisel bilinçdışına yerleştirdiği cinsel semboller ya da Jung'un kolektif bilinçdışında taşındığını söylediği arketipal semboller olabileceğini söyler. Arketipal sembollerin en önemlilerinden olan "cakra"<sup>93</sup> (Resim 18) ve "mandala"<sup>94</sup>, dissosiyasyon ve dezoryantasyon durumlarında ortaya çıkmaktadır.

**2. Hastalığın Gelişimini İzlemek:** Bir dizi spontane psikopatolojik sanat ürünü, hastalığın oluşumunu adım adım izleme olanağını sağlamaktadır ve bazı durumlarda hastalığın klinik semptomları ortaya çıkmadan önce psişe'deki patolojik değişimler, hastanın sanat ürünlerine yansımaktadır.

**3. Tedavi:** Sanat, kişiliğin bilinçli ve bilinçdışı materyallerinin ortak çabalarıyla, estetik bir düzen ve biçim içinde psişe'nin dış dünyaya açılmasıdır. Velioğlu'na göre bu açıdan insan bir açılıştır. Biyolojik yaşayışın hayatı ifade etmekte yetersiz kaldığı yerde yaratma ortaya çıkmaktadır. Yaratma hem insanın varoluşunu hissetmesini hem de biyolojik kapalılığına rağmen, buna karşı durmayı başardığı için narsistik bir haz duygusu vermektedir.

<sup>93</sup> Merkezi çevreye bağlayan yarıçaplarla bölünmüş bir daire biçimidir. Cakra, Hint dilinde "kutsal tekerlek" anlamına gelir, tümelliği ve evrenselliği ifade eder. Her şeyin bir düzen ve uyum içinde kendisine yöneldiği, toplandığı, bütünleştiği evrenin merkezi olan üstün insanın sembolüdür.

<sup>94</sup> Jung "mandala" adını verdiği biçimsel örnek içinde bilinçdışının tarih boyunca kendini yinelediği görüşündedir. Mandala aşağı yukarı dörde bölünmüş bir biçimdir. Bütünlüğü ve bütünleşmeyi sembolize eder.

Sanatın, insanın bütünlüğünü sağlamasında işlevsel bir rolü vardır. Çünkü sanat, birleştirme içgüdüsüne dayalı bir düzen kurma girişimidir. Düzen kurma, insanın bütünlüğünü elde etmesini ve birliğini tanıma olanağını sağlamaktadır. Yaratma ve düzene koyma sayesinde insan, egosunu kuvvetlendirir.

“Sanat kaostan bir kaçıştır” diyen Süleyman Veliöğlü, çevre ile bağlarını koparmış olan akıl hastası, örneğin bir şizofren, kişiliği dağılmış bir halde kendini kaotik bir dünyanın içinde bulur. Böyle bir dünyada kişideki birleştirme güdüsü ve bütünlüğünü elde etme eğiliminin, doktor tarafından harekete geçirilmesi halinde, kişinin bütünlüğünü elde etme ve birliğini tanıma olanağını sağlayan psikopatolojik sanatın alanına girilmiş olur.

Psikopatolojik sanat yönteminin uygulandığı süre içinde ürettiği sanat nesnelere, hastaların kendilerini ve davranışlarını buldukları, kendi patolojilerini seyrettikleri birer ayna gibidir. Profesyonel sanatçılarda olduğu gibi, hastaların sanatında da doktorun yardımıyla narcissistic cathexis söz konusudur.

Özellikle konuşma güçlüğü çeken ya da bloke olmuş hastalarda, görsel ifadelerini (değerlerinden birçok şeyi yitirmiş de olsa), psikopatolojik sanat yöntemi yoluyla somutlaştırmaları ve aktarmaları psikoterapötik ilişki açısından değer taşımaktadır.

Patolojik sanat eserlerinin psikiyatride önem kazanmasının iki temel nedeni vardır. Birincisi, bu ürünlerin hastanın psikolojik durumunu ve kişiliğini yansıtan objektif ve projektif araçlar olması; ikincisi ise sanat çalışmalarının aynı zamanda bir tedavi tekniği olmasıdır.

Sanatın psikiyatride teşhis ve tedavi yöntemi olarak kullanımı Avrupa ve Amerika’da özellikle 1950’li 1960’lı yıllardan itibaren yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu yöntemin gelişiminde önemli yeri olan “Psikopatolojik Sanat



Laboratuvarı” ise, ilk kez Fransa’da 1954 yılında Sorbonne Üniversitesi’nde kurulmuştur.

Türkiye’de de 1957 yılında, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatri Kliniği’nde, Ord. Prof. Dr. İhsan Şükrü Aksel’in de desteğiyle, Prof. Dr. Kazım Dağyolu ve Dr. Süleyman Velioğlu<sup>95</sup> tarafından bir “Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı” kurulur.

Prof. Dr. Süleyman Velioğlu bu laboratuvardaki çalışmalarını, ressam Muammer Çin’le birlikte 1992 yılına kadar sürdürmüştür. Süleyman Velioğlu’nun klinikten emekli olmasından sonra bu çalışmayı sürdürecektir deneyimli bir psikiyatrin olmaması nedeniyle laboratuvar kapanmıştır.

1956-1992 yılları arasında klinikte tedavi gören hastalardan resim yapmak isteyenler, bu laboratuvarında belli saatler arasında çalışıyorlardı. Hastalar yapacakları resmin konusunu, biçimini, malzemesini seçmekte tamamen özgür bırakılıyordu. Üretilen bu resimler üzerinden hastaların, resimleriyle ilgili kendi yorumları, serbest çağrışım yöntemiyle doktor tarafından dinleniyor ve notları alınıyordu. Resimlerin arkasına hastaların adları ve resmin yapılış tarihi de yazılıyordu.<sup>96</sup> Laboratuvarın etkin olduğu yıllarda yapılmış binlerce resim hala İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatri Kliniği’nin arşivlerinde saklanmaktadır.

Hastaların resimleri doktorlar için terapi sürecinin dışında bir başka veri kaynağı oluşturmaktaydı.

Psikopatolojik bir sanat eseri tek başına, hastaların tek tek öyküleri dikkate alınmaksızın, yalnızca form ve strüktür açısından değerlendirildiğinde, bazı hastalıklarda sık rastlanan bir takım ortak özellikleri tespit etmek mümkündür.

<sup>95</sup> Laboratuvarın kurulduğu 1957 yılında Süleyman Velioğlu’nun akademik ünvanı doktordur.

<sup>96</sup> Kliniğin arşivinde yer alan resimlerin büyük çoğunluğunun arkasında yapan kişinin adının ve soyadının yalnızca baş harfleri, varsa resmin ismi ve yapılış tarihi bulunmasına rağmen, kime ait olduğu bilinmeyen ya da bazı bilgilerin eksik olduğu resimler de mevcuttur.

Örneğin şizofrenik resimlerde öne çıkan, stereotipi, doldurma fenomeni, şekillerin ornemantal karakteri, hatların sertliği, geometrization ve simetri eğilimi, figür-fon ilişkilerinin bozulması, sertleşme, taşlaşma gibi tipik özelliklerdir. Borderline hasta resimlerinde en sık rastlanan özellik, resim yüzeyini çizgiyle ya da başka bir yolla, ikiye bölmek ve bu iki ayrı yüzeye çizilenler arasındaki hem duygu hem de biçimde gözlenen zıtlıktır. Borderline hastanın ikiye bölerek yaşadığı dünya böylece resimlerde biçimsel olarak da ifadesini bulmaktadır. Bunun gibi, geometri ve simetri eğilimi bazen obsesif bir karakteri göstermektedir. Konu üzerine deneyim kazanmış psikiyatrlar ya da sanat terapistleri, hastanın öyküsünü bilmezden önce, resimlerden yola çıkarak hasta hakkında ön bilgi edinebilirler. Ancak kesin bir teşhis koymada resimler ancak bir araç, ek bir malzeme olarak değerlendirilmelidir. Sanat eserini onu yapanın kişiliği ve içinde bulunduğu psikolojik durumuyla birlikte daha dinamik bir düzeyde değerlendirmek gerekmektedir. Resimde yer alan görsel simgelerin ortaya çıkmasına neden olan psikopatolojik mekanizmanın araştırılması gerekmektedir.

Psikopatolojik sanat eserlerinin analizi üzerine çalışmış bir psikiyatr olan Ferdière Billig, 1957 yılında Zürih Psikiyatri Kongresi'nde, bu eserlerin strüktürel psikoloji açısından incelenmesiyle ilgili bir bildiri sunmuştur. Billig eserlerin strüktürel psikoloji açısından incelenmesinde alan, zaman, hareket ve renk faktörlerini temel alır.

Alan, hastanın resim için kullandığı yüzeyi ifade eder. Hastanın resim yüzeyini nasıl kullandığı, onun patolojik durumuyla ilgili bilgi veren bir kategori olarak değerlendirilir. Resim yüzeyini kullanma şekli, yaşanan psikozun düzeyine göre değişiklik göstermektedir.

Regresyonun en ileri aşamasında yapılan resimler, dezorganize bir karakter göstermektedir. Bunlarda somut ya da belirli şekiller görülmez, renkler geniş lekeler halinde kullanılır ve soluktur. Organizasyon çabaları görülse bile bu tür resimlerde kullanılan şekil ve renklerin realiteyle ilgisi

yoktur, figüre neredeyse hiç rastlanmaz ve resmin genel havası kaotiktir. (Resim 19) Bu tür resimlere literatürde “metaphorique” denmektedir. Metaphorique resimlerde tanınabilir biçimler ve figürler yoktur, ilk bakışta anlamsız görünen resimlerdir. (Resim 20)

Psikozun daha hafif olduğu durumlarda subjektif bir alan anlayışı vardır. Figürle - fon arasında bir ilişki kurulmuştur, biçimler belirlemeye başlamıştır. Ancak bu biçimlerin de realiteyle bire-bir örtüştüğü söylenemez ve resimde bütünlük yoktur. (Resim 21) Bu tür hastaların resimlerinde göze çarpan özellikler, geçirgenlik fenomeni<sup>97</sup>, ve yükseltme fenomenleridir.<sup>98</sup> Bu resimlerin bazılarında ortaya çıkan bir başka ortak özellik de çeşitli figürlerin farklı perspektif açılardan resmedilmesidir. (Resim 22) Bu tip eserlere de “metonimique” denmektedir.

Terapi süreciyle beraber hastaların resimlerinde de değişiklikler meydana gelir. Daha entegre bir alan anlayışının yanı sıra figür-fon ilişkilerinde düzelme gözlemlenir. Tedavi süreciyle normal estetiğe daha yakın eserlerin ortaya çıkmaya başlar.

Psikiyatr Selçuk Tuncer alan kavrayışındaki bu çözülmeye neden olan psikopatolojik mekanizmayı açıklamaktadır. Psikotikte dış dünyanın algılanması ve algıya ait temel bir organizasyon bozukluğu söz konusudur. Normal insanlardaki realizmin yerini, psikotikte kendi entelektüel realizmi almıştır. Psikotiğin resimlerinde dış dünyaya ait nesnelere bu nedenle deforme olmuş, gerçek anlamlarını kaybetmiş, figür-fon ilişkisi çözülmüştür.

Normal insanlar ve ressamlar üzerinde L.S.D ve Psylocibyne gibi kimyasal maddelerin kullanımıyla yapılan deneylerde de, psikotiklere benzer bir dış dünya algısının ortaya çıktığı ve psikotik resimlerle eş düzeyde resimlerin yapıldığı gözlemlenmiştir. Kişinin daha önceki üslubu ne olursa olsun, ilaç

<sup>97</sup> Phénoméne de transparence, X-ray picture.

<sup>98</sup> Phénoméne d'élévation, folding over phenomena.

kullanımıyla başka bir görsel algının süzgecinden geçmiş karakterde çizimler göze çarpar.

Süleyman Velioğlu da ilaç kullanımı yoluyla<sup>99</sup> deneysel bir psikoz deneyimi yaşamıştır. Velioğlu bu deneyi “Denek Olarak Psikiyatır” isimli makalesinde tüm ayrıntılarıyla anlatmaktadır. Geçici bir psikozun deneği olmasının nedeni şizofrenik dünyayı tanıyabilmek, böylece psikiyatır olarak hastalarının dünyasını bizzat yaşayarak kavrayabilmektir. O’na göre böylece psikiyatır, şizofrenik kişi ile özdeşleşmede gerekli ön koşulları elde etmiş olacaktır. Süleyman Velioğlu, ancak bu tür bir deneyimden sonra psikiyatırın bir prepsikotik kişinin yabancılaşmasının boyutuna, bir şizofrenik kişinin bildirişim yolları kapalı, kaotik ve otistik dünyasının anlamına yaklaşabileceği görüşündedir.<sup>100</sup>

Alan kavramındaki deformasyonların bir başka nedeni de psikotiğin ilkel-arkaik bir düşünce düzeyine geri çekilmiş olması ve buna bağlı olarak da soyutlamaya olan eğilimidir.

Resimde hastanın kendisini ilgilendirmeyen bazı bölümleri hiç çizmemesine, buna rağmen bazı biçimler üzerinde takıntılı bir biçimde çalışması ve detaylandırması da sık rastlanan bir olgudur. Hastanın resminde hangi bölümlere özen gösterip, göstermediği de analiz açısından sembolik anlamlar taşımaktadır.

Billing’in patolojik resimlerin analizinde kullandığı bir diğer kavram da zaman’dır. Psikotiklerde zaman tahayyülünün bozulmuş olması, bu nosyon eksikliği resimlere de yansımaktadır. Manik hasta için aktüel bir zaman söz konusudur, hayatını geçmiş-gelecek kaygıları duymadan yaşar; melankolik

<sup>99</sup> Psilocybin türevi bir hallüsinojen olan CEY 19 ve CZ 74 sentetik maddelerinden kurulu drog kullanmıştır.

<sup>100</sup> Süleyman Velioğlu’nun deneysel psikoz deneyiminin ayrıntıları için bkz. Ek-1.

geçmişin ağırlığı altında ezilmiştir ve geleceği reddeder; şizofren aktüel zaman kavramını yitirmiştir ve en ilkel, en eski zamanda yaşamaktadır.

Hastalardaki bu algılanan zamandaki bozukluklar, resimlerde, eski çağlara ait konuların seçilmesi, eski ve yeniye ait olaylara aynı resimde yer verilmesi, zamanın tamamen inkarı şeklinde ortaya çıkmaktadır. Psikotiğin zaman faktörüyle ilgili bu regresyonu, onun ilkel düşünceye geri çekilmesinin ve gerçekten kaçışının ifadesidir. Zevk almadığı, uyum sağlayamadığı realiteye karşı düşmanca bir sırt çeviriş, inkar söz konusudur.

Zaman ve alana bağlı bir faktör olan hareket, patolojik resimlerde hastalıkla ilgili sembolik anlamlar içermektedir. Örneğin kronik şizofren hastalarda, hiçbir hareket belirtisinin olmayışı karakteristik bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Figürlerin bölünmesi-parçalanması da harekete ve resimdeki devamlılığa engel olan faktörlerdir. Bazı resimlerde harekete rastlanmasına rağmen donuk, duygudan uzak bir anlayış söz konusudur. Birbiri ardına geniş lekeler halinde sürülen soğuk renkler de hareketsizlilik duygusu yaratırlar ve bu tür resimlere sıklıkla rastlanmaktadır. Hastalığın ileri aşamalarında resimlerde tam bir hareketsizlik vardır. Tedaviyle birlikte resimlerde de hareketlilik görülmeye başlanır ve iyileşmenin ileri aşamasında hareketin resimlerde serbestlik kazanması hastalıkla ilgili olumlu bir gelişmenin habercisi olarak yorumlanır.

Patolojik resimlerde renk affektif duygulanımın ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Renklerin psikolojik etkileri üzerine çeşitli çalışmalar vardır. Sanat tarihinde özellikle Kandinsky'nin renkler üzerine ortaya koyduğu görüşler pek çok sanatçıyı etkilemiştir.

Eysenck ve Janesch renk tercihi bakımından iki grup sayarlar: Ekstrovert yapıya sahip olan kişiler daha çok sıcak tonda renkleri tercih ederken, introvert kişilik yapılarındakiler soğuk renkleri kullanmaktadırlar. Renk kullanımı üzerinden yapılan bu kişilik analizlerinin ne kadar gerçeği yansıttığı

tartışılabilir. Günümüzde bu kategorizasyonlar önemini yitirmiş olmasına rağmen, söz konusu renk kuramları ilk öne sürüldüğünde heyecan yaratmış ve psikiyatride de sanatta da ilgi çekmiştir. Billing'e göre ise tonlama olmaksızın geniş yüzeylerde soğuk renklerin kullanılması, affektif boşluğu ve empülsiviteyi göstermektedir. Mohr ise renklerin belirttiği anlamların her zaman iki yönlü olduğunu söyler. Örneğin genellikle kırmızı, sevinç, canlılık, enerji gibi pozitif duyguları çağrıştıran bir renk olmasına rağmen, patolojik resimlerde çoğunlukla dağılmayı, agresyonu ifade etmektedir. Çoğunlukla da kan'ı sembolize etmektedir. Bu nedenle renk kullanımı tek başına bir değerlendirme ölçütü olamaz. Resmin bütünü göz önünde bulundurularak renk kullanımının nasıl bir duygulanıma karşılık geldiği incelenmelidir.

#### 2.3.1.5. Psikopatolojik Sanat Eserleri

Psikopatolojik sanat ürünlerinin analizi sonucunda tespit edilmiş çeşitli tipik öğeler ve kategoriler söz konusudur. Bu sembollerin ve kategorilerin hangi tür hastalıklarda ortaya çıktığı konusunda birden çok görüş ortaya konmuştur. Ancak bu çalışmalar bütünsellik kazanamamış ve bu nedenle de kapsamlı bir analiz yöntemi ortaya çıkmamıştır. Konuyla ilgili çalışmalar hem Avrupa'da hem Amerika'da hem de ülkemizde sürmektedir.

Biz bu bölümde, psikopatolojik sanat eserlerinin analizinde, psikiyatri alanında genel kabul görmüş ve resimlerde sıklıkla rastlanan tipik birkaç kategori üzerinde duracağız ve bu kategorilerin tespit edilebildiği resimlerden örnekler vererek konuyu açıklığa kavuşturmaya çalışacağız.

Kuşkusuz Freud'un "Rüyaların Yorumu" isimli çalışmasında ve "Psikanalize Giriş Dersleri"nin rüyalarla ilgili bölümünde sözünü ettiği semboller ve bu sembollerin anlamları araştırmacıların, patolojik sanat ürünlerini değerlendirmelerinde temel çıkış noktalarındandır. Aynı zamanda Jung'un arketip kuramı ve kuramında ortaya koyduğu, kolektif bilinçdışından

kaynaklanan evrensel semboller de ön-açıcı niteliktedir. Jung'un evrensel semboller dediği mandala ve cakraya, ilginç bir biçimde bu sanat ürünlerinde sıklıkla rastlanmaktadır.

Billig'in bu ürünlerin analizinde alan, zaman, hareket ve rengi temel alan yöntemini önceki bölümde ele almıştık. Billig dışında sanat terapistlerinin ve psikiyatrların tespit ettiği başka kategorilerden de bahsettik. Ele alacağımız resimlerin analizinde genel kabul görmüş bu kategorilerden, Freud'un ve Jung'un sembollerinden ve aynı zamanda hastaların kişisel öykülerinden de mümkün olduğunca yararlanılacaktır.

Patolojik resimlerde renk kullanımının genellikle afektif bir özelliği olduğundan bahsetmiştik. Parlak-canlı renklerin ya da soluk-soğuk renklerin tercih edilmesi ve zaman içinde hastanın renk skalasındaki değişiklikler değerlendirme ölçütleridir. Her hastanın kendisine göre sevdiği ve sevmediği renkler vardır. Renklerle olan ilişkiler resmi yapan kişinin özelinde değerlendirilmelidir. Bazı hastaların bir dizi resmi incelendiğinde belli duygularını ifade etmekte aynı renkleri kullandıkları tespit edilmiştir. Örneğin 20 yaşındaki G.A. ölüm ve yalnızlık gibi korkuları ve davranış bozukluklarından (obsesyonlar; çizgilere basmama, tabelaları sayma, her şeyi beş kere yapma –beş kere el yıkama, dua etme, duvara vurma v.b.) dolayı kliniğe başvurmuştu. G.A.'nın farklı zamanlarda yapmış olduğu resimler incelediğinde, kendisini çizerken kullandığı rengin bazı resimlerinde sarı bazılarında da siyah olduğunu, ailesini çizerken (annesi, babası, köpeği ve diğer aile üyeleri) maviyi, aile dışındaki sosyal çevresiyle ilgili şeyleri ise (okul, arkadaşlar v.s.) yeşil renkle ifade ettiğini, hayali figürleri ve ideal yaşamla ilgili çizimlerinde de kırmızıyı kullandığı izlenmiştir. Resimlerinde farkında olmadan tekrarladığı bu renkler, onun bireysel dünyası açısından sembolik anlamlar taşımaktadır.

Resimlerde tercih edilen ve ağırlıklı olarak kullanılan renklerin kişiye özgü anlamları olmasına rağmen, bazı renkler ortak sembolik anlamlara da

sahiptir. Örneğin siyah, ölümü ve kaotik duyguları, mavi ise suyla ilgili öğeleri (deniz, akarsu, göl v.s.) çağrıştırmaktan dolayı çoğu zaman arınmayı, saf olana varmayı ifade eden anne rahmine geri dönme arzusu olarak değerlendirilebilir. Parlak kırmızının kullanımı ise çoğunlukla kanı, yani bastırılmış saldırganlık dürtülerini çağrıştırmaktadır.

Yalnızca renkle ilgili tercihler değil, bu renklerin resim yüzeyinde nasıl kullanıldığı da değerlendirilmelidir. Boyanın tuval üzerindeki kullanımındaki stereotipi, özen gösterme ya da gelişi-güzellik, düzensizlik ve dağınıklık resmi yapan kişinin ruh halini ifade eder.

(Resim 23) kişinin agresyonunu resimlerine nasıl yansıttığının tipik örneğidir.

Bazı resimlerde dikkat çeken bir diğer özellik de malzemenin karışık kullanımınıdır. Örneğin çalışmada esas olarak pastel kullanan kişi, başka bir bölümünde kurşunkaleme geçer ya da benzer biçimde tüm figürlerini detaylı ve özenli çizen bir kişi, kendisini veya başka bir figürü gelişi-güzel, hatta çöp adam biçiminde çizmiş olabilir. Resmi yaparken özen gösterilen, detaylandırılan şeylerle, üzerinde hiç durulmayan çocuksu bir anlayışla ele alınan nesne veya figürlerin resmi yapan kişi tarafından niçin böyle yorumlandığının, ifade edildiğinin örtülü anlamları vardır.

Patolojik resimlerde, figürlerde ve bazen de nesnelerin çizimlerinde eksiklikler görülür. Bu eksiklikler ya da parçalılıklar gerçeklikle olan ilişkinin zayıfladığı, bütünlük duygusunun kaybolduğu ve agresyonun ortaya çıktığı psikotik aşamada, sanat ürünlerine yansımaktadır.

Örneğin bir insan bedeni çizilir ama eller, ayaklar, yüz ya da baş hiç yoktur. Bu resimlerde ellerin çizilmemesi agresif duyguları, şiddeti bastırmaya yönelik bir tavidir. Çünkü eller ve ayaklar vurma, tekme atma gibi şiddete ilişkin duyguların gerçekleşmesini sağlar. Kişi ya kendi saldırganlık dürtülerini



bastırmaya, kontrol altında tutmaya çalışıyordu ya da bir başkasının şiddetine karşı olan korkusunu dile getiriyordu. Bazı resimlerde uzuvlar (kollar, bacaklar), belden aşağısı, boyun, ağız, kulaklar ve vücudun başka organlarının da olmadığı görülür. Bu eksiklikler kişinin cinsel duygularıyla, regresyonuyla, saldırganlık dürtüleri ve beden imgesiyle ilgili olabilir. Resimlerdeki bu eksikliklerin, tamamlamamaların kökeni ancak resmi yapan hastanın öyküsü göz önünde bulundurulduğunda anlaşılabilir. Eksiklikler olabildiği gibi bazen figür ve nesnelere ya da doğada fazlalıklar da olabilmektedir. Fazladan bir göz, birkaç kol veya el veya iki güneş, hem güneş hem ay gibi.

Parçalanmış insan figürlerinin görüldüğü bazı resimlerde vücudun çeşitli bölümleri resim yüzeyine dağılmış haldedir. Bu parçalılık, kişinin kendi içindeki parçalanmanın en açık yansımasıdır.

Patolojik resimlerde sıklıkla stereotipiyle karşılaşırız. Stereotipiyle bu resimler özelinde kastettiğimiz, bir desenin ya da biçimin resimde art arda tekrarlanmasıdır. Örneğin (Resim 24)'de aynı renkler büyük-küçük alanlar halinde tekrarlanmaktadır. Aynı zamanda çizgilerde de stereotipik bir eğilim söz konusudur. Çizgiler hep aynı yöne doğrudur ve açık-koyu renk farklılıkları yoktur. Parçalı renk alanlarından oluşan resim yüzeyi, bir bütünselliğe ulaşmakta, ortaya bir spiral biçimi çıkmakta ve etrafında da sanki bunu baskılayan başka renk alanları görülmektedir. Parçalı renk alanlarına rağmen, bunların birleşerek bütünsel bir biçimde buluşması, hastanın kendini bütünlüme, içindeki parçalılığı birleştirme çabasını yansıtır.

M.M.O.'nun 1961 yılında yaptığı "Gözüme Görünen Renkli Çiçekler" (Resim 25) stereotipik uygulamanın en tipik örneklerindedir. Obsesif bir biçimde belli aralıklarla tekrarlanan ve birbirine bağlı, aynı çiçek motifleri resmin yarısından fazlasını kaplamaktadır. Taşist teknikle yapılan pek çok resimde de benzer uygulamalara rastlanmaktadır.

31 yaşında şizofreni teşhisiyle kliniğe yatan N.T., akademide resim eğitimi almış, kültürlü bir hastaydı. N.T.'nin bütün resimlerinde şizofren hastalarda görülen çok parçalılık söz konusuydu. Ancak bu parçalılık N.T.'nin resimlerinde bir bütünlük meydana getirmektedir. Hasta kendi resimlerinden bahsederken, “renkler sesler gibi hissedilmiştir” ve “mümkün olmayanı şiir gibi vermek lazımdır” gibi sözler söyleyerek, görsel dil ve imgenin gücüne atıfta bulunmaktadır. Hastanın bazı resimleri Matisse, Monet, Derain, Picasso, Van Gogh ve Klee gibi ünlü ressamların resimlerini andırmaktadır.

N.T.'nin hastane deneyimini “Elektroşok” (Resim 26) isimli resminde, farklı mekan ve zamanlarda geçen olayları aynı kompozisyon içinde anlatmıştır. Katı-geometrik biçimlerden kurulu bu resimde, birden çok figür görülmektedir. Ancak figürler donuk ve ifadesizdir. Resmin en solundan başlayarak N.T., sanki bir cümle yazar gibi hastane sürecini izleyiciye resmiyle aktarmıştır. En solda onu zorla hastaneye yatıran babası ve geriye doğru eğilerek hastaneye girmeye direnen kendisi görülmektedir. N.T.'nin gözlerinin kapalı olduğu, arkadan onu ittiren babasına direndiği bu sahnede izleyiciye geçen herhangi bir duygu yoktur. Bedenler donmuş, yüzler ifadesizleşmiştir. Bu sahnenin yanındaki sahnede N.T.'nin üzerindeki kıyafetler bir görevli tarafından çıkarılmakta ve üzerine hastane giysileri giydirilmektedir. Arkadaki figür de dahil olmak üzere yine yüzlerde ifade yoktur. Hasta görevliye bakarken, görevli doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Bir sonraki sahnede hastayı yatakta yatmış, uyur halde görmekteyiz. Hasta bu aşamada elektroşok deneyimini anlatmaktadır. Yatağın kenarında ayakta duran iki doktor yine izleyiciye bakmaktadır. Sanki önlerinde yatan hastayla ilişkileri yok gibidir. Hastanın üzerinden yukarıya doğru bir beden yükselmektedir. Hastanın vücudundan yukarıya doğru yükselen saydam, bulutsu bu beden onun içindeki ruhtur. N.T. resmiyle ilgili yaptığı yorumda bu yükselenin, onun içindeki kötü ruh olduğunu söylemektedir. Böylece elektroşokla, onu hasta eden bu kötü ruhtan kurtulmuştur. Yatağın ucunda görülen sahne elektroşok işleminin sonrasını anlatmaktadır. Hasta robot gibi elleri önde, doktorunun önünde durmakta ve ona bakmaktadır. İlk kez doktor izleyiciye değil de hastasına

bakmakta ve elini onun yüzüne doğru kaldırmıştır. Hastayla doktor arasında ilişkinin kurulduğu ve doktorun eliyle hastasına bir tür yakınlık gösterdiği tek an, elektroşok sonrasında görülebilmektedir. Ama tüm sahnelerde olduğu gibi burada da ifadesizlik, duygu yoksunluğu devam etmektedir. Elektroşok sonrasında ikinci sahnesi hastanenin çıkış kapısında geçmektedir. Hasta anne ve babasının yanındadır. N.T. yine robot gibi elleri önünde durmakta, onu arkasından ittirerek hastaneye yatıran babası, bu kez onu kolundan kavramaktadır ve hastaneden çıkış sahnesine eklenen anne figürü olup bitenle ilgisiz bir biçimde, elleri önünde bitişik (annenin bu duruşu onun olup biten konusundaki etkisizliğini ifade etmektedir) izleyiciye doğru bakmaktadır. N.T.'nin babası tarafından zorla hastaneye getirildiği sahnede arakada demir parmaklıklar varken, hastane çıkış sahnesinin arkasında bir doğa manzarası görülür.

Resmin bütününe baktığımızda figür-fon ilişkisindeki bozukluklar, perspektif hataları, anlatılan konunun duygu yoğunluğuna karşıt donuk bir ifadesizlik, geometrizeasyon, hareketsizlik dikkat çekmektedir. Halbuki sanat eğitimi almış N.T.'nin perspektif kurallarını bildiğini, figür çizmede gerekli anatomi bilgisinden yoksun olmadığını biliyoruz. N.T.'nin akademik eğitime ve yaşanan olayın kendi hayatı açısından taşıdığı duygu yoğunluğuna rağmen kompozisyonun hareketsiz ve donuk olması onun içinde bulunduğu ruh durumuyla açıklanabilir. Aslında N.T. bu resimle bir umudunu dile getirmektedir. Hastaneye istemese de gelmiştir, ama buna rağmen iyileşmeye dair bir umut taşımaktadır. Elektroşok işleminden geçecek, böylece hastalanmasına neden olduğuna inandığı içindeki kötü ruhtan kurtulacak ve iyileşip hastaneden çıkacak, ailesine kavuşacaktır. Ancak ne yazık ki, N.T.'nin hastane öyküsü böyle olmamış, çok uzun süre klinikte tedavi görmesi gerekmiştir.

N.T.'nin bir dizi portre çalışması, hastalığının yaptığı sanat ürünleri üzerindeki etkilerini açık bir biçimde göstermektedir. Hastalığının ilk aşamalarında yaptığı bir kadın (Resim 27) ve erkek portresi (Resim 28),

resmi yapılanların kişisel özelliklerini yansıtan, real dünyaya ait gerçek insanların portreleridir.

Başka bir portre çalışmasında (Resim 29), yine bir erkek figürü görülür ve resimde çeşitli renk tonlarını kullanmıştır. Bu portre teknik açıdan ünlü ressamları aratmayacak bir yeteneğin varlığını göstermektedir. Sanatçının bu portrelerden sonra yaptığı çalışmalarında yavaş yavaş gerçeklik duygusunun kaybolmaya başladığı gözlemlenmiştir.

İsimsiz bir başka kadın portresi (Resim 30) geometrik bir anlayışla kurulmuştur ve boya kullanımında bir önceki portreden farklı bir anlayışla geniş renk alanlarına yer verilmiştir. Farklı renk alanları bir araya gelerek bir bütün oluşturmuştur. Yüzdeki gözler, kaşlar, ağız ve burun çok basit çizgilerle belirtilmiş olmasına rağmen, kadının yüzünde belli belirsiz bir hüzün havası sezilebilmektedir. N.T.'nin bu çalışması Matisse'in bazı portrelerini akla getirmektedir.

(Resim 31) bir önceki iki portre çalışmasından tamamen farklı bir üsluba geçişi göstermektedir. Şimdiye kadar ele aldığımız portrelerde realiteyle bir ilişki varken ve kişisel özelliklerle ilgili az-çok bilgi verilmesine rağmen, bu resimde insani duygu ve realite kaybolmuştur. Yine farklı renk alanlarının bileşimiyle oluşmuş bir insan yüzü görülmektedir. Yüz ikiye bölünmüş, gözler ve ağız kübist resimlerde rastladığımız gibi iki farklı bakış açısından gösterilmiştir. Resmin geri kalanı çeşitli geometrik renk alanlarıyla doldurulmuştur. Resimdeki üslup Picasso'nun bazı kübist resimlerini anımsatmaktadır.

(Resim 32)'de ise taşist teknik kullanılmıştır. Bu teknik şizofreniye özgü stereotipik eğilimlerin ifade bulmasının önünü açan bir tekniktir. Resmin bütününde boyalar benzer biçimde ve hemen hemen aynı büyüklükte kullanılmıştır. Bu parçalı taşist renk anlayışı belli belirsiz tuval önünde duran

bir erkek figürünü meydana getirmektedir. Tuval önündeki bu erkeğin kişisel özelliklerine ilişkin herhangi bir fikir edinemiyoruz.

N.T.'nin bir başka çalışması olan (Resim 33) da (Resim 31)'e benzer bir üslupla yapılmış olmasına rağmen burada artık kişisel özelliklerle ilgili her şey silikleşmiştir. Farklı renklerin kullanımıyla ortaya çıkan yüz, biçim olarak artık belli belirsiz bir şeye dönüşmüş, neredeyse uzaktan bakıldığında renk karmaşası arasından seçilebilen ilkel bir biçime indirgenmiştir. Sanki sanatçı göz illüzyonuna başvurmuş gibidir. İzleyicinin algısıyla oynamaktadır.

(Resim 34)'deki portrede görülen erkek ise silikleşmiş, sanki sisler içinden belli belirsiz varlığı sezilebilen bir figür gibi ele alınmıştır. Bir gözü dışında yüzünün geri kalanı görülemeyen, gövdesiz bir figürüdür.

N.T. nin ele aldığımız bu bir dizi portre çalışması onun hastalığına bağlı olarak gerçeklik duygusunun giderek ne kadar zayıfladığını ve kişisel özellikleri yansıtan portrelerden nasıl da insani özelliklerinden sıyrılmış, yalnızca biçimsel olarak insanı andıran ilkel biçimlere gerilediğini göstermektedir. N.T.'nin eserlerini, onun klinikte yatan bir hasta olduğunu bilmeden yalnızca sanat eleştirisinin kategorileriyle değerlendiresek, aslında hiç de kötü olmayan resimlerle karşı karşıya olduğumuzu söyleyebilirdik. Ancak resimlerine, onun patolojisinin aynasından baktığımızda resimlerdeki üslup değişiminin gerçek dinamiğinin bilinçdışı çatışmalar olduğunu anlamamız hiç de zor değildir.

Şimdi ele alacağımız hasta ise, ünlü ressam Van Gogh'la özdeşleşmiştir ve kendisinin Van Gogh olduğunu iddia etmektedir. İlgi çekici olan Y.A.'nın resimleriyle, ünlü ressamın resimleri arasındaki gözle görülür benzerliktir. Öncelikle hastanın kendisinin Van Gogh olduğunu iddia edecek derecede yaşadığı derin özdeşleşmenin anlamını kavramaya çalışalım.

Freud bireyin çevresinde gördüğü nesnelere ve kişiler gibi olmak, onlara benzemek istemesinin özellikle çocukluk döneminde egonun gelişmesinde önemli olduğunu söylemektedir. Özdeşleşme (identification) denilen bu mekanizmada kişi bir başka insanı model alır ve kendini bu modele göre şekillendirir. Kişinin bir şeyle veya kişiyle özdeşleşmesi sadece çocuklukta değil, ergenlik döneminde de görülür. Ancak ergin özdeşleşmeyi bilinçdışında yaşar ve bunun farkına varmaz. Özdeşilen kişinin çoğunlukla kişi açısından moral bir anlamı vardır.

Süleyman Veliöğlu "Akıl Hastası ve Sanatçı" isimli kitabında paranoid şizofren teşhisiyle klinikte tedavi gören ve kendilerini Van Gogh'la özdeşleştiren iki ergeni anlatır. Biz burada yalnızca Y.A.'nın resimlerini ele alacağız.

Y.A. kliniğe geldiğinde 19 yaşındaydı ve Rorschach kişilik testinde hafif şizoid tespit edilmişti. Anne ve kardeşlerinde herhangi bir bulguya rastlanamayan hastanın babası şizoid ve alkolikti. Y.A. geleneksel bir ortamda yetişmişti ve aile içinde anlaşmazlıklar ve ekonomik sıkıntılar vardı. Çalışkan bir öğrenci olan Y.A., ortaokul yıllarında resim derslerindeki başarısıyla dikkat çekmiştir. Ancak aşırı alınganlıkları ve duyarlıkları nedeniyle arkadaşlarıyla ilişki kuramamakta, giderek onlardan uzaklaşmaktaydı. Zamanının çoğunu Yunan klasikleri ve felsefe kitapları arasında geçirmekte, bu arada sanatçı olmayı istemekte ve ünlü ressamların hayatlarını incelemekteydi. Giderek daha fazla içine kapanan Y.A. derslerine ilgi göstermemeye ve sürekli resim yapmaya başlar. Kendisine sorulan sorulara felsefi yanıtlar vermeye başlayan Y.A., öğretmenlerine, arkadaşlarına ve çevresindekilere karşı alaycı, saygısız bir üslupla konuşmaya başlar, okul yöneticilerine karşı okulu ayaklandırmaya çalışır ve en sonunda bir gün okulu yakmaya kalkar.

Y.A. sürekli olarak insanların onun anlamadığından yakınmakta, çevresindeki herkesin ona bir kız kadar güzel olduğunu ima ettiklerini

söylemektedir. Zaman zaman çırılçıplak soyunarak, vücudunu teşhir etmek gibi garip davranışlar sergiler. Bunun yanı sıra inatla insanlığa yeni değerler sunan bir kişi olduğunu, Van Gogh'tan daha üstün bir Türk Van Gogh'u olduğunu savunmaktadır.

Y.A.'nın tüm çevresindekilerden uzaklaşarak kendini yalnızlığa mahkum etmesinin temelinde ailesindeki geçimsizlikler vardır. İnsanlardan kaçan, soyut düşünceye yatkın, felsefe ve kitaplarla yaşayan, sanatla uğraşan aşırı duyarlılıkla, kör bir duygusuzluk arasında dolaşan şizoid bir kişilik göstermektedir. Y.A.'nın dış gerçekle ilişkisi kopmuştur ve düşüncelerinin tasarımı başka insanlar tarafından anlaşılmaz hale gelmiştir. Ani ve ölçsüz tepkiler sergilemekte, bu kontrolsüz tepkilerini, okulunu yakmaya kadar götürmektedir. Y.A.'nın anksiyetesinin temel nedenlerinden birisi babayla tam bir özdeşleşme deneyimi yaşayamamış olması ve annesine karşı giderek artan öfkesidir. Aynı zamanda hasta da homoseksüel eğilimler de ortaya çıkmıştır. Babasıyla cinsel özdeşleşmeyi yeteri kadar gerçekleştiremeyen Y.A., "bir kadın kadar duyguluyum", "annemle sevişmek istiyorum", "güzelim....", "herkes beni bir kız kadar güzel buluyor" gibi sözlerle cinsellikle ilgili karmaşık düşüncelerini yansıtmaktadır.

Y.A. prepsikotik dönemde ego idealine uygun kişilik özdeşleşmesini Van Gogh'la gerçekleştirmiş ve prepsikotik dönem boyunca Van Gogh olduğunu iddia etmiştir. İçinde bulunduğu psikoz ilerledikçe ise Van Gogh'tan daha üstün olduğunu iddia etmeye başlamıştır.

Y.A. sekiz-on ay süren psikotik dönemi boyunca, "Ressam" adını verdiği bir dizi otoportre yapmıştır. Bu otoportrelerle Van Gogh'unkiler arasında bariz bir benzerlik görülmektedir (Resim 35 - 36). Y.A. giyim tarzını bile Van Gogh'a benzetmeye çalışmakta, onun gibi sakal bırakmaktadır. Van Gogh'un çalışma tarzını taklit ederek kırlara gitmiş, güneş altında tarlaları, evleri, köprüleri, kayıkları ağaçları resmetmiştir. Bu açık hava resimlerde kullandığı üslup da Van Gogh'unkiyle aynıdır (Resim 37). Ancak bu resimlerde belli

belirsiz bir anksiyete hissedilmektedir. Hastalığının bu aşamasında ego bütünlüğündeki dağılmanın sonucu olarak hastanın resimlerinde dağılma, figürlerde parçalanma, nesnelere deformasyonlar görülmesi beklenirken Y.A.'nın resimlerinde bunlara rastlanmamıştır. Bunun nedeni hastanın aldığı sanat eğitimidir ve Y.A. henüz sanat disipliniyi yitirmemiştir.

Y.A.'nın psikotik dönemde yaptığı resimlerde ise üslubunda ciddi bir değişikliğin meydana geldiğini görüyoruz. Bu dönemde yaptığı resimleri üç gruba ayırarak inceleyebiliriz.

Yılanlı resmini (Resim 38), resme karşı isteksizlik duyduğunu söyleyerek yapmıştır. Yılanlı kompozisyonu yaptığı dönemde, keman, melek, şeytan, kendisini gözleyen gözler, dev boyutlu başı kesik horozlar, çarpışan ilkel çağ devlerini resmeden Y.A. bu kompozisyonlarında cinsel temalı halüsinasyonlarını anlatmaktadır. Bu eserlerinde parlak renk kullanımı ortadan kalkmış, çizgiler kıvraklığını yitirmiş ve Van Gogh üslubu tamamen ortadan kalkmıştır.

İkinci gruptaki resimleri ise klinikte yatan hastaları model alarak yaptığı portre ve kompozisyonlardan oluşmaktadır. Bu dönem, hastanın psikiyatrik tedavisinde olumlu gelişmelerin kaydedildiği bir dönemdir. Başkalarının portrelerini yapma isteği, öteki hastalarla kendi arasında ilişkilerin gelişmeye başladığını ve Y.A.'nın toplumsal adaptasyon çabası içinde olduğunu göstermektedir. Yavaş yavaş kendi içine kapalı, diğer insanlardan soyutlanmış dünyasından çıkmaya başlamıştır. Ancak bu portreleri incelediğimizde soğuk renklerin kullanıldığını, affektif potansiyelin yetersiz olduğu gözlemlenmektedir.

Psikotik döneminin üçüncü grup ürünleri ise sanatçının non-figüratif ve monokrom resimlerinden oluşmaktadır. Bu ürünlerde en çok kullanılan renk siyahtır. Non-figüratif eğilimle yapılan resimler daha çok otizm durumunda görülmektedir. Y.A.'nın bu resimleri yaptığı dönemde çevreye karşı ilgisinin



azaldığı, duygulanımların ortadan kalktığı gözlenmiştir. Son yaptığı resimlerden de anlaşılacağı gibi, bir süre sonra Y.A.'ya uygulanan tedavi etkisiz hale gelmiş ve başka bir hastaneye gönderilmiştir.



## TARTIŞMA

20. yüzyılın modern sanat akımlarıyla birlikte sanatın yerleşik kuralları sorgulanmaya başlanmış ve bu sürecin sonunda sanatın uzlaşım sal tüm nosyonları tek tek çökertilmiş, hatta Dada gibi yıkıcı karakterdeki hareketler sanatın ölümünü ilan etmiştir. Bu dinamik sürecin sonucunda geriye tek bir temel soru kalmıştır: Sanat nedir ve sanatın sınırları nereye kadardır?

Sanatçılar hem kuramsal düzlemde hem de sanat pratiğinin doğrudan içinden geçerek bir arayış sürecine girmişlerdir. Bu arayış, o güne kadar keşfedilmemiş olanı bulmaya, sanatı sokağa dökmeye, görülmeyeni görmeye, geleneksel sanatın şimdiye kadar dışladığı, yok saydıklarının izini sürme eğilimlerinin gündeme gelmesini sağlamış ve yeni bir heyecan dalgası yaratmıştır.

Bu sınırsızlık duygusu ve yeni keşiflere duyulan heyecanlardır ki, Sürralist akım bilinçdışı sanatın amacı haline getirmiş, Maleviç beyaz üzerine beyaz kareleriyle tuval resminin son sınırına dayanmış, Marcel Duchamp pisuarını müzeye taşımış ve akla gelmeyecek hazır malzemeler tuvaleri doldurup, geleneksel malzemenin hakimiyetine son vermiş, bunlar müzeleri doldurmuştur. Böylece sanat bir üst-dil, yüceltilen bir etkinlik olmaktan çıkmış, taşıdığı tüm sınıfsal anlamlardan sıyrılarak, gündelik hayatın içine girmiştir. Peki sanatçıya ne olmuştur?

Modern sanat akımları sanatın kurallarını yıkarak, tüm yüceltmeleri yerle bir ederek, onun sıradan bir etkinlik olduğunu ilan ederken karşısına yeni bir otoriteyi, yeni bir üst-dili yerleştiriyordu. Bu da sanatçının kendisiydi.

Marcel Duchamp'ın pisuara bir tek kendi imzasını ekleyerek artık onun bir sanat ürünü olduğunu söylerken alışılmış değerleri yıkmasına yıkıyordu ama aynı zamanda imzasının gücünü ortaya koyuyordu. Böylece artık pisuar,

pisuar değildi; bir pipo resminin altına sanatçı “bu bir pipo değildir” yazdığı için artık bir pipo değildi.

İlk bakışta bir tek Sürrealizm, modern sanatın tüm akımlarına hakim olan bu eğilimi taşııyormuş gibi görünmektedir. Çünkü o, bilinçdışına değer atfetme ve bunu sanatının biricik amacı haline getirmektedir. Ancak söz konusu bilinçdışı, yine sanatçının bilinçdışıdır. Dolayısıyla yine ön plana çıkan sanatçının yaşam deneyimlerinin karanlıkta kalan bölümleri ve bunların tartışmasız bir biçimde taşıdığı yaratıcı potansiyeldir.

20. yüzyıl içinde tek bir sanat akımı vardır ki, sanatın kurallarını tartışırken sanatçıyı da bu tartışmadan muaf tutmamakta, yeni bir otorite olarak sanatın karşısına koymamaktadır. Bu akım Art Brut’dür.

Art Brut en genel anlamıyla sanatın bir tek güzel sanatlar eğitimi almışların, profesyonellerin etkinliği olmadığını söyleyerek, amatörlerin üretimlerine de değer atfetmekle hem sanatın sınırlarını yıkmış oluyordu hem de sanatı bir kısım insana özgü bir etkinlik alanı olmaktan kurtarıyordu. Bunu yaparken de yeni bir sanat tanımı yapma ihtiyacı duymuyordu. O, 20. yüzyıl akımlarından hiçbirisinin sormayı aklına getirmedığı yeni bir soru sorar: Sanatçı kimdir?

Bu açıdan Art Brut, görülmeyeni gören, yeni bir sanat yapma tarzını keşfeden gerçekten devrimci nitelikte bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde çeşitli ülkelerde Art Brut uygulamaları devam etmektedir ve çok sayıda koleksiyon bulunmaktadır.

Art Brut’nün penceresinden bakarsak, bu çalışmada ele aldığımız Psikopatolojik Sanat Laboratuvarında üretilmiş resimlerin de ülkemizin koleksiyonunu oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Üretilen bu resimlerin sanat değeri taşıyıp taşımadığı tartışması ise bizim açımızdan Art Brut akımı tarafından cevaplandırılmıştır. Ayrıca tüm dünyada bu akım kapsamındaki eserler müzelere girmiştir. Elbetteki, bazı eleştirmenler ve sanat tarihçileri için bu üretimlerin sanat eseri olarak değerlendirilmesi hala tartışmalı bir konudur.

Ancak bunların sanat eseri olup olmadığı yolundaki tartışmanın kendisi bizi bir adım ileriye götürmeyecek kısır bir tartışma alanıdır. Kanımızca konuya ilişkin asıl öne çıkarılması gereken nokta, sanatın yalnızca bir haz kaynağı, yapıtın ise yalnızca bir güzellik nesnesi olmadığının, aynı zamanda insanın başka içsel ihtiyaçlarına cevap verme işlevine de sahip olduğunun, bir kez daha su yüzüne çıkmış olmasıdır.

## SONUÇ

Süleyman Velioglu, Türkiye’de hem felsefeye dayalı bir sanat anlayışının savunucusu hem de psikiyatri alanında Art Therapy uygulamalarının öncüsü olmuştur.

Türkiye’de felsefi geleneğe dayalı sanat anlayışı ve bu doğrultuda gruplaşma eğilimleri yaygın değildir. Akatünvel Sanat Topluluğu, ontolojik bir sanatı savunur ve grubun önemi de felsefe temelli bir sanat anlayışının Türkiye’deki sayılı örneklerinden ve uygulamalarından birisi olmasından kaynaklanmaktadır. Türk sanat tarihinde özgün bir uygulama olarak yerini alması gerekmektedir.

Psikiyatri-sanat ilişkisi ve sanatın psikoterapide işlevsel kullanımı, batıdaki uygulamalar referans alınarak tartışılan bir konudur. Halbuki, İ.Ü. Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilim Dalı bünyesinde kurulan Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı, konuyu kendi ülkemizden hareketle tartışma olanağını bize sunmaktadır.

Türk sanat tarihinde şimdiye kadar bilinmemesine rağmen, Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı’nda hastalar tarafından üretilmiş eserler, Türkiye’nin Art Brut koleksiyonunu oluşturmaktadır. Üretilen bu eserlerin, Art Brut akımı çerçevesinde değerlendirilerek Türk sanat tarihine kazandırılması ve güncel bir tartışma konusu haline getirilmesi gerekmektedir.

Sanatsal yaratıcılığın kökenlerinin ve sanatın, insan hayatındaki işlevlerinin anlaşılmasında, patolojik sanat eserleri, bunların analizi ve psikiyatrik süreç ele alınmalı, bu alanın verileri sanat alanına taşınmalıdır. Aynı şekilde sanatın kullanımı, psikiyatriye, hastalıkların teşhisinde, tedavisinde ve hasta-doktor ilişkisinde yeni bir veri alanı sağlamaktadır.

Psikiyatrik açıdan hasta olduğu teşhis edilmiş kişilerin sanat pratiğini yaşamaması, kendi iç dünyaları ve gerçeklikleriyle, hastalıkları nedeniyle uyum sağlayamadıkları dış dünya arasında başka bir ilişki kurmalarını sağlamaktadır. Yaratıcı yönlerinin ve sembolizasyon yeteneklerinin gelişkin olduğu dikkate alınır, tedavi sürecinde bu hastaların sanata yönlendirilmesi, onlara başka bir dünyanın kapılarını açmakla kalmayıp, yeni bir kendini ifade etme yolu da sunulmuş olacaktır.

Bu açıdan bakıldığında sanat, yalnızca “güzellik” kavramıyla değerlendirilemeyecek kadar geniş bir pratiktir. Sanatın insan hayatı açısından işlevsel nitelikleri olmasının yanı sıra, insanın estetik beğenileri ve sanatsal üretimleriyle, psikopatolojisi arasında ilişki vardır. Bu ilişkinin niteliklerinin araştırılması hem bilim hem de sanat dünyasına yeni bilgiler kazandıracaktır.

Psikiyatri-sanat ve felsefe alanlarını kapsayan inter-disipliner bir anlayış, hem sanatın hem de insan varlığının anlaşılmasında yeni bakış açılarının oluşmasını sağlayacak ve güncel-işlevsel tartışmaların önünü açacaktır.

## EK 1- PSİKİYATRİ SÖZLÜĞÜ

**AFEKTİF ( Affective):** Duyguyla, ruh haliyle ilgili.

**AGRESYON (Aggression):** Saldırganlık. Öfke, düşmanlık, rekabet, engellenme, korku gibi durumlardan kaynaklanan ve karşısındakine zarar vermeyi, onu durdurmayı, ona engel olmayı, ya da kendini korumayı hedefleyen fiziksel, sözel veya sembolik her türlü davranış. Terim, klasik psikanalizde gerçek davranışta veya fantazide başkalarına zarar vermeye, onları yok etmeye, küçük düşürmeye, kısıtlamaya, vs. yönelik bir eğilimler toplamı olarak kullanılmaktadır.

**AMBİVALANS (Ambivalence):** İkirciklilik. Aynı anda iki zıt duygu, düşünce ve davranış ortaya koyma. Aynı nesneyle ilişkili olarak karşıt eğilimlerin, düşüncelerin, tutumların veya duyguların aynı anda varolması; özellikle de aynı kişiye karşı aynı anda hem sevgi hem nefret duyulması.

**ANKSİYETE (Anxiety):** Kaygı. En genel anlamıyla tehlike veya talihsizlik korkusunun ya da beklentisinin yarattığı bunaltı veya tedirginlik; usdışı korku. Ancak tanımlandığı çevreye ve kullanıldığı bağlama, teorik temele bağlı olarak "kaygı" teriminin içeriği de büyük farklılıklar ve çelişkiler göstermektedir. Bir başka tanıma göre kaygı, nesnesiz olmasıyla korkudan farklılık gösterir.

**ARKETİP (Archetype):** İlktip. Jung'a göre ortak bilinçdışı, kalıtsal (hatırlanan) eğilimlerden ve fikirlerden oluşmaktadır. İlktipler, ölüm, aşk, cinsellik, ebeveynlik gibi özel fikirler konusundaki evrensel irksal (Jung, farklı kültürlerde farklı ilktipler olduğuna inanıyordu) belleklerdir. Bu kalıtsal bellekler sanatta, mitlerde, masallarda, rüyalarda, dinde ve ortak bilinçdışının diğer dışavurumlarında kendilerini evrensel sembollerle belli ederler. Bu ilktipler algılarımızı örgütler, imajları toplar, bilinç içeriklerini düzenler, değiştirir, hatta geliştirir, davranışların temel yönünü belirler. Jung çok sayıda ilktip tanımlamıştır. Bunlar arasında ölümden sonra yaşam, anne, toprak-ana, baba, kahraman, benlik, yeniden doğuş ilktipleri, vb. sayılabilir.

**BİRİNCİL SÜREÇ (Primary process):** Psikanalizde, ide özgü ve bilinçli düşünme süreçlerinden tamamen farklı olan bilinçsiz zihinsel etkinlik biçimi.

Şeylerin zihinsel temsillerini (sembollerini) kullanarak içgüdüsel gerilimi gidermeye çalışır.

**BORDERLINE (Borderline personality disorder):** Sınırdaki kişilik bozukluğu. Özellikle nevroz ve psikoz arasındaki sınır çizgisinde bulunan, yani özellikleri herhangi bir sınıflandırmaya sokulamayan, ya da mekanizmaları psikotik olup da davranışları psikotik değerlendirmesini gerektirmeyen kişilik yapısı. Bu özelliğe sahip kişi sürekli olarak, normal, uyumlu işleyişle gerçek ruhsal bozukluklar arasındaki "sınır çizgisinde" yaşar.

**DEZORGANİZE TİP:** Dağınık konuşma ya da donuk, uygunsuz duygulanımın belirgin olduğu tip.

**DEZORGANİZE:** Dağınık, anlamsız.

**DİSSOSİYASYON (Dissociation):** Çözülme. Normalde kişilikte bütünleşen ve bireyin kimlik-benlik duygusunu oluşturan belli fikirlerin, duyguların, algıların, bilgilerin, kimliğin, anıların, arzuların, vb. kişiliğin geri kalanından ayrılmasıyla; ya da bilincin travmatik veya acı verici çağrışımlardan uzaklaşmasıyla tanımlanan bir tür savunma mekanizması.

**DOLDURMA FENOMENİ:** Özellikle şizofren hastaların resimlerinde resim yüzeyinin stereotipik olarak tekrar edilen birbirinden bağımsız şekillerle ve parçalanmış insan figürleriyle doldurulması.

**EGO (Ego):** En genel anlamıyla "ben" derken kastettiğimiz, her türlü ruhsal-bedensel olayın merkezi olarak düşündüğümüz bilinçli varlığımız. Klasik psikanalizde, ruhsal aygıtın üç ana parçasından biridir. İdden türetilir ve enerjisini oradan alır. Kişiliğin, ilkel içgüdüsel dürtülerle (id, haz ilkesi); içselleştirilmiş ebeveyn ve toplum yasakları (süperego) ve dış gerçekliğin gerekleri arasında aracılık eden bilinçli, ussal yanı.

**EGO GELİŞİMİ (Ego development):** Çocuğun, kendini dış dünyadan, başkalarından ayrı, bağımsız bir varlık olarak algılama süreci.

**EGO İDEALİ (Ego ideal):** Genel anlamıyla kişinin olmak veya ulaşmak istediği olumlu şeylerin toplamı.

**EKSTROVERT KİŞİLİK:** Dışa dönük kişilik.

**FANTAZİ (Fantasy):** En genel anlamıyla, gerçekte varolmayan, ya da o an için varolmayan şeylerin hayali; bu şekilde hayal edilen şey. Normal



koşullarda oldukça yaratıcı olan ve yaratıcı yeteneği kamçılayan fantezi, bilinçsiz çatışmaların dışavurumu, bilinçsiz arzuların doyurulması, gelecekte beklenen olaylara hazırlık, vb. gibi işlevlere sahiptir ve ruhsal dengenin, ruh sağlığının bir göstergesidir. Ancak, özellikle gerçekliği sınama yetisi zayıflamış olanlarda, yaşamı ağırlıklı olarak sadece belli (kısır) fantazilerin çevresinde dönenlerde, fantaziye kuruntu düzeyine çıkaranlarda, vb. patolojik kabul edilir.

**FENOMEN: Görünüş.**

**GÜNDÜZ DÜŞÜ (Daydream):** Hayal. Dikkatin, dış uyarımlardan çekilerek kişinin kendi ürettiği düşüncelere ve imajlara yönelmesiyle tanımlanan bir bilinç durumu; bilinçli ve bilinçsiz arzuların hayal dünyasında gerçekleştirildiği bir zihinsel etkinlik. Bu arzular arasında başarı ve ün kazanma arzusu, merhamet arzusu ile açık toplumsal, cinsel, romantik ve mesleki arzular sayılabilir. Normalde sağlıklı ve duygular için ilham verici bir boşalma kanalı olarak değerlendirilse de, aşırı sağlıksız bir gerçeklikten kaçış veya uzaklaşma mekanizması da olabilir.

**HALUSİNASYON (Hallucination):** Görme, işitme, tat ve koku alma, dokunma duyuları da dahil olmak üzere, nesnelere veya olgulara ilişkin gerçektışı, ya da çarpıtılmış algılar.

**HEZEYAN (Delirium):** Dikkatin kolayca dağılması ve yeni dışsal uyarıcılara yönlendirilememesi, zihin bulanıklığı, şaşkınlık, zaman ve mekan bağlamında yönelim kaybı, bellek sorunları, düzensiz-tutarsız düşünme ve konuşma, algısal bozukluklar (yanılsamalar, halusinasyonlar), kuruntu, heyecan, belirgin hiperaktivite, huzursuzluk, uyku-uyanıklık döngüsünün bozulması, bilinç düzeyinin düşmesi, vb. semptomlarla kendini gösteren akut bir bilinç rahatsızlığı.

**HOMEOSTASİS:** Dinamik öz düzenleme. Organizmanın, dış çevredeki değişimler karşısında normal bedensel durumunu (vücut ısısı, kan basıncı, kan şekeri, vb. gibi) istikrarlı bir denge düzeyinde tutma eğilimi.

**HOMEOSTATİK MEKANİZMALAR (Homeostatic Mechanisms):** Biyolojik dengesizlikleri algılayan ve gerekli dengeyi yeniden kurmak için bazı sistemleri harekete geçiren bedensel mekanizmalar.

**İD (Id):** Freud'un üç parçalı ruhsal yapı modelinde herkeste olan temel biyolojik içgüdüleri, arzuları ve dürtüleri içeren bilinçsiz ruhsal enerji kaynağı.

**İKİNCİL SÜREÇ (Secondary process):** Psikanalizde, egonun ve gerçeklik ilkesinin kontrolü altındaki bilinçli zihinsel etkinlikler ve düşünme süreçleri. Problem çözme, muhakeme, bilgileri düzenleme ve sistemleştirme, akıl yürütme gibi etkinlikleri içeren bu düşünme süreçleri, çevrenin beklentileri ile içgüdüsel ihtiyaçlarımızı akılcı, etkili ve şartlara uygun olarak gidermemizi mümkün kılar.

**İMAGO (İmago):** Jung'un analitik psikolojisinde, çocuğun yaşamındaki önemli kişilerin (özellikle de annenin) idealize edilmiş imajı; genellikle Freud'un süperegosu yerine kullanmayı tercih ettiği bir terim. Psikanalizdeki bir diğer kullanımı da, başkalarına, özellikle de çocuğun özdeşleştiği bir ebeveynin bilinçdışıdaki karşılığıdır.

**İNTROVERT KİŞİLİK:** İçe dönük kişilik.

**KATATONİ:** Donmuş gibi aynı durumda kalma.

**KOLEKTİF BİLİNÇDİŞİ (Collective Unconscious):** Jung'a göre, her insan bastırıldığı duygulardan, dürtülerden, düşüncelerden oluşan kendi kişisel bilinçdışının yanı sıra, evrim boyunca diğer bütün insanlarla, hatta hayvanlarla paylaştığı bir de ortak bilinçdışına sahiptir. Bu ortak bilinçdışı dinde, mitlerde, masalarda ve fantazilerde sembolik olarak dışavurulur. Örneğin Jung'a göre tabak şeklindeki UFO görüntüleri, tanrı ilktiipiyle ilgilidir.

**KİŞİSEL BİLİNÇDİŞİ (Personal Unconscious):** Jung'un yaklaşımında, her bireyin bilinçdışının, insanlığın tamamında ortak öğeler olan, ilktipleri içeren ortak bilinçdışının tersine, bireysel yaşantıları içeren kısmı. Kişisel bilinçdışı bireyin yaşamında yücelttiği, unuttuğu ve bastırıldığı her şeyi kapsar.

**KURUNTU (Delusion):** Kuruntu. Gerçeğe uygun olmayan, yanlış düşünce ve inançlar. Dış gerçeklik konusundaki yanlış çıkarsamalara, yorumlara dayanan ve inandırıcı, amkul, herkes açısından yeterli gibi gözükken tersine kanıtlara rağmen inatla korunan ve kişinin içinde yaşadığı kültür veya inanç sisteminin bir parçası olmayan yanlış, yersiz inanç. Kötülük görme (perseküsyon), kıskançlık (aldatılma), büyüklük (megalomanik), aşk (erotomanik), suçluluk-günahkarlık, dinsel (mistik), somatik (bedensel), referans (alınma), kontrol

edilme, düşünce okunması, yayımlanması ve düşünce çalınması (bizare) gibi çeşitli kuruntular vardır.

**LİBİDO (Libido):** Psikanalizde kaynağını idden alan ruhsal enerji. Freud'un ilk yazılarında cinsel ağırlıklı bir anlam taşımasına rağmen, sonraki yazılarında içgüdü teorisinde yaptığı değişikliklere bağlı olarak, her türlü ruhsal enerjiyi içeren ve hem yaşam hem de ölüm içgüdüsünü (eros ve tantos) kapsayan bir kavram olarak kullanılmıştır. Freud'a göre zihnin sabit bir ruhsal enerjisi (libidosu) vardır. Bu enerji her türlü düşünme, algı, hayal gücü, bellek ve cinsel itkiye yakıt sağlar.

**MAJİK DÜŞÜNCE (Magical Thinking):** Düşünmenin yapmakla aynı şey olduğu, düşünceyle olayların yönlendirilebileceği, arzuların gerçekleşebileceği, kötülüklerden kurtulunabileceği inancına dayalı ilkel bir bilişsel süreç. Bu inanç rüyalarda, fantazilerde, saplantılı düşüncelerde, törensel davranışlarda kendini gösterir.

**NARSİSİZM (Narcissism):** Adını, Yunan mitolojisinde su birikintisinden yansıyan kendi görüntüsüne aşık olan Narcissus'tan alan ve aşırı öz-sevgi, kendini olduğundan büyük görme, benmerkezcilik anlamına gelen bu terim başlıca dört çerçevede tanımlanabilir. 1) Cinsel sapma olarak, kişinin cinsel nesne olarak kendi vücudunu seçmesi, kendi vücudundan zevk alması anlamına gelir. 2) nesnelere ilişki kurma modu olarak narsizm: Çevredeki nesnelere açık, gözlemlenebilir ilişkilerden uzaklaşma ya da nesne seçiminde kişinin kendine benzerliği referans alması. 3) Bir gelişim evresi olarak narsizm. 4) Sağlıklı bir öz-saygı olarak narsizm.

**NARSİSTİK KİŞİLİK BOZUKLUĞU (Narcissistic personality disorder):** Görkemli bir eşsizlik, önemlilik, yeteneklilik, vb. duygusu, zihnin sınırsız başarı kazanma fantazileriyle meşgul olması, başkalarından sürekli ilgi ve hayranlık görme ihtiyacı, başkalarının eleştiri ve değerlendirmelerine karşı aşırı duyarlılık, ama başkalarına karşı empati yokluğu, başkalarını kullanma, aşırı idealleştirmeye aşırı küçümseme arasında gidip gelme, vb. özelliklerle tanımlanan bir kişilik bozukluğu.

**NEVROTİK (Neurotic):** Nevrozla, bu hastalığı olan kişiyle veya bu özellikleri sergileyen davranışlarla, vb. ilgili.

**NEVROZ (Neurosis):** Freud'un özgün tanımıyla organik ve nörolojik kökenli olmayan, gerçeklikle ilişkinin, bir miktar çarpıtmaya uğrasa da, henüz kaybolmadığı ruhsal kökenli rahatsızlıkların ortak adı. Bunlar arasında kaygı, fobiler, saplantılı düşünceler, zorlanımlı edimler, bedensel tepkiler, çözülmeli durumlar, depresif tepkiler, histerik dönüşümler, vb. sayılabilir.

**OBSESYON (Obsession):** Saplantı. İstenmeyen, bunaltıcı olan ve bastırmaya, unutmaya yönelik çabalara rağmen istemsizce ve tekrar tekrar bilinç düzeyine sızarak kendini gösteren inatçı bir düşünce, dürtü veya imaj. Kaygıyı dindirmeye yönelik olarak bu saplantılara zorlanımlı davranışlar eşlik edebilir.

**ONTOLOJİ (Ontology):** Varlıkbilim. Metafiziğin, doğal dünyada varolan ve insan düşüncesinden, incelemesinden ayrı bir gerçekliği bulunan şeylerin doğasını, temel özelliklerini, birbirleriyle ilişkilerini, ya da varolma ilkelerini, nedenlerini inceleyen ve açıklayan dalı. Modernlik öncesi dönemdekilerin dış gerçekliğin, soyut formların (Platon) ve/veya Tanrı'nın planının yetersiz bir taklidi olduğuna inanmasına karşılık, modernistler gerçekliğin insan aklından ve arzusundan ayrı olan, ancak bilimsel yöntemlerle varlıkları bilinebilen nesnelere inandığına inanmıştır. Buna karşılık postmodernistler ise gerçeklikle insan eylemi arasında, bilimsel yöntemlerle belirlenemeyecek karmaşık bir etkileşim bulunduğu inancındadır.

**ORYANTASYON (Orientation):** Kişinin kendinin, başkalarının, çevrenin, zamanın ve mekanın farkında olma ve bu bilgileri çevreyle etkileşimde işlevsel ve uygun bir şekilde kullanabilme yetisi.

**OTİZM:** Beynin çalışmasını etkileyen nörolojik bir problemin neticesidir. Bu nörolojik düzensizlik sonucunda beynin çalışması zedelenir. Tekrarlanan vücut hareketleri sergilerler, alışılmadık tepkiler verirler, nesnelere karşı bağımlıdırlar, hayatın normal akışındaki değişikliklerine karşı koyarlar.

**PARANOİD TİP:** Bir ya da daha fazla sanrının bulunması ya da sıklıkla işitsel varşanların olması.

**PATOLOJİ (Pathology):** Hastalık. Kastedilen organik bir hastalıktır. Ancak klinik psikolojide ve psikiyatride ruhsal-zihinsel anormaliteleri de kapsayacak şekilde kullanılmaktadır. Özgün anlamıyla tıbbın, nedenleri, doğası,

hastalıktan kaynaklanan yapısal ve işlevsel değişiklikler gibi, hastalığın bütün yönlerini inceleyen bilim dalı.

**PSİKOPATOLOJİ (Psychopathology):** 1. Psikolojinin, ruh hastalığını inceleyen dalı. Psikopatoloji; nöroloji, fizyoloji, anatomi, biyoloji, tıp, farmakoloji, psikoloji, psikiyatri, vb. gibi birçok disiplinin ortak çalışmasını ve çok farklı alanlarda araştırmayı gerektiren bir daldır. 2. Bir ruh hastalığının durumu ve seyri. 3. Normal veya etkili davranış yapısından patolojik bir sapma, psikoz.

**PSİKOSOMATİK (Pyschosomatic):** Ruhsal ve bedensel etkenlerin etkileşimi; ya da hem ruhsal hem de bedensel (organik) etkenlerden kaynaklanan hastalık. Genellikle organik bir temeli bulunamayan ve dolayısıyla kaygı, stres gibi ruhsal etkenlerden kaynaklandığına inanılan ve bedensel semptomlarla kendini gösteren "hipokondri" ve "tıp fakültesi sendromu" gibi rahatsızlıklar için kullanılır.

**PSİKOSOMATİK RAHATSIZLIKLAR (Psychosomatic Disorders):** Kaygı, stres, duygusal çatışma gibi ruhsal etkenlerden kaynaklanan fiziksel semptomlarla tanımlanan rahatsızlıklar. Genel kişilik yapısıyla da ilişkili olan bu tür rahatsızlıklardan mide-bağırsak, solunum, boşaltım sistemleri gibi, genellikle vücudun belli bir sistemi etkilenir. Kişiliğin yapısıyla ve yaşam koşullarıyla semptomların niteliği arasında da belli bir ilişki söz konusudur. Örneğin aşırı kaygılı kişilerde solunumla ilgili rahatsızlıklar, aşırı stres altında çalışanlarda yüksek tansiyon ve mide rahatsızlıkları gözlenir.

**PSİKOSOMATİK TIP (Psychosomatic Medecine):** Tıbbın, genelde psikosomatik rahatsızlıklar göz önünde bulunduruluyor olsa da, bütün organik hastalıklarda ruhsal etkenlerin önemli bir rol oynadığı varsayımıyla, bedensel hastalıklarla ruhsal etkenler arasındaki ilişkileri inceleyen dalı.

**PSİKOTİK (Psychotic):** Psikozla ilgili. Sıklıkla, semptomları psikoza özgü olan veya psikoza benzeyen rahatsızlıklarda niteleyici bir sıfat olarak kullanılır. Burada ölçüt kişinin gerçeklikle olan bağıdır.

**PSİKOTİK BOZUKLUK (PSİKOZ):** Temel belirtileri düşünce bozukluğu (sanrı, delusion) ve algı bozukluğu (varsanı, hallucination) olan hastalık.

Kişinin uyum ve işlev düzeyi ileri derecede etkilenmiştir. Gerçeği değerlendirme yetisi bozulmuştur ve kişi durumunun farkında değildir.

**PSİKOZ (Psychosis):** Gerçeklikle ilişkinin tamamen kaybolması, normal sosyal işleyişin bozulması ve aşırı kişilik değişimleriyle tanımlanan organik veya işlevsel kaynaklı ağır bir ruh hastalığı. tipik semptomları arasında kuruntular, halusinasyonlar, konuşmada bariz tutarsızlıklar, yönelim duygusunun kaybedilmesi, belleğin ve zekanın yerinde olmasına rağmen içgörü yokluğu, zihin karışıklığı, gerilemeci davranışlar, dürtüsellik ve tuhaf davranışlar sayılabilir.

**REGRESYON (Regression):** Gerileme. Ezici dış sorunlar veya iç çatışmalar karşısında kişinin eski, özellikle bebeksi düşünüş, hissediş veya davranış yapılarına kısmen veya sembolik olarak dönmesiyle tanımlanan bir savunma mekanizması. Şizofreni ve ağır psikozlar gibi birçok akıl hastalığının tipik bir özelliği olan bu olgu, örneğin ciddi fiziksel rahatsızlığı bulunan bir hastadaki çaresizlik ve bağımlılık duygularında olduğu gibi, birçok durumda normal insanlarda da gözlenir. Mızızlık, parmak emme, huysuzluk, vb. gibi eski tepkilerin canlanması, bazen özel ilgi ve sempati kazanmaya veya başkalarını kendi sorunlarını çözmeye zorlamaya yönelik bilinçsiz bir çabaya karşılık gelebilir.

**SEMPTOM:** Belirti.

**SOMA (Soma):** Bir bütün olarak beden, organik dokuların tamamı.

**STEREOTİPİK DAVRANIŞ (Stereotyped behavior):** Bağlamın ve koşulların değişmesine rağmen tekrarlanan katı, değişmez bir davranış yapısı. Özellikle otistik kişilerde sıkça görülür.

**STEREOTİPİK İŞLEME:** Aynı motifin veya rengin tuvalin üzerinde defalarca tekrar edilmesi. Şizofren hastaların resimlerinde karşılaşılan tipik bir özelliktir.

**SÜPEREGO (Superego):** Freud'un üç parçalı yapısal ruhsal aygıt modelinde kişiliğin, toplumsal değer yargılarını, ahlak normlarını temsil eden ve bireyin kendi doğru-yanlış normları ile ideallerinden oluşan kısım.

**ŞİZOFRENİ (Schizophrenia):** Çok çeşitli bilişsel, duygusal semptomlarla ve buna bağlı olarak mesleki ve sosyal işleyişte ortaya çıkan olumsuzluklarla kendini gösteren ağır çok çeşitli psikotik rahatsızlıkların ortak adı. Bu

semptomlar arasında algıda, düşünce süreçlerinde, dil ve iletişiminde, davranış kontrolünde, duygularda, konuşma ve çevreye yönelik tepkilerde gözlenen bariz kusurlar sayılabilir.

**ŞİZÖİD (Schizoid):** 1. Şizofreni ile veya bu hastalığa sahip kişiyle ilgili. 2. Şizofreninin bazı bilişsel ve davranışsal özelliklerini taşıyan, ama psikotik olmayan.

**YANILSAMA:** Uyarıyı yanlış algılama.

**YANSITMA (Projection):** 1. Klasik psikanalizde, kişinin bilincini zorlayan kendi yasak, kabul edilemez itkilerini, duygularını, eğilimlerini, vb. başkalarına yansıttığı bir savunma mekanizması. Bu mekanizma özellikle bastırmaya ve inkara hizmet eder. 2. Kişinin kendi kusurlarını, hatalarını, vb. başkalarına yüklemesi.

**YÜCELTME (Sublimation):** Psikanalizde, kişi veya toplum için tehdit oluşturabilen ve bu nedenle kabul edilemez olarak değerlendirilen cinsellik ve saldırganlık dürtülerinin, toplumca kabul edilebilir, hatta arzu edilir olan kanallara yönlendirilerek yeniden şekillendirilmesi ve içgüdüsel olmayan, öğrenilmiş dışavurumlar biçimine dönüştürülmesi. Örneğin suçluluk yüklü cinsel arzular, romantik, şiirsel veya sanatsal yaratıcılığa, röngencilik itkileri, boks, futbol gibi spor alanlarındaki rekabete yönlendirilebilir. Bu tür yönlendirmeler hem kaygıya karşı etkili bir savunma oluşturur, hem de kişiye yeni doyum alanları yaratır.

## EK-2. SÜLEYMAN VELİOĞLU'NUN DENEYSEL PSİKOZ DENEYİMİ

Süleyman Velioğlu hallüsinojen madde kullanımı yoluyla psikotik bir deneyim yaşarken, bir başka psikiyatrist<sup>101</sup> da bu süreci gözlemlemiş ve ortaya çıkan psişik, somatik, sözlü-dil ve görsel-dil ile ilgili değişiklikler nesnel ve öznel açıdan izlenmiştir.

Deneye başlamadan önce deneğe Rorschach testi yapılmış ve gözlemci psikiyatristin resmi yaptırılmıştır. Bundan sonra hallüsinojen madde deneğe verilmiş ve ilaç etkisiyle meydana gelen duygu ve davranış değişiklikleri incelenmiştir. Denek bu süreçte sürekli olarak aynı konunun resmini yapmaya çalışmıştır. Maddenin etkisinin en yoğun olduğu anda deneyin başında uygulanan testler tekrarlanmıştır. Deney süresince, denekle grup halinde bir konuşma da sürdürülmektedir, böylece insanlarla iletişimindeki değişiklikler de gözlemlenmiştir. Denek deney sırasında dile getiremediği, ifade kazanamayan duygu ve düşüncelerini deney bittikten bir süre sonra ifade etmiş ve bu öznel gözlem bulguları grafik ürün değişiklikleriyle beraber ele alınmıştır.

Madde alımının ilk dakikalarında hafiflik halinde başlayan, daha sonra bütün bedene ve psişeye yayılan bir yorgunluk, uyuşukluk duygusu, kalpte sıkışma, mide bulantısı, boğazda tıkanıklık, ağız kuruluğu, yutkunma güçlüğü meydana gelmiştir.

Tavırlardaki umursamazlık hali hafif megalomanyak davranışa kadar varmış, insanlarla ilişkiler hiçbir zaman tamamen kopmamış, ancak çevredeki kişilerin hareketlerindeki ayrıntılara daha fazla önem verildiği gözlenmiştir.

<sup>101</sup> Dr. G. Koptagel gözlemci psikiyatrist olarak, psikolog T. Dirimli ise test uygulayıcısı olarak deneye katılmışlardır.



Madde alımından otuz dakika sonra yorgunluk dışındaki somatik değişiklikler düzelmiş, ancak psişik değişikliklerde artış görülmüştür. Psişik değişimin en belirgin özelliği, insanlarla ilişkilerdeki affektif canlılığının değişmesi, azalması ve çevreden uzaklaşma olarak görülmüştür. Konuşma düzeninde de hafif bozukluklar olmuştur. Deneyin altmışıncı dakikasında psişik değişiklikler doruk noktasına varmış, denek gerçek dünyanın nesne ilişkilerinden kopar hale gelmiş, aynı anda gerek konuşmada, gerekse duyguların ifadesinde açığa vurulan ambivalans eğilimler belirlemeye başlamış, bunu bir süre sonra sabit bakışlarla bedende hafif katatonik bir beden duruşu izlemiştir. Ancak deneyin bütünü içinde denek hiçbir zaman tam olarak nesnel dünyayla ilişkisini bütünüyle kesmemiş, özeleştirisini yitirmemiştir.

Bir başka değişiklik de dikkatin merkezi olması gereken resim yapma eyleminden başka nesnelere ilginin kaymasıdır.

Zaman kavramında da hafif değişiklikler meydana gelmiş, ancak bu tümüyle zaman kavramının parçalanması şeklinde değil, geçmişe iniş tarzında olmuştur.

Deney sırasında deneğin duygu ve düşüncelerini sürekli konuşarak ve belirlenen konunun resmini yapması deney öncesinde kararlaştırılmıştır. Deneğin amacı, deneyden önce yaptığı 70 x 100 boyutlarındaki renkli kompozisyonu, deney süresince, aynı boyuttaki bir tuvale, aynı modeli, pastel boyayla tekrar yapmaktır.

Denek ilacı aldıktan birkaç dakika sonra kendini hafif hissettiğini ve kompozisyon üzerinde çalışma isteği duyduğunu söylemiştir. Aradan 5-10 dakika geçtikten sonra içinde bulunduğu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: "Ellerimden kollarıma, kollarımdan bedenime ve bacaklarıma doğru yayılan bir yorgunluk ve ağırlık duyuyorum... daha işin başında yorgun ve sıkıntılıyım. Sanırım ki çalışamayacağım... bari bir desen çizeyim... yok olmuyor..."

yoruluyorum... pastelle, renkli çalışmalıyım... parmaklarımın ucundaki şu pastelin 5-10 gr. kadar olan ağırlığı olduğunu biliyorum... ama her saniye ağırlık artıyor 100 gr., 1 kg., 10 kg., 100 kg. sanki... ağırlaşıyor... taşımak güç.”

Sonra “içimde bir tuhaflik var, hiç duymadığım bir şey, bedenimi yönetemiyorum... bedenim kontrolümden çıkıyor... bedenim ve düşüncelerim birbirinden ayrılıyor gibi, tuhaf ama korkutucu... kontrolümü yitiriyorum... kötü bir şey olacak gibi...” ifadelerini kullanmış ve içinde bulunduğu durumu, kendisinde meydana gelen değişimleri aktarmıştır. Yaklaşık bir saat boyunca bunalımlı bir halde olan denek, daha sonra aniden renkli bir kompozisyona bakıp, “bugüne kadar görmediğim duyarlılıkta renkler görüyorum. Ne kadar güzel ve parlak... fakat sizler bunu anlayamazsınız... sizler nereden bileceksiniz...” dedikten sonra “siz gerçek misiniz” gibi realite duygusunun yitimine işaret eden sorular sormaya başlar. “Benden uzaklaşıyorsunuz gibi, belki ben uzaklaşıyorum, aramızda bir cam var gibi... canlılığınızı mı yitiriyorsunuz? Aramızda soğuk bir duygu esiyor gibi... Aramızda belki bir iki metre mesafe var ama bu aralık büyüyor gibi. Sizi sinema perdesindeki resimler gibi çok uzaklaşmış algılıyorum. Biliyorum uzakta değilsiniz. Ama perdedeki resimler gibisiniz sesinizi duyuyorum, ama sanki gerçek değilsiniz, anlamazsınız... siz gerçekten var mısınız? İnanırcı bulmuyorum sizleri. İki boyutlu resimle seyrediyor gibiyim perdede, cansız ve soğuk, gerçeği mi yaşıyorum? Bütün bunlar çok geçmişte yaşanıyor gibi...” deneğin bu ifadeleri yabancılaşma duygusunun öznel belirtileridir.

Deney öncesinde yapılan ilk resimde (Resim 43), koltukta oturan bir kadın figürü görülmektedir. Kompozisyonda figür-fon ilişkisi kurulmuş ve olumlu biçimde düzenlenmiştir. Figür ve resimde yer alan diğer nesnelerin (koltuk, tabure, defter, duvar) boyutları birbiriyle karşılaştırmalı bir biçimde değerlendirilmiş, böylece gerçeğe yakın oranlar elde edilmiştir. Kompozisyonu oluşturan öğeler uyumlu bir bütün oluşturmaktadır. Perspektif kurallarına uygundur ve üç boyutluluk etkisi verir. Renk spektrumu geniştir.

Yeşil, sarı, pembe ve kahverengi gibi renkler ve tonlarının kullanıldığı resimde siyah renge az yer verilmiştir.

Deney başladıktan sonra yapılan ilk resimde, (Resim 44) kurşun kalemle çizilmiş kararsız, soluk bir baş figürü görünmektedir. Ardından çizilen resimde (Resim 45) biri profilden, diğeri cepheden olmak üzere iki baş ve bir el, bir omuz deseni yer almaktadır. Siyah renk ağırlıktadır ve az miktarda ok sarısı kullanılmıştır. (Resim 46) ve (Resim 47)'de ise ilk resimdeki figürün başı tekrarlanmıştır ve kullanılan renkler siyah, ok sarısı ve yeşildir.

Deney sırasında yapılan resimlerde belli başlı özellikler dikkat çekmektedir. Bu resimlerde figürle nesnelere arasındaki ilişkiler ortadan kaybolmuş ve çevresiyle ilişkisiz figür, detaya indirgenmiş bir biçimde tuval yüzeyinde başıboş durmaktadır. Natüralist biçim anlayışının sürmesine, soyut biçim anlayışının söz konusu olmamasına rağmen, resimlerde perspektif ve mekan duygusu kaybolmuş, iki boyutlu düzlem anlayışı görülür. Derinlik ve üç boyutluluk yoktur. Bunların yanı sıra figürün oranının da bozulduğunu, boyutların değiştiği ve büyüdüğü gözlemlenmiştir. En başta saptanan konu gözlemci psikiyatrist olmasına rağmen, bu resimlerde konudan sapıldığını ve gözlemci psikoloğun portresinin de çizimlerde yer aldığı görülmektedir. Renk spektrumu çok daralmış ve ağırlıklı olarak siyah renk kullanılmıştır. Realiteyle ilişkide, enerji veriminde, desenlerdeki açıklık ve duyarlılıkta azalma olduğu açık biçimde tespit edilebilmektedir. Deney boyunca denekten tek bir kompozisyon üzerinde çalışması istemesine rağmen, ortaya dört ayrı stereotipik desen çıkmıştır.

Eğer yapılan tüm bu resimleri art terapinin teşhis özelliği dikkate alınarak değerlendirirsek, birinci resmin sağlıklı bir kişiliği ve psişeyi yansıttığını diğer resimlerin ise prepsikotik kişiliği ve psişeyi yansıtan ürünler olduğunu söyleyebiliriz.

## KAYNAKLAR

### a) Kitaplar

ABREVAYA, Elda (2002), **Deliliğin Tutkusu/Tutkunun Deliliği**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

BATUR, Enis (Yayına Hazırlayan, 1998), **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BENJAMIN, Walter (1982), **Estetize Edilmiş Yaşam**, Haz. Ünsal Oskay, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul.

BENJAMIN, Walter (1993), **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BUDAK, Selçuk (2000), **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

BUMİN, Tülin (1993), **Hegel'i Okumak**, Derleyen ve Çev. Tülin Bumin, Kabalıcı Yayınları, İstanbul.

BUMİN, Tülin (1987), **Hegel (Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi)**, Alan Yayıncılık, İstanbul.

CLAUDON, Francis (1994), **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

DOLTO, Françoise (1984), **L'Image Inconscient du Corps**, Editions du Seuil, Paris

DUBUFFET, Jean (1991), **Homme du Commun a L'ouvrage**, Collection Folio Essais No. 162, Gallimard, Paris.

EREN, Nurhan (1998), **Psikotik ve Borderline Hasta Gruplarında Sanatla Psikoterapi Sürecinin İncelenmesi**, yayınlanmamış doktora tezi, İ.Ü. Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

FREUD, Sigmund (1995), **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Çev. Kâmuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

FREUD, Sigmund (1998), **Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası**, Çev. Banu Büyükkal - Saffet Murat Tura, Metis Yayınları, İstanbul.

FREUD, Sigmund (1999), **Psikopatoloji Üzerine**, Çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara.

FREUD, Sigmund (1999), **Psikopatoloji**, Çev. Hakan Atalay, Payel Yayınevi, İstanbul.

FREUD, Sigmund (2001), **Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd**, Çev. Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, İstanbul.

FREUD, Sigmund (1996), **Uygarlığın Huzursuzluğu**, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul.

GIRARD, René (2001), **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat, Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, Çev. Arzu Etense İldem, Metis Yayınları, İstanbul.

GUNTRIP, Harry (2003), **Şizoid Görüngü ve Nesne İlişkileri ve Kendilik**, Çev. İpek Babacan, Metis Yayınları, İstanbul.

HARTMANN, Nicolai (1998), **Ontolojinin Işığında Bilgi**, Çev. Harun Tepe, Türkiye Felsefe Kurumu Çeviri Dizisi, Ankara.

HULAK, Fabienne (yayına hazırlayan, 1990), **Folie et Psychanalyse Dans L'Expérience Surréaliste, Collection Le Singleton, Art et Psychanalyse**, Paris.

JUNG, Carl Gustav (2001), **Dört Arketip**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, İstanbul.

JUNG, Carl Gustav (2002), **Anılar, Düşler, Düşünceler**, Haz. Aniela Jaffé, Çev. İris Kandemir, Can Yayınları, İstanbul.

KANDINSKY, Wassily (2001), **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.

KOJÈVE, Alexandre (2000), **Hegel Felsefesine Giriş**, Çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

LYNTON, Norbert (1982), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.

MAY, Rollo (2003), **Yaratma Cesareti**, Çev. Alper Soysal, Metis Yayınları, İstanbul.

METE, Levent (1998), **Şizofreni En Uzak Ülke**, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

ÖZKAYA, Serkan (2000), **Sanatta Deha ve Yaratıcılık**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya, **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

PASSERON, René (1990), **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul.

RANK, Otto (1998), **L'Art et L'Artiste**, Bibliothèque Scientifique Payot, Paris.

SACKS, Oliver (1996), **Karısını Şapka Sanan Adam**, Çev. Çiğdem Çalkılıç, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1996), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TANSUĞ, Sezer (1997), **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

TUNALI, İsmail (1984), **Sanat Ontolojisi**, Sosyal Yayınlar, İstanbul.

TUNALI, İsmail (1989), **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TURA, Saffet Murat (1989), **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

VELİOĞLU, Süleyman (1978), **Akıl Hastası ve Sanatçı**, Yaşam Yayınları, İstanbul.

VELİOĞLU, Süleyman (2000), **İnsan ve Yaratma Edimi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

VELİOĞLU, Süleyman (1980), **Üç Ressam: Süleyman Veliöğlu, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı**, Yaşam Yayınları, İstanbul.

WINNICOTT, D.W. (1998), **Oyun ve Gerçeklik**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

WEBER, Jean-Paul (1995), **Sanat Psikolojisi**, Çev. İlhan Cem Erseven, Ürün Yayınları, Ankara.

## b) Makaleler

AKSEL, İ.Ş. - VELİOĞLU, Süleyman (1960), **İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatri Kliniği Akıl Hastalarının Resim Sergisi**, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul.

DAĞYOLU, Kazım (1960), **Akıl Hastaları ve Psikopatolojik Sanat**, Yeni Tıp Alemi Aylık Tıp Dergisi, İstanbul.

DAĞYOLU, Kazım - VELİOĞLU, Süleyman (1962), **Bir Şizofren Hastanın Sanat Ürünleri**, İstanbul.

KAYAALP, Levent (2003), **Çocuk Psikanalizi ve Psikanalitik Çocuk Terapisi: Nasıl Bir Çerçeve**, Bağlam Yayıncılık, Psikanaliz Yazıları (Baharlık Kitap Dizisi, 7), İstanbul.

ABREVAYA, Elda (2003), **“Çocuk Psikanalizinde Çerçeve”**, Bağlam Yayıncılık, Psikanaliz Yazıları (Baharlık Kitap Dizisi, 7), İstanbul.

AKMEN, Üstün (2000), **“Süleyman Velioğlu'nun, İzlenirken Sezinelenebilen Plastik Dili”**, Sanat Çevresi Dergisi, 265, İstanbul.

LARSON, Kay (1995), **“The de Kooning Dilemma”**, ARTnews Dergisi, Aralık, 106-111, New York.

TUNALI, İsmail (2000), **“‘Akatünvel’ Topluluğu'nun Sanat Anlayışı”**, Sanat Çevresi Dergisi, 264, İstanbul.

VELİOĞLU, Süleyman (1965), **“Klinik Tedavileri Süresince Şizofrenlerin Sanat Ürünlerindeki Değişmeler”**, İstanbul.

VELİOĞLU, Süleyman (1990), **“Estetik Anlayışımız ve Çağdaş İnsan Yorumumuz”**, Sanat Çevresi Dergisi, 136, İstanbul.

VELİOĞLU, Süleyman (1975), **“Denek Olarak Psikiyatr”**, Psikiyatri Dergisi, 1:2, İstanbul.

VELİOĞLU, Süleyman (1972), **“Şizofrenlerin Grafik Ürünlerinin Işığında Şizofreni ya da Şizofrenik Sendrom”**, Psikiyatri Dergisi, 1:1, İstanbul.

VELİOĞLU, Süleyman (1978), **“Van Gogh'la Özdeşleşenler”**, Psikiyatri Dergisi, 2:2, İstanbul.

VELİOĞLU, Süleyman (1977), **“Yaratma Süreci”**, Psikiyatri Dergisi, 2:1, İstanbul.

VELİOĞLU, Süleyman (1978), “Prepsikotik Dönemden Psikoza Şizofrenik Süreç”, İstanbul.

VELİOĞLU, Süleyman (1962), “Resim Yorumları”, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul.

YÜCEL, Tahsin (1981), “Fransız Romantizmi”, Türk Dili Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı, 349, İstanbul.

**c) Web Siteleri**

[www.abcd-artbrut.org](http://www.abcd-artbrut.org)

<http://www.rsmq.qc.ca/fr/art.htm>







(Resim 1) Süleyman Veliolu, "Baş"



(Resim 2) Süleyman Velioglu, "Portre



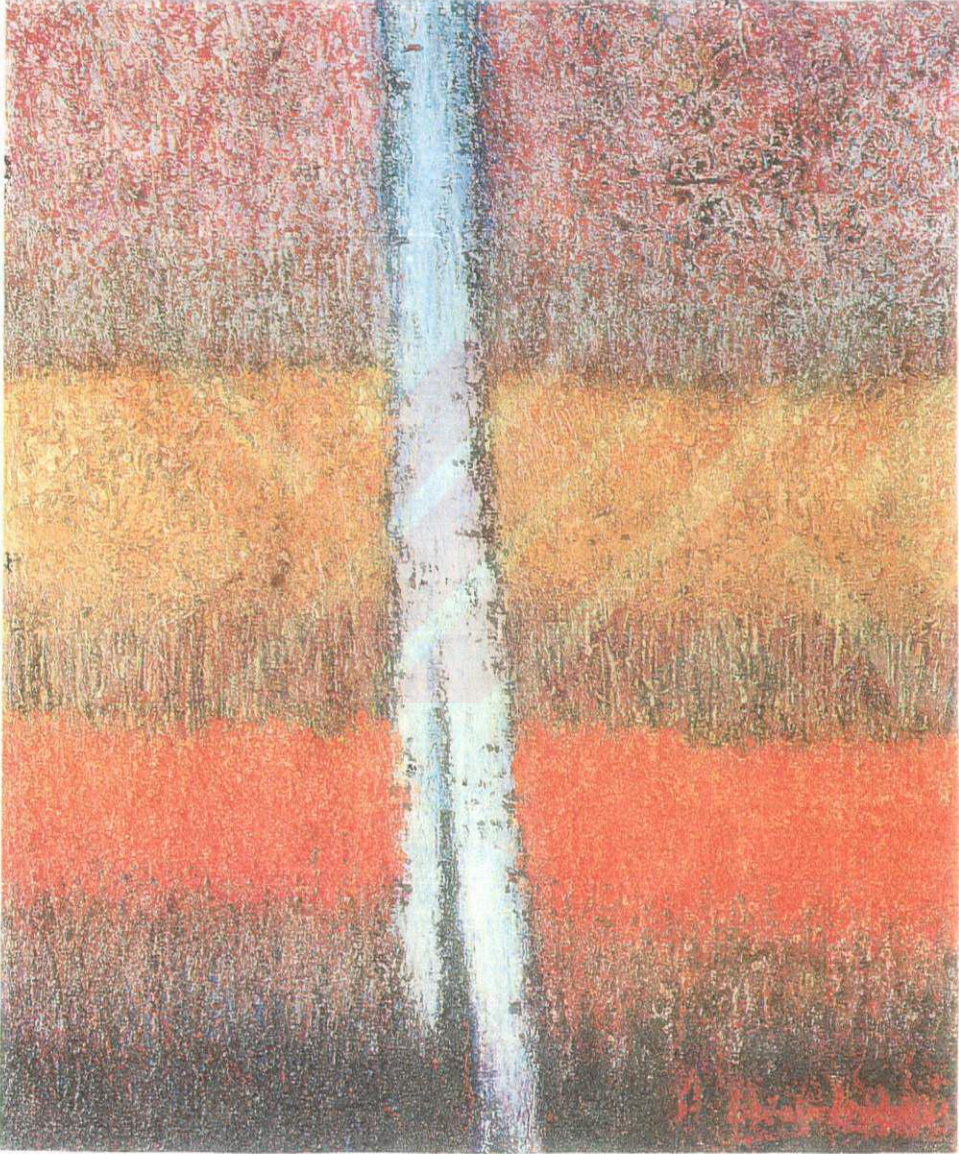
(Resim 3) Güven Zeyrek, İsimsiz



(Resim 4) Tangül Akakıncı, "Çıplak"



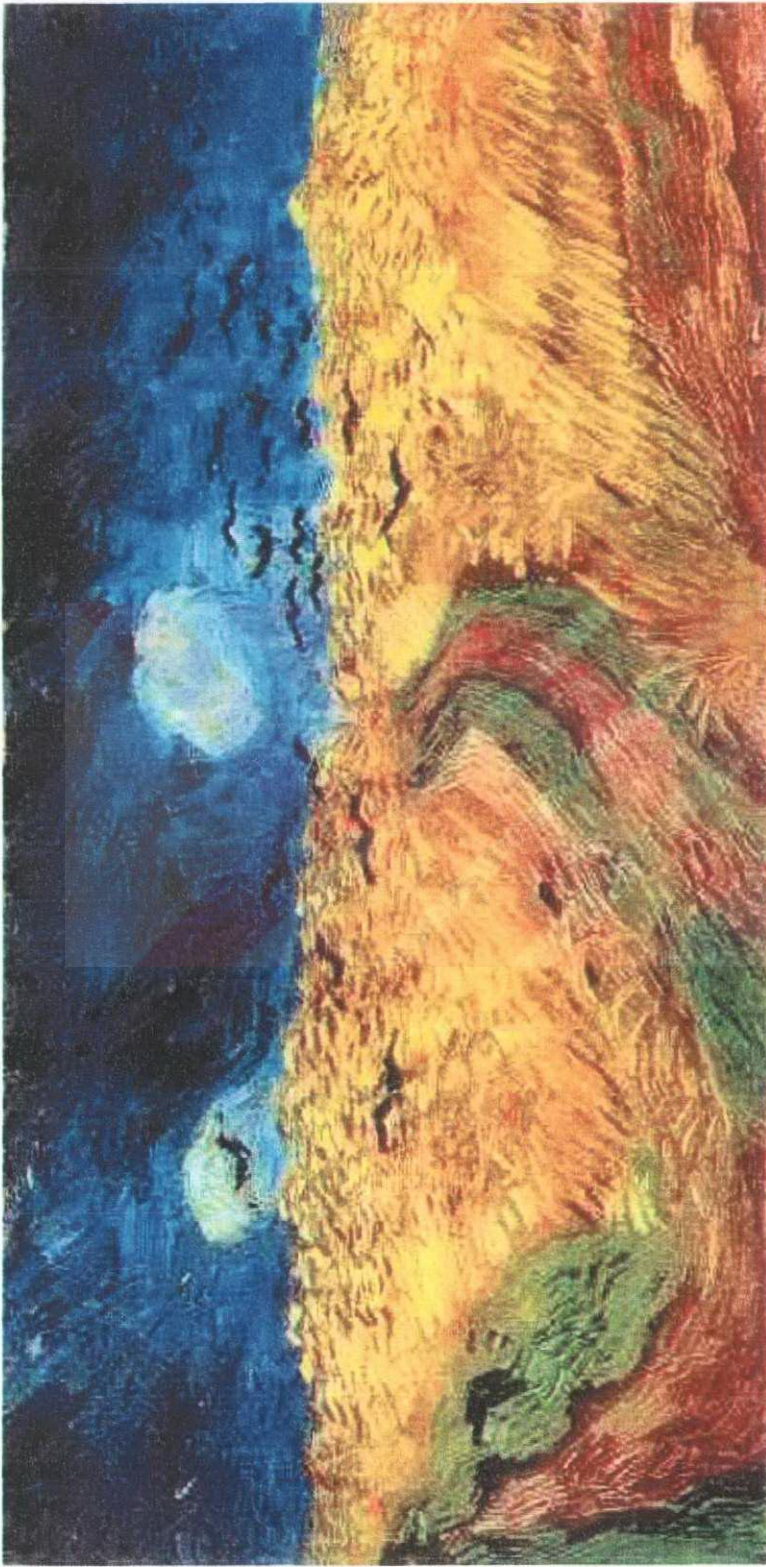
(Resim 5) Tangül Akakıncı, "Yatan Figür"



(Resim 6) Güven Zeyrek, İsimsiz



(Resim 7) Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler

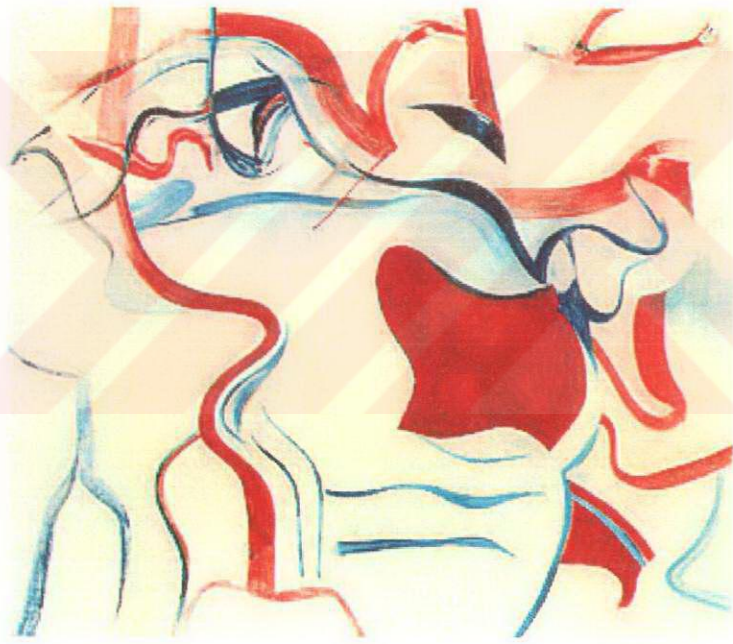


(Resim 8) Vincent Van Gogh, Ekin Tarlası ve Kargalar





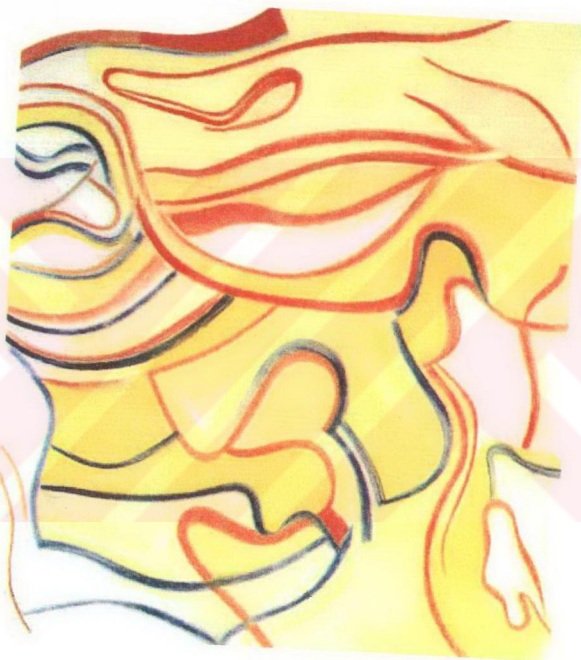
(Resim 9) Willem de Kooning, İsimsiz III



(Resim 10) Willem de Kooning, İsimsiz IX



(Resim 11) Willem de Kooning, Soyut Kadın



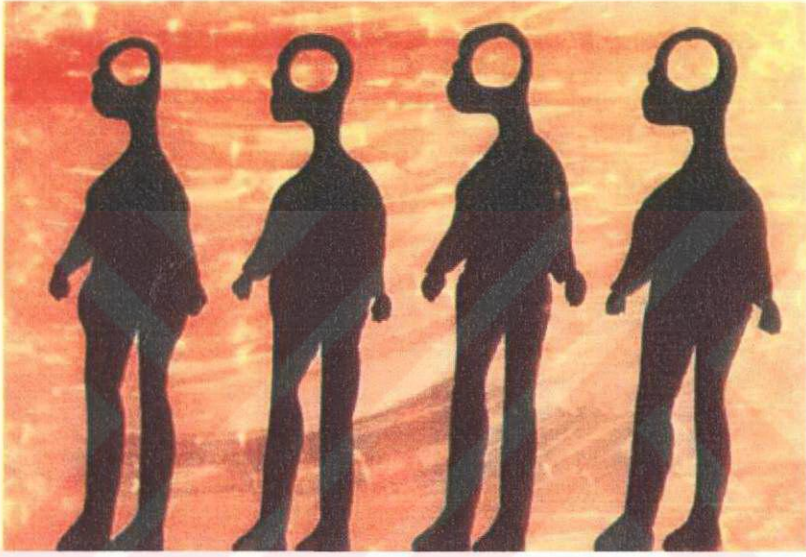
(Resim 12) Willem de Kooning, İsimsiz



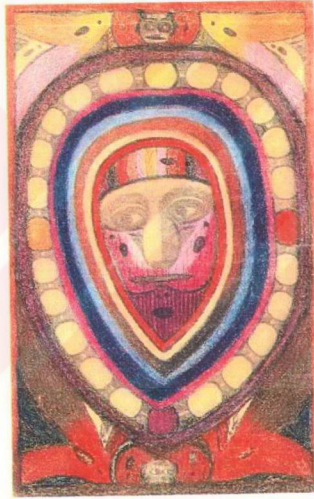
(Resim 13) Willem de Kooning, İsimsiz



(Resim 14) Jean Dubuffet, "Will to Power"

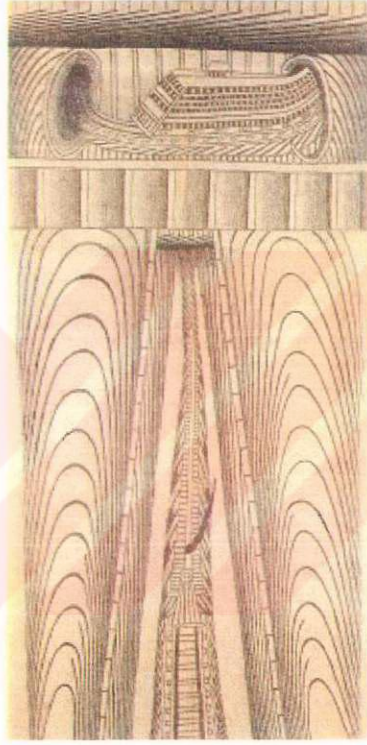


(Resim 15) Carlo Zinelli, İsimsiz



(Resim 16) Adolf Wölfli, İsimsiz





(Resim 17) Martin Ramirez, İsimsiz



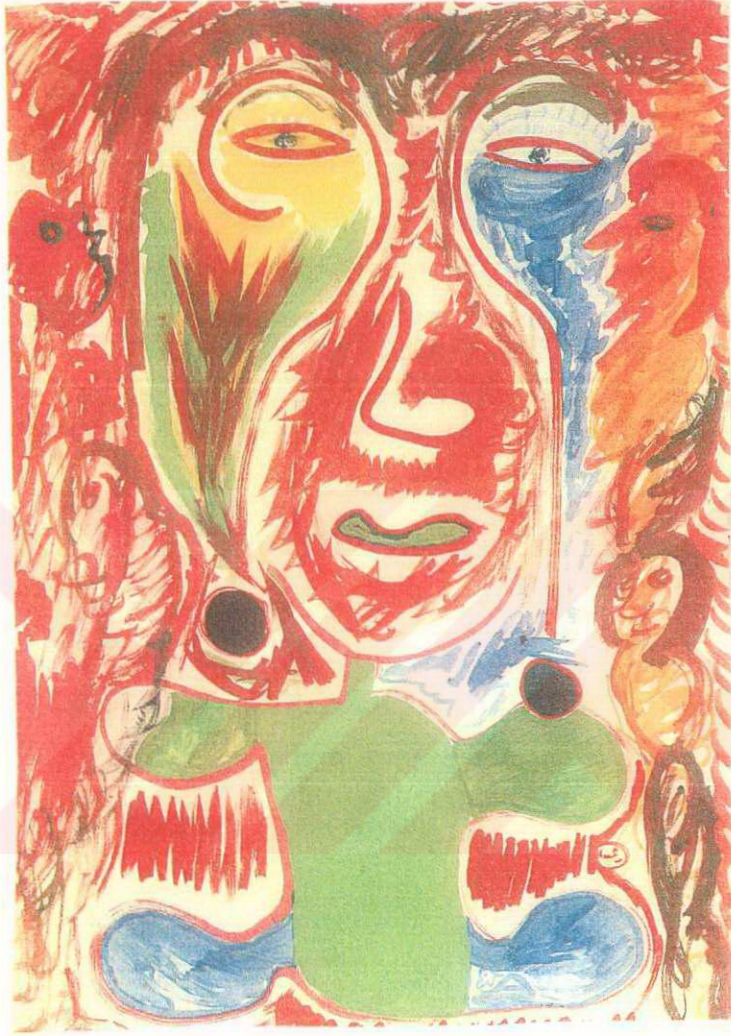
(Resim 18) M.S., "Can Sıkıntım"



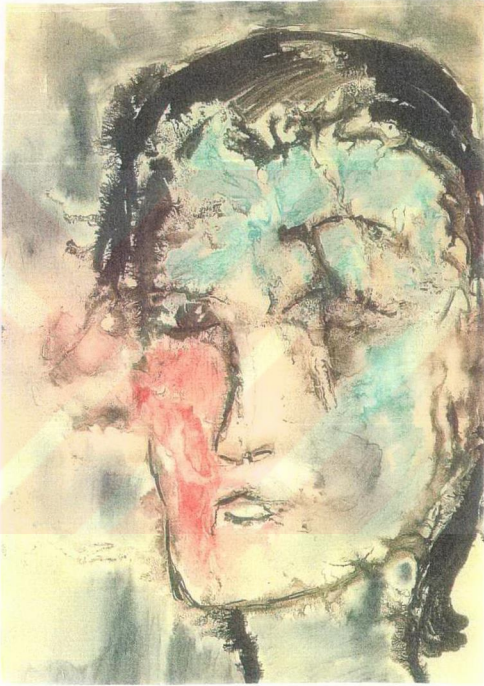
(Resim 19) G.K., "Renklerin İçinde Bir Adam"



(Resim 20) Z.O., "Kızlarla Erkeklerin (Zıt Cinslerin) Savaşı: Erkekler Galip Gelmiş"



(Resim 21) Z.O., "Anam ve Bizler"



(Resim 22) H.G.B., Isimsiz

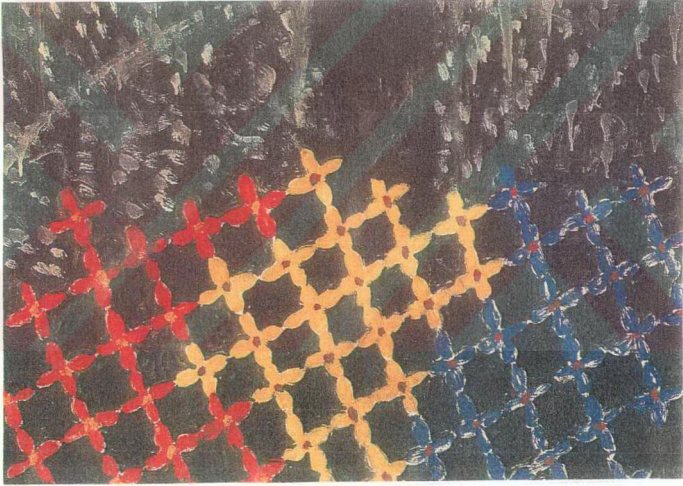


(Resim 23) A.T., "Harp Korkusu"



(Resim 24) A.C., İsimsiz

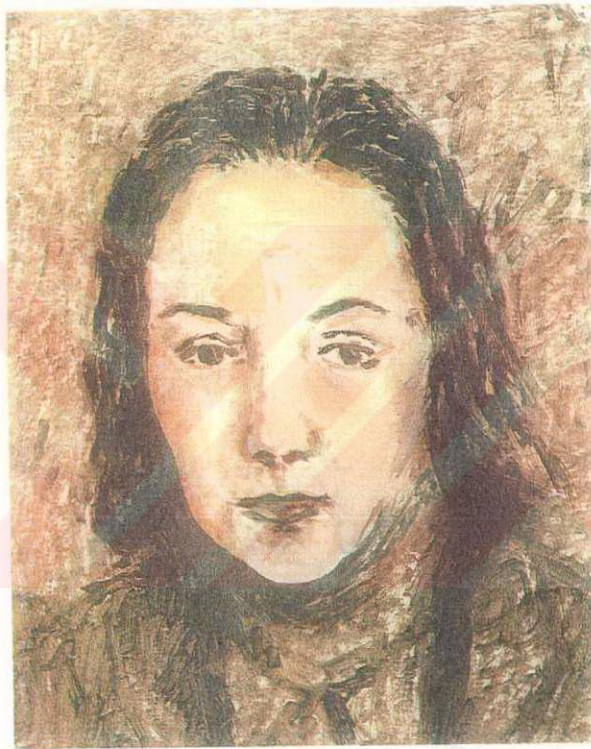




(Resim 25) M.M.O., "Gözüme Görünen Renkli Çiçekler"



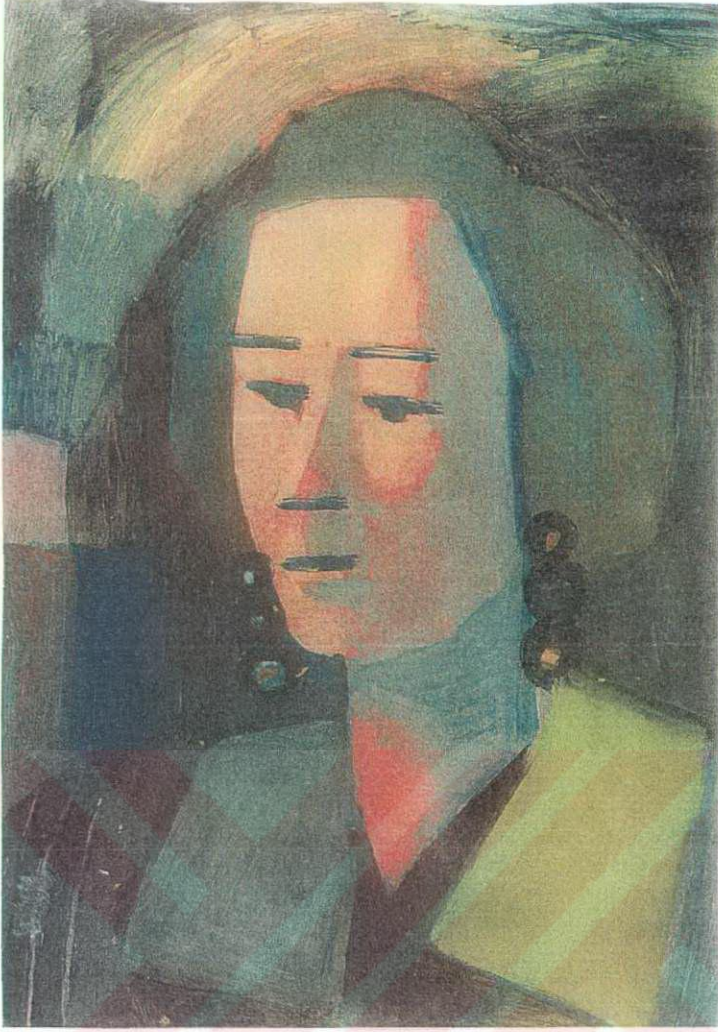
(Resim 26) N.T., "Elektroşok"



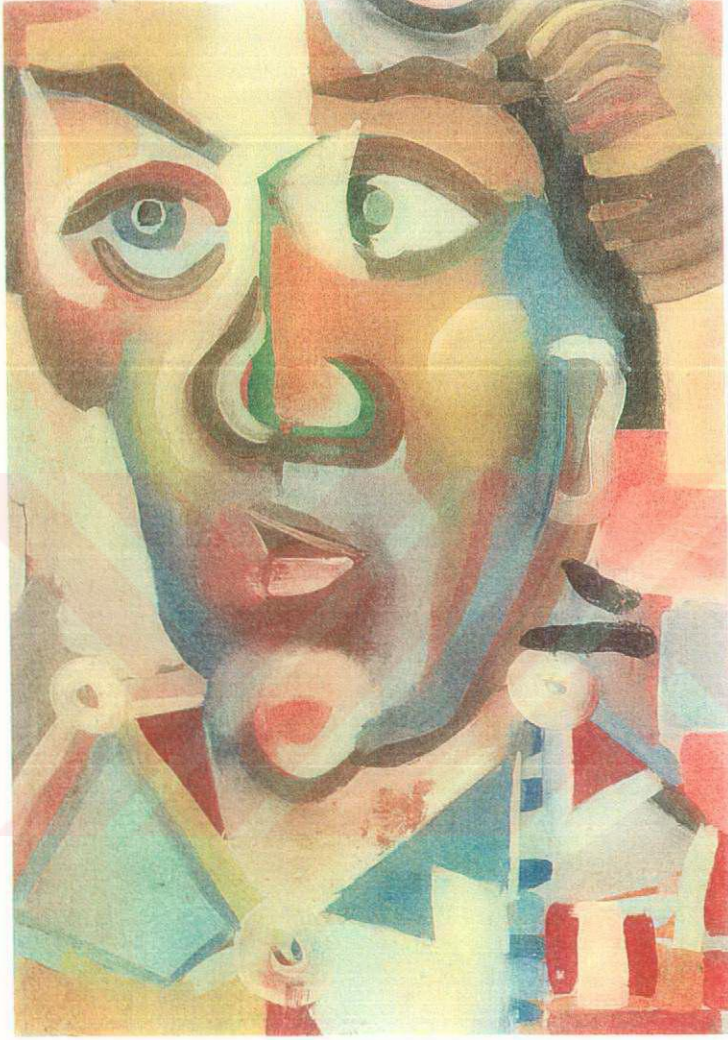
(Resim 27) N.T., "Portre"



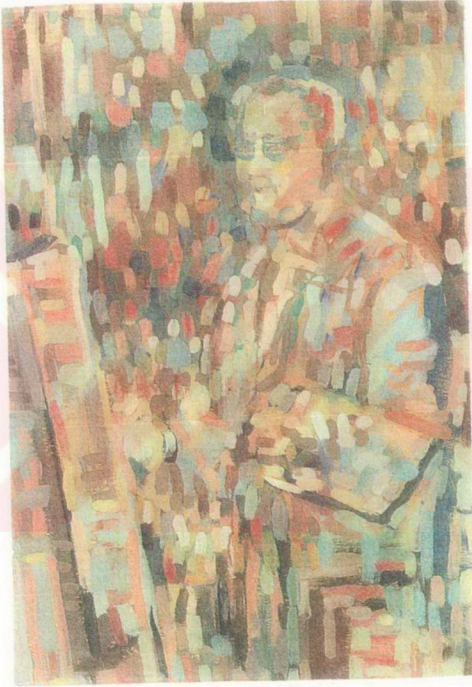
(Resim 28) N.T., Isimsiz



(Resim 29) N.T., İsimsiz



(Resim 30) N.T., İsimsiz



(Resim 31) N.T., İsimsiz

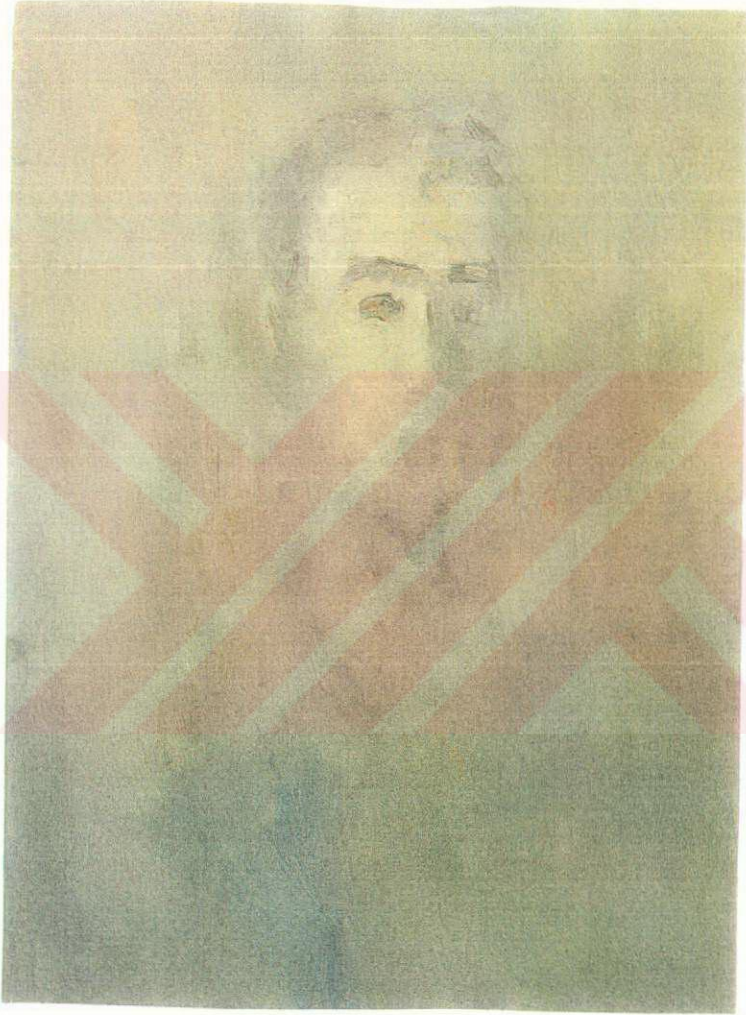


(Resim 32) N.T., Isimsiz

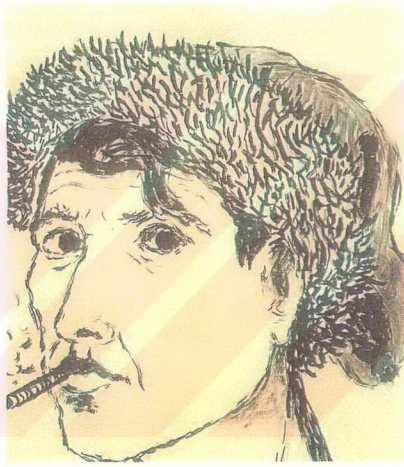




(Resim 33) N.T., İsimsiz



(Resim 34) N.T., İsimsiz



(Resim 35) Y.A., İsimsiz



(Resim 36) Y.A., İsimsiz



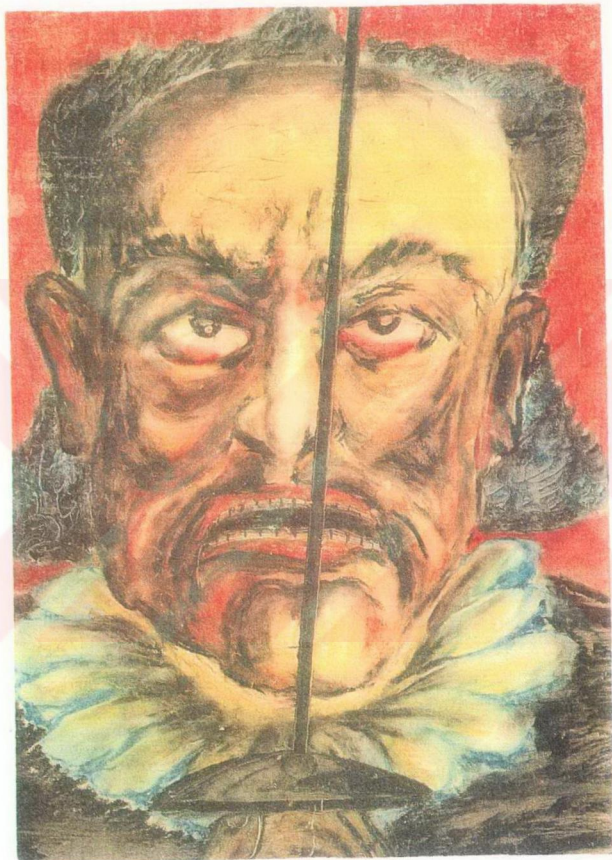
(Resim 37) Y.A.,İsimsiz



(Resim 38) Y.A., İsimsiz



(Resim 39) M.T., İsimsiz



(Resim 40) H.R.T., "Hapishane Kralı (Cellat)"

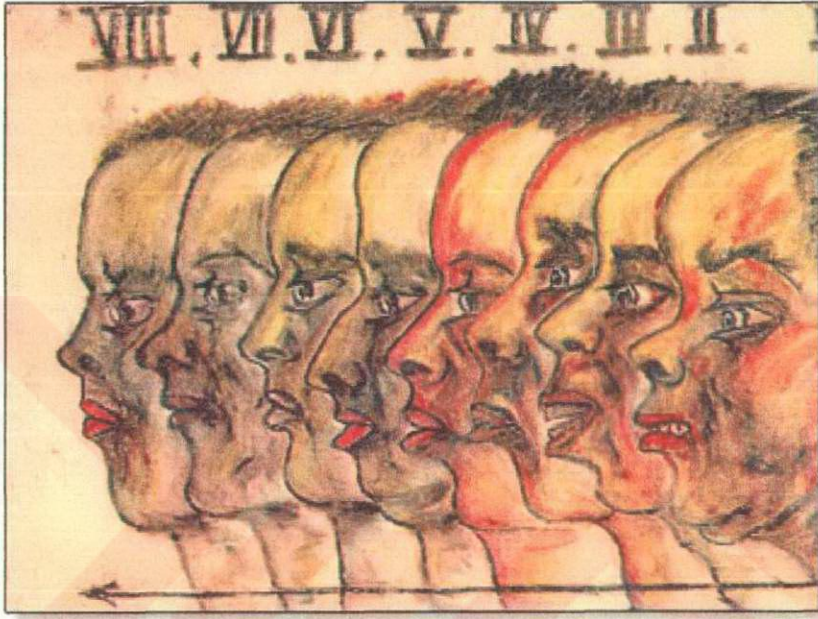




(Resim 41) S.E., "Çocukluğundan Beri Gördüğü Korkulu Rüyası"



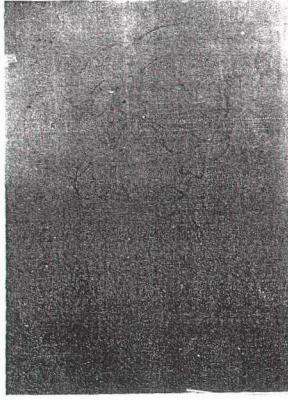
(Resim 42) M.Ş., İsimsiz



(Resim 43) H.R.T., İsimsiz



(Resim 44) Süleyman Veliöğlu, İsimsiz



(Resim 45) Süleyman Veliöğlu, İsimsiz



(Resim 46) Süleyman Veliöğlu, İsimsiz



(Resim 47) Süleyman Veliöğlu, İsimsiz



(Resim 48) Süleyman Veliöğlu, İsimsiz

## ÖZGEÇMİŞ

1 Haziran 1980 yılında İzmir'de doğan Başak Kamacı, ilk, ortaokul ve lise eğitimini İzmir Bornova'da tamamlamıştır.

2001 yılında M.S.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun olmuş ve aynı yıl M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Lisansüstü Programı'na girmeye hak kazanmıştır.

Lisansüstü eğitimine devam etmesinin yanı sıra, İ.Ü. Tıp Fakültesi Psikiyatri Ana Bilim Dalı Sosyal Psikiyatri Servisi'nde, akıl hastalarının yaptıkları resimler üzerine araştırmalarını sürdürmekte ve bu resimlerin kategorizasyonu ile ilgili yürütülen bir projenin içinde yer almaktadır.