

**Soyut Dışavurumcu Resimde  
Mistik Esinlenmeler**

**Şevket Cem Onat**  
Sanatta Yeterlik (PhD)  
Tezi

Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Plastik Sanatlar ve Resim Anabilim Dalı

Yeditepe Üniversitesi  
Mayıs, 2018

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı

---

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü  
Prof. Dr. Mustafa Fazıl Güler

Bu tezin Sanatta Yeterlik derecesi için gereken tüm şartları sağladığımı tasdik ederim.

---

Anabilim Dalı Başkanı  
Prof. Gülveli Kaya

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin bir Sanatta Yeterlik derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.

---

Danışman  
Prof. M. Zahit Büyükişliyen

**Jüri Üyeleri**

Prof. M. Zahit Büyükişliyen  
(Yeditepe Üniversitesi)

Prof. İ. Ergin İnan  
(Yeditepe Üniversitesi)

Prof. Gülveli Kaya  
(Yeditepe Üniversitesi)

Prof. Ferhat Özgür  
(Düzce Üniversitesi)

Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu  
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dışecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışımda alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

3 Mayıs 2018  
şevket Cem Onat

## ÖNSÖZ

Soyut dışavurumcu akım içinde yer alan aksiyon ressamlarının yaratım süreçlerinin mistik deneyimler bağlamında ele alındığı bu çalışmada görülebilecek tüm kusurlardan araştırmacının sorumlu olduğunu belirtmek isterim.

Çalışmanın çeşitli aşamalarında pek çok kişiden yardım gördüm. Öncelikle, en baştan beri bu alanda yetişmem için büyük emek harcayan hocam Prof. M. Zahit Büyükişliyen'e şükranlarımı sunuyorum.

Görüşlerinden büyük ölçüde yararlandığım hocalarım, Prof. İ. Ergin İnan, Prof. Gülveli Kaya ve Prof. Ferhat Özgür'e; sanat üzerine yürütülen akademik çalışmaların önemini gösteren Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu'na, metodolojik desteğini aldığım Prof. Dr. Esin Tezer'e; beni yüreklendiren arkadaşım Murat Balkara'ya; her adımda benimle birlikte yürüyen sevgili Filiz Piyale'ye teşekkürlerimi özellikle belirtmek isterim.

Son olarak, bilgisi, emeği ve sabrıyla her zaman yanımda olan anneme; ilgisini esirgemeyen babama, burada bir kez daha teşekkür ediyorum.

Şevket Cem Onat

## ÖZET

Bu çalışmada, soyut sanatın, özellikle soyut dışavurumcu akımın içinde yer alan aksiyon ressamlarının yaratım sürecindeki mistik deneyimlerinin izlerinin sürülmesi amaçlanmıştır.

Sanatçıların mistik esin kaynaklarını izleyebilmek amacıyla öncelikle, mistisizmin gerek tek tanrılı gerek çok tanrılı dinlerin tasavvuf felsefesini yansıtan bir kavram olduğu görüşünden hareketle, Doğu ve Batı gizemciliği, coğrafi yaygınlık ölçeğinde, (1) Uzak Doğu: Tao, Brahman, Tantrik ve Zen, (2) Batı: Hıristiyan ve Kabala ve (3) Orta Doğu: Zerdüş ve Sufi sınıflaması yapılarak irdelenmeye çalışılmıştır. Bu sınıflamada yer alanların tümünün içe dönük mistisimde birleştikleri gözlenmektedir.

Bir sanat eserinin sanatçının sadece algılama veya imgeleme gibi doğuştan getirdiği iç güçlerini yansıtan ürün olarak tanımlanamayacağı, sanatçının esas olarak ulaşmak istediğinin ruhsal bir arınma olduğu belirtilmektedir.

Arketipler ve kolektif bilinçaltı kavramlarıyla ilişkilendirilen Carl Gustav Jung'un yaklaşımlarının, mitosların ve rüyaların yanı sıra, sanat eserlerinin de etkili bir biçimde yorumlanmasına katkı sağladığı görülmektedir. Jung'a göre, yaratım sürecinde sanatçı yalnız kendi özüne ulaşmakla kalmayıp, inanç sistemlerinin belirlediği ideal hedeflere de varmaktadır.

Yaratıcılık ile mistisizmin her ikisinde "ben" ve "ben olmayan" karşıtlığı birlikte varolmaktadır. Bu varoluş, vecd halinde gerçekleşmektedir.

Doğayı görüldüğü gibi tasvir etmenin yerine yaratıcılıklarını ve farkındalıklarını herhangi bir rezervasyon koymaksızın eserlerine yansıtmaya başlayan soyut sanatın aksiyon resmi akımının içinde aşkın inanışların yer almasının önemi, bu akımın öncülerinden olan Pollock, Rothko ve Newman tarafından özellikle vurgulanmakta; ulu sanatı yaratma arayışında oldukları belirtilmektedir.

Literatür destekli benzer çalışmalara katkı sağlaması amacıyla, Jackson Pollock, Barnett Newman, Robert Motherwell, Mark Rothko, Wols, Georges Mathieu'nun yanı sıra M. Zahit Büyükişliyen, Zafer Gençaydın gibi Soyut Dışavurumculuğun hem dünyadaki hem

Türkiye'deki öncülerinin mistik esinlenmeleri, yaratım sürecindeki eylemlerinde, söylemlerinde, ürünlerinde ve izleyiciyle buluşmalarında işaretlenmeye çalışılmıştır.

## ABSTRACT

Action painting refers to a style within abstract art, especially abstract expressionist movement. In this study, it is aimed to trace the mystical experiences of the action painters in their creation process.

In art literature, the abstract expressionist art movement emphasizes a process that creates the works of the artist without making any reservations to their creativity and awareness, and this movement also forms the basis of the action painting. In the action painting, the artwork of an artist has not been described as a product that reflects the inherent forces of nature, such as perception or imagination; but it is additionally emphasized that what the artist essentially wants to achieve is a spiritual purification. In other words, it is emphasized that the works of the action painting style not only reflect the characteristics of the abstract expressionist art movement but also the spiritual calmness; and this emphasis is explained in the search for “sublime art creation” of the artists, namely, Pollock, Rothko and Newman who are among the pioneers of this movement. These proposals accelerated the “mystic” approach in abstract expressionism. Based on this approach, in present study, attempts were made to explain the mystical experiences of some abstract expressionist painters during their creation process.

It is accepted that the mysticism is a concept that reflects the mystic philosophy of both monotheistic and polytheistic religions. Mysticism is examined by taking into account the three classifications determined by the geographical prevalence scale: (1) Far East: Tao, Brahman, Tantric, and Zen, (2) West: Christian and Kabbalah, and (3) Middle East: Zarathustra and Sufi. In this study, Eastern and Western mysticism was tried to be explained by considering this classification.

In the present study, the mystic inspirations of the artists who are the pioneers of Abstract Expressionism both in Turkey and in the world, namely, M. Zahit Büyükişliyen, Zafer Gençaydın, as well as Jackson Pollock, Bernett Newman, Robert Motherwell, Mark Rothko, Wols, Georges Mathieu, tried to be marked in terms of their actions during the creation of painting process, their discourse, their products and their meetings with audiences. It is

believed that the discussions of the present study will contribute to similar works supported by the literature.

# İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ONAY.....	i
İNTİHAL SAYFASI.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİM LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
BÖLÜM I. GİRİŞ.....	1
I. 1. Felsefi Düşüncenin Kaynağı.....	1
I. 1. 1. Mistisizm.....	2
I. 2. Sanat ve Mistisizm.....	5
I. 2. 1. Soyut Dışavurumcu Resim.....	8
BÖLÜM II. MİSTİSİZM VE YARATICILIK.....	10
II. 1. Doğu ve Batı Gizemciliği.....	13
II. 1. 1. Uzak Doğu.....	14
II. 1. 1. 1. Tao.....	14
II. 1. 1. 2. Brahman.....	16
II. 1. 1. 3. Tantrik.....	17
II. 1. 1. 4. Zen (Esoteric Buddhism).....	19
II. 1. 2. Batı.....	20
II. 1. 2. 1. Hıristiyan.....	21
II. 1. 2. 2. Musevi (Kabala).....	21
II. 1. 3. Orta Doğu.....	24
II. 1. 3. 1. Zerdüşt (Zoroastrianism/Mecusi).....	24

II. 1. 3. 2. Sufi.....	27
II. 1. 3. 2. 1. Mevlana.....	31
II. 1. 3. 2. 2. İbn-i Arabî.....	33
II. 2. Psikoanalitik Yaklaşım.....	37
II. 2. 1. Carl Gustav Jung.....	38
BÖLÜM III. SOYUT DIŞAVURUMCULUK: MİSTİK DENEYİM.....	44
III. 1. Seçilen Ressamlar.....	54
III. 1. 1. Amerikalı Ressamlar.....	55
III. 1. 1. 1. Hofmann, Hans (1880-1966).....	55
III. 1. 1. 2. Gottlieb, Adolph (1903-1974).....	57
III. 1. 1. 3. Rothko, Mark (Rothkowitz, Marcus) (1903-1970).....	58
III. 1. 1. 4. de Kooning, Willem (1904-1997).....	60
III. 1. 1. 5. Gorky, Arshile (Adoian, Vosdanig Manoog) (1904-1948).....	62
III. 1. 1. 6. Newman, Barnett (1905-1970).....	64
III. 1. 1. 7. Kline, Franz Rowe (1910-1962).....	66
III. 1. 1. 8. Baziotes, William (1912-1963).....	68
III. 1. 1. 9. Pollock, Jackson (1912-1956).....	69
III. 1. 1. 10. Motherwell, Robert (1915-1991).....	71
III. 1. 1. 11. Francis, Samuel Lewis (1923-1994).....	73
III. 1. 1. 12. Twombly Jr., Edwin Parker “Cy” (1928-2011).....	75
III. 1. 2. Türk Ressamlar.....	76
III. 1. 2. 1. Elderoğlu, Abidin (1901-1974).....	76
III. 1. 2. 2. Orhon, Mübin (1924-1981).....	78
III. 1. 2. 3. Turani, Adnan (1925-2016).....	81
III. 1. 2. 4. Gençaydın, Zafer (1941- ).....	83
III. 1. 2. 5. Büyükişliyen, M. Zahit (1946- ).....	86
III. 2. Ş. Cem Onat’ın Resimlerinden Seçkiler.....	91

III. 2. 1. Acting Intution- <i>Sezgisel Eylem</i> .....	94
III. 2. 2. Ten Abiding Stages of Mind- <i>Aklın On Ebedi Aşaması</i> .....	95
III. 2. 3. Formless Substance- <i>Şekilsiz Öz</i> .....	99
III. 2. 4. Self-Cultivation Practices- <i>Kendini Yetiştirme Yolları</i> .....	102
III. 2. 5. Projection- <i>Yansıtma</i> .....	106
BÖLÜM IV. SONUÇ.....	112
IV. 1. Temel Deneyimler .....	112
IV. 1. 1. Keyif .....	112
IV. 1. 2. Varlık Birliği.....	113
IV. 1. 3. Bilinç ve Farkındalık .....	114
IV. 1. 4. Süreklilik/Süreç.....	115
IV. 1. 5. Doğanın Gerçekliği.....	115
IV. 2. Seçilen Ressamlarda Mistik Etkilenmeler/Esintiler.....	117
IV. 2. 1. Söylemlerinde.....	117
IV. 2. 2. Eserlerinde.....	118
IV. 2. 3. İzleyicileriyle İlişkilerinde.....	120
IV. 3. Usta-Çırak.....	122
KAYNAKLAR.....	123
RESSAM DİZİNİ.....	136
EK-1 .....	137

## RESİM LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1. Wols: <i>Yellow Composition</i> .....	47
Resim 2. Mathieu, Georges: <i>les capétiens partout</i> .....	48
Resim 3. Richter, Gerhard: <i>Abstract Painting 726</i> .....	50
Resim 4. Degottex, Jean: <i>Métasigne</i> .....	50
Resim 5. Pollock, Jackson: <i>Guadrans of the Secret</i> .....	53
Resim 6. Hofmann, Hans: <i>The Wind</i> .....	56
Resim 7. Gottlieb, Adolph: <i>Blast I</i> .....	58
Resim 8. Rothko, Mark: <i>Untitled No. 13</i> .....	59
Resim 9. de Kooning, Willem: <i>Black Untitled</i> .....	61
Resim 10. de Kooning, Willem: <i>Untitled XIX</i> .....	62
Resim 11. Gorky, Arshile: <i>The Liver is a Coxcorn</i> .....	63
Resim 12. Newman, Barnett: <i>First Station</i> .....	65
Resim 13. Kline, Franz Rowe: <i>Requiem</i> .....	67
Resim 14. Baziotas, William: <i>The Dwarf</i> .....	69
Resim 15. Pollock, Jackson: <i>Male and Female</i> .....	70
Resim 16. Pollock, Jackson: <i>Number 2</i> .....	71
Resim 17. Motherwell, Robert: <i>Beside the Sea No. 45</i> .....	72
Resim 18. Francis, Samuel Lewis: <i>Untitled Mandala</i> .....	74
Resim 19. Twombly Jr., Edwin Parker “Cy”, <i>Untitled</i> .....	75
Resim 20. Elderoğlu, Abidin: <i>Su Altında Yaşam</i> .....	78
Resim 21. Orhon, Mübin: <i>İsimsiz</i> .....	79
Resim 22. Turani, Adnan: <i>Kaligrafik Düzenleme</i> .....	82
Resim 23. Gençaydın, Zafer: <i>Sonbahar İzlenimi</i> .....	85
Resim 24. Büyükişliyen, M. Zahit: <i>Çernobil'den Karadeniz'e</i> .....	89
Resim 25. Büyükişliyen, M. Zahit: <i>Ankara'da Uzun Süren Bir Kış Mevsiminin Ardından Görsel Notlar</i> .....	89
Resim 26. Büyükişliyen, M. Zahit: <i>Yoğun Gecedden Sonra</i> .....	91
Resim 27. Onat, Ş. Cem: <i>Becoming</i> .....	94
Resim 28. Onat, Ş. Cem: <i>Poiēsis</i> .....	95
Resim 29. Onat, Ş. Cem: <i>Pre-Religious Mind</i> .....	96
Resim 30. Onat, Ş. Cem: <i>Exoteric Mind</i> .....	96

Resim 31. Onat, Ş. Cem: <i>Esoteric Mind</i> .....	96
Resim 32. Onat, Ş. Cem: <i>The Sage</i> .....	99
Resim 33. Onat, Ş. Cem: <i>Overcome</i> .....	100
Resim 34. Onat, Ş. Cem: <i>Ignorance</i> .....	100
Resim 35. Onat, Ş. Cem: <i>Purity</i> .....	101
Resim 36. Onat, Ş. Cem: <i>Acting Sage</i> .....	101
Resim 37. Onat, Ş. Cem: <i>Practical Transcendence</i> .....	102
Resim 38. Onat, Ş. Cem: <i>Unenlightened</i> .....	103
Resim 39. Onat, Ş. Cem: <i>Enlightened</i> .....	104
Resim 40. Onat, Ş. Cem: <i>Dualism</i> .....	105
Resim 41. Onat, Ş. Cem: <i>Non-dualism</i> .....	105
Resim 42. Onat, Ş. Cem: <i>Self-Understanding</i> .....	106
Resim 43. Onat, Ş. Cem: <i>Self-Genuineness</i> .....	107
Resim 44. Onat, Ş. Cem: <i>Self-Development</i> .....	108
Resim 45. Onat, Ş. Cem: <i>Self-Lessness</i> .....	109
Resim 46. Onat, Ş. Cem: <i>Self-Respect</i> .....	110
Resim 47. Onat, Ş. Cem: <i>Self-Description</i> .....	111

## ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1. T'ai-chi T'u Diyagramı.....	15
Şekil 2. Nefsin Gelişim Düzeyleri.....	28

## **Bölüm I**

### **GİRİŞ**

Bu çalışmada, kaynaklarda yaratı sürecinde mistik yaşantıların sıklıkla ele alındığı gözleminden hareketle, soyut sanat, özellikle soyut dışavurumcu sanat sınırlaması içinde sanatçıların mistik esinlenmelerinin, literatür taraması destekli ve karşılaştırmalı olarak incelenmesi amaçlanmaktadır.

Bu amaç doğrultusunda, tasavvuf felsefesi ve psikoloji bağlamlarının, sadece destekleyici literatür sınırları içinde derlenmesine özen gösterilmiştir. Anılan alanların her birine ilişkin yorumlamadan özellikle kaçınılmış; ancak, sanatçıların farkında olup olmama durumlarına bakılmaksızın, sanat üretimindeki esin kaynakları, bu alanlarla bağdaştırılmaya çalışılarak izlenmiştir.

Özetle bu çalışmada, öncelikle,

- mistisizm, gerek tek tanrılı gerek çok tanrılı dinlerin tasavvuf felsefesini yansıtan bir kavram bağlamında ele alınmış; literatürde, mistisizmin kaynağında dinlerin ağırlığından söz edilmesinden hareketle oluşan felsefenin referans noktaları işaretlenmiş, daha sonra,
- tasavvuf felsefelerinin Sigmund Freud'dan başlayarak Carl Gustav Jung özelinde psikoanalitik etkileri sınırlı olarak araştırılmış,
- soyut sanatın Avrupa ve Amerika'daki etkinliği taranmış,
- soyut dışavurumcu seçilen ressamların kısa tanımlamalarıyla birlikte eserlerine ilişkin notlar ve mistik esinlenmeleri üzerinde durulmuştur.

#### **I. 1. Felsefi Düşüncenin Kaynağı**

Felsefi düşüncenin en önemli kaynağının varlık olduğu görüşü hakimdir. İnsanın varoluş sorgulamaları, anlama, yorumlama ve doyum bütünlüğünde yaşam boyu devam etmekte ve farklı farklı yollarla insanlığa aktarılmaktadır.

Olguner,

“Genel olarak felsefi düşüncenin kaynağı, bazıları tarafından *saf merak ve tecessüs*, bazıları tarafından *ölüm korkusu*, bazıları tarafından *ebediyet duygusu* olarak ele alınmaktadır. Her insanın diğerlerinden farklı olan yönelimlerinin dışarıya farklı olarak yansımaları, aslında her insanın ortak noktası olan yaratılışın temelindeki bir eksikliğin, bir kaybın farkında oluşudur. İnsan, işte bu eksikliği bizzat kendisi gidermeye çalışır. Ancak, bu tatminin yolları farklı farklı ortaya çıkmaktadır. Yönü ne olursa olsun, felsefe, insan yaratılışından kaynaklanmaktadır” (Olguner, s. 116).

görüşünü aktarıırken Taş,

“Bu yaratılıştan dolayı insanın bütünsel içsel hayatı, tutum ve halleri de anlama tarzından etkilenerek oluşabilir. Yaşanmış durum aslında bir yorumlama durumudur (situation herméneutique)” (Taş, s. 17).

saptamasıyla fikri desteklemekte; Kam ve Ayni ise bu desteği

“İnanan için gerçek anlamı keşfettiği durum, aynı anda ona gerçek varoluşu da verir” (Kam ve Ayni, s. 78).

ifadesiyle güçlendirmektedir.

### **I. 1. 1. Mistisizm**

Mistisizm, gerek tek tanrılı, gerek çok tanrılı dinlerin içinde yerini almaktadır. Sözcük anlamıyla mistisizm, “Grekçe *μυστικός* (mystikos) yani Eleusis Gizemlerine\* katılan kişi (initiate) ve gizemlere katılım anlamına gelen *μυστήρια* (mysteria) terimiyle ilişkilidir” (Eliade, s. 361). “Kökeninin Grekçe dudak ve gözleri kapamak anlamındaki *muein*’den geldiği yönünde görüşler de bulunmaktadır” (Schimmel, s. 22).

-----

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

“Günümüzde mistisizm, Eleusis gizemlerinden çok Neoplatoncu\* manevi hakikat veya Tanrı ile doğrudan deneyim, sezgi, içe bakış yoluyla özdeşleşme ya da yeni bir idrak seviyesine varma anlamında da kullanılmaktadır” (Tonza, s. 9). “Mistisizm, yaratıcı ile yaratılan arasındaki boşluğu ya da uzaklığı doldurmak amacıyla gerçekleştirilen aşkınıcı-düşünsel bir deneyimdir” (Özer, s. 28).

“Platon’a göre, sanat tehlikelidir, çünkü sanat esas olarak ‘tinsel olanı’ taklit eder ve kılığını inceden inceye değiştirip önemsizleştirir. Sanatçılar dinsel imgelerle sonsuzca oynarlar. Hatta Platon’a bakılırsa, sanatın oyunbazlığında uğursuzca bir yan vardır, kötülüğün çekemezlik dolu ve eğlenceli bir kabullenişidir sanat. Gerçek logos, en yüksek hakikat karşısında sessiz kalır; ama sanat objesi kendi gevezeliğini sever, hakikati değil, kendini sever ve öncesiz – sonrası olmayı arzular” (Murdoch, s. 36).

Ancak, Platon, “... sanat öykünmeden çok yaratmadır. ... ressam, sıradan bir gözlemcinin 'tek bir görüş açısından' açığa vurduğu şeylerin çok daha fazlasını açığa vurabilir; ressam ile yazar yalnızca birer kopyacı ya da yanılısamalar yaratan kişiler değildir; tersine, onlar, ele aldıkları konunun biraz daha derin bir yanını görerek, gerçeği dile getiren ayrıcalıklı kişiler olabilirler” düşüncesini de dile getirmektedir (Murdoch, s.1, 4).

“Felsefi sorularla açıklanan bir dizgeler bütünü olan mistisizm, felsefe, daha çok da din felsefesi olarak yorumlanabilir. Mistisizm, felsefe ile bilimin sınırlarından sonra başlar ve yer yer onlarla örtüşen özellikler gösterir. Temel sorun, felsefenin ana sorusu olan ‘varlık’ anlayışıdır. Mistisizm, ‘duygu ve sezgiye dayanan inanç yolu’ olarak tanımlanabilir. ‘Sır ve sırta inanma’yı dile getiren ‘gizem’ sözcüğü hem Batı mistisizmini hem de Doğu tasavvufunu karşılamaktadır” (Bal, s. 9).

-----  
\* Neoplatonculuk: Antikçağ sonlarında dinle felsefenin birleşmesi ile oluşan sadece filozofik değil daha ziyadesi ile teozofik (*zahiri bilgiyi kullanan felsefi sistem*), Hermetik [*Hermetizm ilk düşünce, inanç ve sırların keşfi, her türlü gizemin içinde yer aldığı gnostik (sezgi veya tefekkür yoluyla edinilebilen bilgi) öğretisi*] hatta mistik bir akımdır (Orhan Hançerlioğlu, Dünya İnançları Sözlüğü, s. 743).

Bu çalışmada, yukarıda sözü edilen Batı ve Doğu gizemciliği aşağıda belirtilen sınıflama çerçevesinde incelenecektir. Yapılan sınıflamada, bulunan coğrafyadaki yaygınlık ölçü olarak alınmıştır.

- Uzak Doğu: Tao, Brahman, Tantrik ve Zen
- Batı: Hıristiyan ve Musevi (Kabala)
- Orta Doğu: Zerdüş (Avesta), Sufi (İbn-i Arabi/Mevlana)

Ninian Smart mistisizmi, “açıklanamayan, daha doğru deyişle tanımlanamayan duyuşal deneyimleri ya da zihinsel imgeleri açıklar” biçiminde tanımlamaktadır (Forman, s. 5-6).

Mistik ve dini deneyimler, birçok şekilde sınıflandırılmaktadır. W. T. Stace, içsel mistizm (*introvertive mysticism*) ve dışsal mistisizm (*extrovertive mysticism*) ayrımlarını getirmiştir. Dışsal mistisizmde kişi, dış dünya ve kendisi arasında oluşan yeni ilişkiyi gerçeklik (*reality*), birlik (*one of unity*) ve kutluluk (*blessedness*) bağlamında algılar. Stace, içsel mistisizm ayrımlarını, bir boşluğun farkındalığı (*void awareness*) veya mekansal olmayan (*nonspatial*) deneyimin saf bilinci (*pure consciousness*) olarak tanımlar. Bazı mistik geleneklerde içsel deneyim, hiçlik ya da boşluk olarak ele alınır (Forman, age, s.5-8).

Mistik deneyimler, ani aydınlanma yoluyla veya uzun vadede özenli ve ayrıntılı hazırlıkların bir sonucu olarak gerçekleştirilebilir. Tüm mistisizmlerin çelişkili ve tamamlayıcı iki yüzü vardır. Bunlar, muhafazakâr ve değişikliğe açık yönlerdir. Muhafazakâr işlev, mistisizmin tanımının içindedir. Mistiklerin, deneyimlerinin nesnesiyle doğrudan üretken bir ilişki içinde bulunması, yaşadığı geleneğin içeriğini değiştirmesinin yanı sıra korunmasına da katkıda bulunur (Scholem, s. 5-9).

Bu çalışmada, yukarıda belirtilen Uzak Doğu, Batı ve Orta Doğu sınıflamasında bulunanların tümünün içe dönük mistisizmde birleştikleri gözlenmektedir. “Örneğin, Yunus Emre, şiirlerinde aşk, *insan-ı kâmil* (ideal insan), *hayat-ölüm*, *varlık-yokluk* gibi metafizik konuları, ilâhi aşk ve ahlak temeline oturtmuş bir mutasavvıftır. İdeal insan tipini kendi ideal benliğinde ancak ‘aşk’la bulmaya çalışan Yunus Emre, aşkı, yaşanmış bir tecrübenin tezahürü olarak kendinde bulur. Bu tecrübesinde o, Mevlana gibi çeşitli sembol ve metaforik anlatımlara başvurmaz. ... O sadece bu ‘ideal benliği’ kendisinde aşkla bulan ve

gerçekleştiren bir sufidir. Bu gerçekleşmenin temelinde Sokratik bir düşünce yani ‘insanın kendini bilmesi’ ilkesi yatmaktadır” (Yakıt, s. 213).

## I. 2. Sanat ve Mistisizm

Yukarıdaki açıklamalar çerçevesinde, kaynağını insan yaradılışından alan tasavvuf felsefesinin konu edindiği varoluş sorgulamasında algılanan eksikliğin giderilmesine yönelik çabalar arasında sanatın yeri yadsınamaz.

“Sanatçının tinsel yetilerinin somut görüngüsü olan sanat yapıtı sadece onun kendi mizacına uygun olan her türlü malzemenin bir toplamından ibaret değildir. Kendi saf sanatını gerçekleştirirken sadece plastik değerlerle örülmüş estetik bir dili ortaya koymayı amaçlamaz sanatçı, onun asıl arzuladığı şey içsel bir arınmanın ta kendisidir” (Bal, age, s. 24). Stefan Zweig ‘Sanatta Yaratıcılığı Sırrı’ adlı yapıtında yaratma ediminin mistik bir olgu olduğunu söyler:

“Dünyanın varoluşundan bu yana yaratıcılığın sırrı, ‘sırların sırrı’ olarak kalmıştır. Bunun için de bütün milletler ve dinler yaratıcılık olgusunu tanrı fikrine bağlamışlardır; çünkü ancak var olan bir şeyi anlıyor, olay olarak kavrayabiliyoruz. Fakat her defasında, hiçbir şey olmayan herhangi bir yerde, birdenbire bir şey olunca – bir çocuk doğunca, kuru toprak üzerinde, bir gecede, bir çiçek açınca – yüksek, ilahi bir his duyarız. En büyük, en yüce ve en kutsal hayreti de bu yeni, birden bire meydana gelen şeyin geçici olmadığını, ... bütün zamanlarda devam eden bir şeyin yaratılmış olduğunu, ... ebedi kalan ve insanın değil, tanrının başarısı olan bir şeyin meydana geldiğini sezdiğimiz zaman duyarız” (Zweig, s. 25).

Zweig’e göre, “içten meydana gelen ve zamanlar boyunca süren bu mucizeyi yaşamak bize ancak özel bir alanda; sanatta olanaklı olmuştur” (Zweig, age, s. 24).

“Gerçekte sanatçı, ancak bir çeşit ‘kendinden geçişle’, bir extase’la (vecd) yaratabilir. Sanatçının bu vecd hali ‘kendi dışında olmak’ anlamındadır; sanatçı yaratırken bizzat yapıtının içindedir; bestesinde, kahramanlarında, renklerinde ve düşlerindedir. Sadece içine baktığından, dış dünyada ve kendi içinde olup bitenlerin farkına varamaz sanatçı. Bu yüzden

o, yarattığı sırada kendisine, nasıl yarattığına bakmayı bilmez; bu durumu sonradan açıklayamamasının nedeni de budur zaten. Sanat yaratıcılığı tek başına sadece esin olmadığı gibi, yalnızca bilinç ötesinde ve gözün görme alanı üzerinde gelişen bir olay değil, tinsel dünyadan maddi dünyaya, düş dünyasından gerçek dünyaya bir aktarma olayıdır” (Bal, age, s. 25).

Bu çalışmada ele alınacak olan, kadim kültürleri içine alan mistik deneyimlerde vecd halinde derin farkındalığa varılması temelinde tartışma açılacaktır.

Esas itibarıyla ilgilenilenin derin farkındalık olması, yaratım sürecinde psikolojik yaklaşımlar üzerinde durulması gereğini doğurmaktadır. Bu bağlam, özellikle Carl Gustav Jung’un etkilenmelerinden hareketle sınırlı tutulmaya çalışılmıştır.

Örneğin, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, sanatta yaratıcılık konusuna psikolojik bir açıdan yaklaşmaktadır:

“Sanat bir yaratıcı değil, bir uyandırıcı, bir coşturucudur. Estetik duygu insanda var olan ancak bilinçaltında kalan şehvet duygusu gibi biyo-psikolojik ya da sosyo-psikolojik duyguların uyanması, bilinç üstüne çıkmasıyla meydana geliyor. Böyle olunca her sanat eseri, duygulardan birini aşılardan değil, bilinçaltında yaşayan türlü duyguları canlandıran, bilinç üstüne çıkartan bir teknik demektir” (Baltacıoğlu, s. 9).

Zimmer,

“Zevk almak içimizdeki yaratıcı sezgiyi özgür bırakır, eski zamanlara ait simgesel hikâyelerin ve figürlerin büyüleyici metinlerinin dokunuşuyla onun silkinerek uyanmasına imkân verir. O zaman bizler yöntemcilerin eleştirileri karşısında yılmaksızın, özgün kavrayışımızla uyanan her türlü yaratıcı tepkinin zincirlerinden boşanmasına izin verebiliriz.”

saptamasını yapmaktadır (Zimmer, s. 14).

“Jung, bilinçaltının, rüyaların içeriği olan imajlarla veya aktif olarak hayal gücünün harekete geçirilmesi süreciyle deneyimlenebileceğini ileri sürmektedir. Rüya imgeleri veya fantaziler, bilinçaltının en derin düzeylerinin sembolik formlarıdır” (Onat, s. 30).

“Kendi içlerindeki derin bölünmeyi fark eden kişiler, kısmen de kendi kimliklerini belirlemek ya da keşfetmek için sürekli olarak yaratmaya yönelirler. Jung’un deyimleriyle;

... Eğer buna bir yöntem denecek olursa, hasta bu yöntem yoluyla kendisini yaratıcılık bakımından bağımsız kılabilir. Bundan böyle artık düşlerine ya da doktorunun bilgisine bağımlı değildir; bunun yerine, kendi resmini yaparak kendine biçim verir. Zira yaptığı resim kendi içinde etkin olan şeylerin etkin fantezileridir. Kendi içinde etkin olan şey de kendisidir, çünkü artık ego’su kendi içinde aktif olan şeylerin nesnesi olarak görünür. Sayısız resim yaparak bu iç etkeni yakalamaya çalışır ve sonunda bunun sonsuza kadar bilinmeyen ve yabancı bir şey, psişik yaşamın gizli temeli olduğunu keşfeder” (Storr, s. 283).

“Jung’un yaklaşımları, özellikle sanat eserlerini, edebiyat ürünlerini, masalları, mitosları ve rüyaları daha etkili bir biçimde yorumlamamıza katkı sağlayacak zengin malzemeler içermektedir. Bunun yanında günümüzde - özellikle Batı’da mistik yaşantıları Jungcu yaklaşımlarla açıklama gayreti yaygın olarak kendini göstermektedir. ... İnsan kişiliğinde çok güçlü dönüşümler meydana getiren bireyleşmenin dinî bir süreç olduğunu söylemek mümkündür. Jung’a göre ‘Tanrı’ arketipi ile ‘Kendilik’ arketipinin deneysel olarak birbirinden ayıramayacağını hatırlamakta fayda vardır. Kolektif bilinçdışının arketipleri incelendiğinde, insanın bir ‘dinî işleve’ sahip olduğunu ve bu işlevin, kendi doğrultusunda, insanı cinsellik ve saldırganlık güdüleri kadar güçlü bir şekilde etkilediği görülür. Dahası kolektif bilinçdışının arketiplerinin dinî dogmaların karşılıkları oldukları deneysel olarak gösterilebilir ve bu arketipler bilinen bütün dinî fikirlere uygun düşmektedir. Bunun yanında bireyleşme dinî bir süreç olduğu kadar sonuçları itibari ile de dinî bir içerik taşımaktadır. Bu süreç sonunda kişi sadece kendi özüne kavuşmakla kalmaz, dinlerin belirlediği ideal hedeflere de kendiliğinden sahip olur. Arketipler, rüyalarda, masal, mitos gibi anonim edebiyat eserlerinde ve sanatçıların ürünlerinde ortaya çıkarlar” (Gürses, s. 80, 90).

“Sanat ruhsal yaşantının en kuvvetli unsurlarından biridir ve ruhsal yaşantı, ileri ve yukarı doğru giden, karmaşık fakat ayırt edilmesi kolay ve belirgin bir harekettir. Hareket,

deneyimin hareketidir. Farklı biçimler alabilir, fakat aslında aynı içsel düşünce ve amaca dayanmaktadır” (Kandinsky, Genel Estetik Üzerine-Giriş).

“Her atılım, soyuta, maddi olmayana ulaşma çabasının tohumlarını taşıyor. Sanatçılar, bilinçli ya da bilinçsiz olarak Sokrates’in ‘kendini bil’ sözüne uyuyorlar. Bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, malzemelerini inceleyip deniyor, unsurların ruhsal değerleri arasında denge kurmaya çalışıyorlar. Bu çabanın doğal sonucu olarak da farklı sanat dalları bir araya geliyor. Onlara en iyi öğretmen müziktir. Birkaç istisnaya rağmen müzik, kendini doğa olaylarının temsiliyle sınırlamamıştır, yüzyıllardır sanatçının ruhunu sesle ifade etmeye çalışmaktadır” (Kandinsky, age-Piramit).

“Sanat eseri ilk estetik deneyime yönelik bir tür yeniden düşünme sürecidir, bu deneyim kozmozun ilk yaratıcılığı ile mistik bir karşılaşma, varlığın ortaya çıkmasını ve devamını sağlayan yaratıcılıkla mistik bir buluşma gibidir” (Kuspit, s. 42-43).

### **I. 2. 1. Soyut Dışavurumcu Resim**

Kandinsky, saf sanatsal kompozisyonun, (1) tüm resmin kompozisyonu ve (2) birbirleriyle farklı ilişkilere girerek bütünün kompozisyonunu belirleyen farklı formların yaratılması unsurlarından oluştuğunu vurgulamaktadır.

İkinci unsurun açıklamasını Kandinsky (s.36),

“İkinci unsurda, nesnelere bütünün ışığında düşünülmesi ve bütüne uyacak şekilde düzenlenmesi. Nesnelere tek başlarına pek anlam ifade etmezler ve yalnızca genel etkiye katkıda buldukları oranda önem kazanırlar. Bu tek nesnelere içsel anlamlarının gerektirdiği şekilde değil, kompozisyon için yapı taşı görevi gören malzemeler olarak biçimlendirilmeli”.

Örneğin, Cézanne’ın üçgen formunda kurulmuş olan ‘Yıkılan Kadınlar’ı iyi bir örnek. Bu, akademik kullanımla gücünü kaybetmiş eski bir ilkedir. Oysa Cézanne ilkeye yeniden can vermiş, onu gruplar arasında uyum sağlamak için değil tamamen sanatsal amaçlarla kullanmıştır. İnsan figürünün biçimini müthiş bir gerekçeyle bozmaktadır. Hem tüm figürler, hem de tüm uzuvlar üçgenin çizgilerini izler. Üçgenin, mistik bir niyetle değil, yalnızca grubu uyumlu bir hale getirmek üzere kullanılmasına bir örnek, Rafael’in ‘Kutsal Aile’sidir.

Böylece daha dün maddi ideallerce küçümsenen ve üstü örtülen soyut düşünce, yavaş yavaş sanata sızıyor. Yavaş ilerlemesi doğal, zira soyut ideal, organik form geri plana düştükçe göze çarpacak.”

biçiminde yapmaktadır.

Bu çalışmada yaratım yolculuğu, ilahi bilginin katılmasıyla birlikte aydınlanmaya (illumination) ve/veya yaratıcılığa ulaşma çabası bağlamında ele alınmaya çalışılacaktır.

Bu çalışmada, soyut dışavurumcu resimde mistik esinlenmeler bağlamında, belirlenen ressamın mistik deneyimleri araştırılacaktır. Soyut sanatın öncüsü olarak kabul edilen Wassily Kandinsky'nin yanı sıra soyut dışavurumcu akımın önde gelenlerinden Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko gibi sanatçılar irdelenmeye çalışılacaktır.

## Bölüm II

### MİSTİSİZM VE YARATICILIK

Mistik olmasının yanı sıra psikanalist olan başarılı ressam Marion Milner\*, aynı psikolojik süreçlerin hem yaratıcı ifade hem de mistik deneyimler içerdiğini vurgulamaktadır. ... Milner'in mistisizm ve yaratıcılığı, benzer bir temel tecrübeye ve sanatın esasen manevi bir süreç olduğuna dairdir.

Marion Milner, yaratıcılığı üç ana başlık altında toplamıştır:

(1) Yaratıcılığın paradoksu, öz ile diğerleri arasındaki boşluk (mekan) bariyerini parçalarken aynı zamanda bunu korumaktır.

(2) Mistikler ve sanatçılar aynı temel deneyimleri paylaşırlar. Hem mistik hem de yaratıcı durumlarda, keyif (sevinç), bütünleşme, vecd halinde olma, kendini verme, bilincini kaybetme ve zaman kavramını yitirme alanları deneyimlenir. Mistisizm yaratıcı sürecin bir boyutudur.

(3) Mistisizm ve yaratıcılık, zihinsel sağlık bağlamında ele alınmalıdır. Hem yaratıcılık hem de mistik deneyimler, bilinçli zihnin zulmünden kaynaklanan saptırılmış ayırışmadan kendini ve diğerini koparabildiği için psikolojik olarak faydalıdır. Ancak, ne mistisizm ne de yaratıcı ifade tek başına, iyileştirici güce sahip değildir (Raab, s. 79-80).

William James, mistik deneyimleri dört farklı şekilde özetler: yetersizlik, ussal nitelik (*noetic quality*), geçicilik ve eylemsizlik. Underhill, mistik yolu beş farkı aşama ile tanımlar: (1) Uyanış ya da dönüşüm, (2) kendini bilme ya da arınma, (3) aydınlanma, (4) teslim olma ya da ruhun karanlığı ve (5) birlik. Underhill'e göre mistik yolun gerçek sonucu olan birlik, "güçlenmiş güçler tarafından, yoğun bir güvence altında barışçıl bir sevinç" ile karakterize edilir. Alternatif olarak, Merkur, ruhsal uyanış bağlamını dört aşama ile ifade

-----  
\* Milner, 1930'lu yıllarda, ilk kitabı olan "A Life of One's Own"da mistisizmle ilgilenmeye başladığını belirtmiştir. Hem doğu hem batı yaklaşımlarından gelen mistisizm üzerine okumalar yapmış ve mistik tecrübenin kendi beden farkındalığına nasıl katılacağını keşfetmiştir. Milner, 1940-1950 yılları arasında mistisizm hakkındaki sorgularını bir kenara bırakarak resme yönelmiştir. Ancak, 1950 yılında resimlerinde konu bulma sorunuyla karşılaşmış ve meditatif nefes egzersizlerine başlamış, dünyayı resmederken faklı boya kullanımları yapabileceğini fark etmiştir (Raab, age, s. 83).

eder: (1) Hazırlık, (2) kuluçka, (3) aydınlanma ve (4) doğrulama. Merkur'un aydınlanma aşamasında "yaratıcı çözüm, bir veya daha fazla dini deneyimin içeriği" olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle James, Underhill ve Merkur, aydınlanma fikrini, doğadaki 'ussal nitelik' evresi olarak açıklamaktadırlar (Raab, age, s. 86). Ruhsal disiplin ve kabulün uzun süren hazırlıklarının ardından "aktif idrak gücü" kazanarak aydınlanma katına erişilmiş olur (Scholem, age, s. 10).

Mistik deneyimlerle ilgili bazı açıklamalar, vecd halini (ecstasy) vurgulamaktadır. Örneğin; Laski, ecstasy terimini, "Doğal olmayan bir kaynaktan türetilmiş gibi görünen eğlenceli, geçici, beklenmedik, nadir, değer verilen ve olağanüstü olmak" ile karakterize edilen bir "deneyim yelpazesini" tanımlamak için kullanır. Maslow ise zirve deneyimleri ile mistik veya akut kimlik deneyimleri arasındaki benzerliklerin olduğunu belirtmektedir: Her iki durumda da bireyler dünyayla bütünleşmiş hisseder, zahmetsizce çalışır, engellemelerden ve korkulardan yoksun olarak kendiliğinden yaratıcı olurlar (Raab, age, s. 86).

Marion Milner'a göre yaratıcılık ve mistisizm birlikte var olan ben ve ben olmayan [*I and not I*] paradoksunu içerir. Örneğin Kakar,

Kakar,

“... mistik tecrübe, -bazı kültürlerde ve belirli tarihsel dönemlerde- hepimizin derinliklerine inen yaratıcılık damarını ortaya çıkarmanın en etkili yoludur”

saptamasını yapmaktadır (Raab, age, s. 80).

Hesse ise

“Gerek mistik yaşantı, gerek toplumun dinsel yaşantısı tipik, genel, tümüyle kişisellik türü bir yaşantıysa da, bütün derinliğiyle ancak bireyler, ileri düzeyde gelişmiş kişiler ve dâhiler tarafından yaşanabilir”

savını ortaya koymaktadır (Hesse, s. 112).

Cemil Meriç,

“Mistik tecrübe güvenilir bir bilgi kaynağı mıdır? Batı hayır diyor buna. Dinler mutasavvufu şüpheyile karşılıyor. Felsefeye göre bu kaynaktan gelen su bulanık. Mantık-dışı: mistik tecrübenin alınına yapıştırılan yafta. Ne mantığı? Akıl vazgeçilmez bir yol arkadaşı, ama onun sokulamayacağı bölgeler var. ... Hiçbir maddi ve manevi bilgi toptan boyun eğmez mantığa. ... Kavranan gerçekle kelime sembolleri tıpatıp uyamaz birbirine. Zaten mantığın vazifesi mümkün merteye tehlikeye düşmeden, görünürler dünyasında yaşamamızı sağlamak”

sözlerini, Bhagavad, Gita'nın\* Fransızca çevirisini yapan Jen Herbert'in önsözünden aktarmaktadır (Meriç, s. 143).

Joseph Campbell, *Myths to Live By* kitabında batı yaratıcılığı ile doğu yaratıcılığını karşılaştırmaktadır. İki yaklaşımın temel farklılıkları felsefi ve dinsel kavramlardan türemiş olmasındadır. Campbell'a göre batı yaratıcılığı sanatçının kişisel başarısına odaklanırken, doğuda ego (nefs) hiçbir biçimde öne çıkmamaktadır; bastırılmış durumdadır. Ancak, batının eşsiz bir fenomen olarak göz önünde bulundurulamayacağı ve batının zaman ve mekan kavramı içinde tartışılması gerekliliğinin vurgulanmasına ihtiyaç vardır: Ortaçağ ile Rönesans ve Barok sanatçıları, kendi bakış açılarını ortaya koyamamaktadırlar. Genel anlayış, sanatı bir alan olarak tanımlamamakta, dini ve sosyal geleneklere bağımlı olarak açıklamaktadır (Kedar, s.13).

Campbell, doğunun ve batının değerler sistemi arasında anlamlı (manidar) bir farklılık olduğunu vurgulamaktadır: “İdeal yol, şarklı bireyin kendisinin ve diğerlerinin evrensel varlığın özü olduğunu anlamasından geçmektedir. Şark dininin (oriental religion) belirgin amacı, bu aynı öz bağlamında bireyin kimliğini deneyimlemesi ve gerçekleştirmesidir. Oysa batıda İncil'e göre ideal olan, diğer yaratılmışlarla, dolayısıyla yarıdanla iç içe geçen bir ilişkide bulunmaktır. Bağımsız ve dışarıda olmayı duyumsamadan kişinin en özdeki haline gelmeye çalışmaktır.

-----  
\* Bhagavat-Gita Hint'in belki de bütün insanlığın kutup yıldızı. İnsan eseri, ama Tanrı kelâmı kadar kutsal (Meriç, s. 145).

Uzak doğu anlayışına göre yaratıcı olmak, yaşam ve ölümün bir parçası, doğanın yani yaradanın bir parçası olmak anlamına gelmektedir. Bu nedenle, yaratıcılığı nihai amaç olarak görmemek; sadece bir yaşam deneyimi olarak ele almak gerekir (Kedar, age, s. 19-20).

Yukarıdaki tartışmalar ışığında bu çalışmada, Dođu ve Batı gizemciliği, içe dönük mistisizm birleşeninde, genel bir bilginin ardından, coğrafi yaygınlık ölçeğinde (1) Uzak Dođu: Tao, Brahman, Tantrik ve Zen, (2) Batı: Hıristiyan ve Kabala ve (3) Orta Dođu: Zerdüşť ve Sufi sınıflaması yapılarak irdelenmiştir.

## II. 1. Doğu ve Batı Gizemciliği

Doğu ve Batı gizemciliğinin farklı algılanması esas itibariyle, kendi içlerinde de ayrışmış olan her bir tecrübenin ifade edilış anlayışından ve sembollerin kullanılışından kaynaklanmaktadır. Her iki gruptaki gizemcilik, ilahi bilginin kaynağına inen referanslarla derlenecektir.

“Dirimsellik taşıyan tüm bilginin, bir başka deyişle yaşam üzerinde etkisini duyuran bilginin tek bir konusu vardır. Binlerce kişi aşınadır bu konuya, binlerce değişik biçimde dile getirilir, ama hep aynı doğrudur. İçimizdeki dirimselin, içimizdeki gizli büyüün, her birimizin ruhunda taşıdığı gizli tanrısallığın bilgisi, varlığımızın en iç noktasından yola koyularak tüm karşıt kutupların ortadan kaldırılabileceğinin bilgisidir bu. Bir Hintli *Atman* der buna, bir çinli *Tao*, İsa da *rahmet* der. Rahmet ya da Tao, sürekli sarıp kuşatır bizi. Işıktır bu, Tanrının kendisidir. Bir an gönül kapımızı açmayagörelim, sızar hemen içimize, tüm çocukların, tüm bilgilerin içine dolar” (Hesse, age, s. 105).

Bir mistiğın, bir cemaatin dini yaşamına aktif olarak katılmasının, boşlukta davranmadığı varsayımını getirmesinden hareketle, aşkınlık için çabalarken tarihsel deneyimin ve tarihsel zeminin üzerinde yaşadığı söylenebilir (Scholem, age, s. 7). “Çinli Lao Tse’nin, İsa’nın ya da Hint Bhagavad-Gita’nın bilgeliği, bütün çağ ve toplumlardaki sanat gibi ulusların hepsinde de ruh temellerinin ortaklığını açık seçik gözler önüne seriyor. İnsanın sevmeye yeteneğine, acı çekme gücüne, esenliğe kavuşma özlemine sahip ruhu Plato’da olsun, Tolstoy’da olsun, Buda’da ve Augustinus’ta, Goethe’de ya da Binbir Gece Masalları’nda

olsun, her düşünceden, sevgiyle kotarılan her işten bize bakar. Ancak buradan yola koyulup Hıristiyanlıkta Taoizm'in, Platon'un felsefesiyle Budizm'in birleştirilebileceği ya da zamanın, ırkların, iklimin ve tarihin birbirinden ayırdığı düşünce dünyalarının bir kaba dökülmesiyle ideal bir felsefenin oluşturulabileceği sonucuna varılmasın. Hıristiyan Hıristiyan olarak, Çinli Çinli olarak kalmalı ve her biri kendine özgü varoluş biçimini ve düşünüşünü sürdürmelidir. Biz hepimizin de ezeli ve ebedi bir'in sadece ayrı düşmüş parçaları sayılacağını bilmek, dünyada izlenen ne düz, ne dolambaçlı bir yolu, ne bir tek kişiyi, ne bir tek çileyi vazgeçilmez kılar" (Hesse, age, s. 110).

"Tasavvuf, bütün dinlerin kalbinde yer alan mistisizmden farklı değildir. ... Bütün mistisizm yolları aynı hedefe, kutsallığın doğrudan tecrübe edilmesine yöneliktir" (Frager, s. 70).

Neden Hıristiyan bir mistik sürekli hıristiyan vizyonunu görür ama Budistlerinkini görmez; neden budistler her figürde kendi figürlerini görür de örneğin, İsa'yı ya da Meryem'i görmez, neden Kabalistler aydınlanmanın yolunu sadece İlyas Peygamberde görürler: Bunun cevabı, elbette kendi tecrübelerinin ifadesinden ve deneyimlerindeki sembollerden kaynaklanmaktadır (Scholem, age, s. 15-16).

## **II. 1. 1. Uzak Doğu**

### **II. 1. 1. 1. Tao**

Tao, yaygın olarak, içinde denge, tohum, değişim ve evrenselliği barındıran Yin ve Yang olarak anılmaktadır.

"Eski Çinlilerin bilgeliği her bilgelik gibi bir kısmıyla erdem öğretisidir, bu da Çin felsefesinin Konfüçyüs\* bölümüdür, ancak, söz konusu bilgelik bir parçasıyla da mistisizmdir, yalnızlık içindeki meditasyon ürünü, ileriye doğru bir atılım, ruh yaşamının en yakıp kavucu bölgesidir, bu da Çin felsefesinin Taocu bölümünü oluşturur. Her ikisinin ortak yanı saygı ve ruh arınmışlığı, kendini güzel göstermelerden ve her türlü sufizmden el çekmiş, her şeyin üstünde süzülen bir neşe havası, dünyaya belli bir yöneliklik ya da dünya dindarlığıdır" (Hesse, age, s.111-112).

-----

\* Konfüçyüs (MÖ 551-479), Çin'in toplumsal yaşamında çok etkin olan ve sosyal yükümlülükleri, görgü kurallarını ve ritüeli çok önemseyen konformist bir düşünce okulunun kurucusu olmuştur (Lao Tzu, s. 20).

Taoizm, evreni yaratan, kültür ve devleti destekleyen, iyiliği kurtaran ve kötülere cezalandıran kozmik güç olan Tao yoludur. Tao, esas itibarıyla, doğal gelişimle ilgilenir; doğa hareketleri ve canlılar doğal kozmik yasalar uyarınca serpilir ve zayıflar.

Tao, düzendir: -doğanın ritmik değişimlerini ve örgüsel süreçlerini açıkça gösterir. Bu nedenle ilerlemesi öngörülebilir, anlaşılabilir ve tanımlanabilir. Çinlilerin “kendi gibi” (self so) ve “doğa” olarak adlandırdıkları kalıplar, her şeyin kendiliğinden ve gözlemlenebilir şekilde doğal olmasıdır. Ancak, Tao, doğada bulunmasına karşın doğadan ötedir.- en derin özü, her şeyi olduğu gibi yapan iç niteliktir. Bu, doğanın kanunları tarafından yönetilir ancak yine de kanunların kendisidir.

Lao Tzu (Lauzi)\* tarafından yazılmış Tao Te Ching’te (Daode Jing)\*\*, her şeyin Ying ve Yang’ın dönüşümlü hareketinde nasıl geliştiğinden, her zaman bir yönde ya da diğer yönde hareket edişinin gösterildiğinden söz edilmektedir: Yukarı ya da aşağı, açık ya da koyu, hafif ya da ağır, yaşam ya da ölüm (Kohn, s. 20-21).

Çin felsefesinde, evren boyunca titreşen yaşam ritmi, tamamlayıcı ilkeler; Yin ve Yang’ın eylemidir.



Şekil 1  
T'ai-chi T'u Diyagramı  
(Ione, s. 142)

\* Lao Tzu'nun MÖ 24 Mart 604'te Honan'da doğduğu varsayılmaktadır. Adı, “Yaşlı-Genç” anlamına gelmekte, “Yaşlı Usta” olarak çağırılmaktadır (Knierim, s.3).

\*\* Tao: Yol, Te: Güç/Erdem, Ching: Yazıt anlamına gelen sözcüklerden oluşmaktadır. Aşağı yukarı 2500 yıl önce yazılmıştır. Çağdaşlarından Buda Hindistan'da Dharma'yı [Buda öğretilerinin tümü] açıklıyor, Pythagoras Yunanistan'da ders veriyordu. Tao Te Ching, tüm zamanların en etkili Çin kitabı olarak algılanmaktadır. 81 bölümden oluşur. Taoizmin felsefik okulunun temellerini oluşturur (Knierim, age, s.2).

“T'ai-chi T'u” diyagramı, bu ilkeyi göstermektedir. Karanlık Yin'in ve aydınlık Yang'ın simetrik yerleşimi, devresel değişiklikleri temsil etmektedir.

Yin, yeryüzüyle ilişkilidir. Sessizliği, dişilliği, sezgiselliği, gücü temsil etmektedir; dünya ve yaşam kaynağıdır; hayatta kalmak için gerekenleri sağlar. Yang ise, hareketli olan ve değişimi getiren cennetin gücünü verir; kuvvetli, eril ve yaratıcıdır.

Yin zirveye ulaştığında, Yang geri çekilir; Yang zirveye vardığında, Yin geri plana düşer: bu, bir ebedi döngüdür. Siyah ve beyaz yarımların içindeki noktalar, her birinin içinde diğerinin tohumunun olduğunu gösterir. Yin, Yang olmadan; Yang, Yin olmadan varolamaz. Yin ya da Yang, tek başına “bir”; beraberken “iki” iken; uyum içinde kaynaştıklarında “üç” olurlar; yani varoluşun son aşamasını oluştururlar (Kohn, s. 22). Fiziksel evrende ve insan dünyasında ideal olan, beden ve zihindeki Yin ve Yang dengesi ile temsil edilmiş halidir (Knierim, age, s.4). Bunu yapabilen, dünyayı tekrar dengeleyecektir (balance). Bu mükemmel insan (perfect human being) ya da bilge kişi (sage), herhangi bir cinsiyetten ya da sınıftan olabilir (Kohn, age, s. 23).

## II. 1. 1. 2. Brahman

Brahmanizm, Brahmanlar'ın ürettiği Veda\* öğretisinden oluşur. Cemil Meriç (s. 112), Vedalar'ı yorumlayan ve onların eki sayılan kitaplar olan Brahmanalar için

“Brahmanalar hale değil, bulut. Ama o bulut şimşeklerle yüklü. Bu şimşeklerin serptiği aydınlık olmasa Hint düşüncesinin büyük bir kısmı, karanlıklarda kalacaktı”

yorumunu yapmaktadır.

-----  
\* Veda, Kutsal Bilgi demek. Vedaların ilahiler içeren dört kutsal kitabı bulunmaktadır:

1. Rid-Veda: Vedalar dininin en eski, en değerli belgesi. Rid Veda'da bulunan 1028 ilahinin her biri bir bütünlük oluşturmaktadır. Rid Veda, büyü, muamma, konuşmalar, felsefi ve kozmogonik düşünceler içermektedir.
2. Yacur-Veda'da adak törenlerinde okunacak duaların yanı sıra yorumlar bulunmaktadır. [*Adak törenlerinde kısık sesle seslendirilirler.*]
3. Sama-Veda, melodi bilgisini vermektedir. [*Adak törenlerinde rahipler tarafından seslendirilirler.*]
4. Atharva-Veda'nın ana konusu büyüdür. [*Dinsel törenlerde seslendirilirler.*]

(Meriç, age, s. 107-109)

“Yaratıcı Brahma maddi dünyayı kendi içinden manevi araçlar yardımıyla yogik meditasyon durumunda kendi derinliğine dalarak yaratmıştır; ancak meydana getirdiği görüntüleri denetleyemez veya belirleyemez. Bu görüntüler onu şaşırır, sersemletir, dengesini bozar.

Yine de onlarla yüzleşir, onların derinliklerini yansız olarak enine boyuna inceleyerek kendi özüyle karşılıklarına çıkar; çünkü bu görüntüler, düşman ve yabancı gibi görünseler de, sonuçta bizzat kendi özünün ürünleridir. ... Brahma, karşıtlıklardan meydana gelmesine rağmen, kendisinin farkına varmadan yaratıcı zeminini teşkil ettiği ve istemdişi olarak ürettiği bütünlük içersinde kalabalık bir varlıklar topluluğunun karşılıklı etki ve tepkilerinin çok önemli olduğunu ve böylece dünyanın sürekliliğinin kaçınılmaz kılınacağını görebiliyordu.

İstemdişi yaratma hiçbir engelle karşılaşmaksızın geleceğe doğru sürer. Yaratma süreci her zaman için birtakım sabit, içsel yasalara göre düzenlenen bir olgular kümesi olarak ilerlemez. Kendinden kaynaklanan sürprizlerle varlığını sürdürür.

Çünkü Yaratma, evrenin sürekliliğini dokuyan, başından sonuna kadar dünya eylemine eşlik eden, onu yepyeni başlangıçlara sevk eden kesintisiz bir süreçtir. Bu nedenle, Yaratma ve Süreklilik, dünyanın yaşam öyküsünün, her biri kendine özgü bir üslupla yazılmış iki ayrı evresi değildir.

Başlangıçtaki yoğunlaşmış düşünce uğraşı, bu uğraşı birden boydan boya geçen sürprizler ve başlangıçta amaçlanmayana hak ettiği yeri vererek onu yeniden oyunun bir parçası haline getiren anlam bahşedici kavrayış, kozmik sürecin sürekliliğinin, ‘sürekli yaratım’ anlamına gelen kozmik ‘devamlılığın’ sağlanmasında etkin olan öğelerdir” (Zimmer, age, s. 287-288).

## **II. 1. 1. 3.Tantrik**

Hindistan’da doğan Tantrik Budizm, Sanskritçe yazılmış kutsal metinlerden kaynağını almaktadır.

“Gupta İmparatorluğu’nun çöküşünden sonra yaşanan merkezi bir otoritenin asayışı sağlayamadığı kanlı iç savaş esnasında, korunmaya muhtaç olup çareyi Siddha’ların\* sihirli

-----

\* Siddha, Sanskritçe “mükemmel insan” anlamındadır ve manevi bir kazanıma erişmiş olmayı ifade eder (Onat, s. 10).

gücünde arayanlar, siddha'ların toplumda baskın bir rol oynamasının önünü açmışlardır.

Siddha'ların orijini ortaçağ Hindistan'ı ve yakın çevresi olmakla birlikte, kısa sürede Hinduizm ve Budizmi etkilemeyi başarmışlardır. Siddha'ların Hint dini ideolojisine, özellikle Şiva\* inancına ve Budizme getirdikleri yorum, geleneksel manastır Budizmine karşı yüksek kabul gören bir seviyeye ulaşmış ve Budizmin yeni bir formunun oluşmasına neden olmuştur. Bu, Hint Tantrik Budizmidir.

Yantra, birincil anlamında, her tür makineyi ifade eder. ...-insan istencinin belirli bir amacı için enerji sağlamak üzere inşa edilen her türlü mekanizma. Hindu ibadet geleneğinde 'yantra', ibadet araçlarının yani idoller, resimler ya da geometrik diyagramların genel adıdır. ... Yantra, içsel tasavvurlar, meditasyonlar ve deneyimleri harekete geçirmekte kullanılan bir makinedir. ... Yantra tarafından yaratılan tasavvurlar, meditasyonlar ve deneyimler yalnızca ilahi özün evrenin üretim ve yıkımındaki yansımaları olarak değil, aynı zamanda (dünya süreçleri ve evrim aşamaları insan organizmasının yapısında ve tarihinde kopya edildiği için) inananın ruhundan yayılan ürünler olarak kabul edilmelidir. Yoga uygulamasıyla birlikte kullanıldığında yantra diyagramının içeriği, yoga deneyiminin dereceleri aracılığıyla, gündelik naif 'cehalet' durumundan içe doğru bir ilerleyişle Evrensel Benlik'in (Brahman) kavranmasını sağlayan bilinç aşamalarını temsil eder" (Onat, age, s. 10-11).

"Tantra'lar Budist olsun olmasın, insanlara kendileri ile yaratıcının tekliğini anlatan metinlerdir. Bu farkındalığa erişmek için tantrik ilahi yoga pratiği oluşturulmuştur. Hindistan Budizmi 'vahdeti vücut'cu [*varlık birliği*] yoga kültürünü kendi içinde eritmiş, bir başka deyişle, bireyi evrensel ruhla vecd halinde birleştiren kadim bir kültü içine almıştır" (Onat, age, s. 12).

Tantra sanatı, görsel imgeleri kendi özel yöntemleriyle (form çeşitliliği, ton ve renklerin çeşitliliği, güçlü sembolleri, estetik kaygıdan uzak bilgi arayışı ve algı oluşturma çabası vb.)

-----  
\* Şiva önemli bir Hint tanrısı olup, beş temel görevi vardır; yaratıcıdır, koruyucudur, yıkıcıdır, gizleyicidir ve ilham edicidir. Şiva, evrenin yaratım, korunum, eritim ve rekreasyonundan oluşan döngüsel sürecinden sorumludur. Evrenin çözülme ve rekreasyonundan sorumlu olması nedeniyle Şiva'ya yıkıcı sıfatı uygun bulunmuştur. Yaradılış iyi ve kötünün dengesinin sağlanmasıyla kendini idame ettirmektedir. Bu denge bozulunca, Şiva ruhların fiziki dünya ile olan bağlarının kopartılarak özgür bırakılması için, evreni eriterek yeni bir döngüyü başlatır (Onat, age, s. 10).

yansıtmasına rağmen ortak bir mirasa sahiptir; temellerini, genel olarak Hint sanatını çevreleyen manevi değerler oluşturur (Mookerjee ve Khanna, s. 41). Tantra, insanın ruhani ve maddi gizil güçlerine tam olarak erişebilmesi için ruh ve madde arasında bir sentez sağlar (Mookerjee ve Khanna, age, s. 9).

#### **II. 1. 1. 4. Zen (Esoteric Buddhism)**

Esoteric (batını) Budizm, ya da Japonca'daki Mikkyō [Çince'deki Ch'an], soyut Budist doktrinleri, ritüel deneyimler yoluyla kavrayabilmeyi amaçlayan karışık simgeler, meditasyon ve törensel sistemlerden oluşur. Zen Budizmi, Mahāyāna [büyük yol/büyük taşıt] ve Hīnayāna [küçük yol/küçük taşıt] geleneklerine bağlı exoteric (zahiri) olarak sınıflandıran diğer Budist okullardan ayırarak, kendini Vajrayāna [yıldırım hızındaki aydınlanma yolu] olarak tanımlar (Abé, s. 1).

Bu inanç sisteminde, batını Budist ritüellerin, *rokudai* olarak adlandırılan altı büyük elementin (rokudai: yeryüzü, su, ateş, rüzgâr, uzay ve bilinç) birbiriyle etkileşiminin hem doğa hem insan diyarının gidişatını etkilediği varsayılmaktadır (Abé, age, s. 2).

Esoteric Budizm, Hindistan'daki Tantrik Budizm gibi, güçlü uygulama yöntemleri geliştirmiştir. Terminolojisi ve doğal oluşu, Taoizm'den etkilendiğini işaret etmektedir.

Zen anlayışı, usta-çırak ilişkisi bağlamında doğrudan akıldan akla iletim yolundan doğar. Akıldaki 'fitri doğa' (innate nature) Buda-doğası niteliğindedir (Harvey, s. 153-154). Başka bir deyişle, Zen sanatçıları (ressamları), sanatsal yaratıcılığı, eser oluşturma sürecinde kendilerini aydınlatabilmesi için Budist inancıyla bütünleştirirler (Ho, s. 1).

Zen'in geliştirdiği yöntemler, kişinin gerçek doğasına doğrudan dokunmayı amaçlar. Bunu yapabilmek için, akıl; eski alışkanlıklardan, önyargılarından, sınırlayıcı ve hatta sıradan kavramsal düşüncelerinden arınmak zorundadır. Bunu yapabilmenin temeli, özellikle manastır ortamında, hayat tarzını kontrol altına alıp, ego-arzularını kısıtlı bir şekilde ifade eden disiplinli bir yaşam tarzı ile mümkündür: böylece kişi, derinden gelen bir doğallık ve kendiliğindenlik (spontaneity) geliştirebilir (Harvey, age, s. 156).

Japon Esoteric Budizmi ve özellikle ritüel sistemi, ortaçağ siyaseti ve ekonomisi ile literatür üretimi arasında doğrudan bir etkiye sahip olan pratik bir teknoloji gibi işlev görmektedir.

Japon Esoteric Budizmi, ortaçağ toplumunun çeşitli alanlarındaki bilim, sanat ve bilginin genel olarak entegrasyonu için önemli bir matris görevi yapmıştır; bu da ortaçağ Japon entelektüel seçkinler topluluğunun karakteristik dini, siyasi ve kültürel söylemini doğrudan etkilemiştir. Esoteric Budizm, ortaçağ Japon sanat ve edebiyatının gelişmesine katkıda bulunmuştur (Abé, age, s. 2).

## II. 1. 2. Batı

Batıda, özellikle hıristiyanlıkta mistisizm, zahiri anlamıyla varlığını sürdürmüştür. Ortaçağ sanatında tamamen cismani olarak tasvirlerden öteye gidilememesinin nedenleri, aşağıdaki alıntıda ayrıntılarıyla yer almaktadır.

“Batı tarihinin önemli bir kısmı boyunca sanat ile din birbirleriyle tamamen iç içe geçmiştir. Katolik Kilisesi’nin himayesi altındaki Fra Angelico, Michelangelo ve Raphael gibi Orta Çağ ve Rönenans sanatçıları, Batı sanatının bazı en kalıcı şahaserlerini ortaya çıkaran bir süreçte Kilise öğretilerine görsel bir form kazandırmışlardı. ... Her ne kadar sanatçılar ortak kültürel mirasın parçası olarak İncil’deki karakterlerle anlatıları çizmeye devam etseler de, Batı dünyasındaki sanat üretiminin kendini dinden koparması için Reformasyon’u, merkantil [tüccar] sınıfın yükselişini, Hıristiyanlığın millileştirilmesini ve kültürün sekularizasyonunu beklememiz gerekecekti.

Yani dinsel imgeler, Batı sanatı ile örgütlü din arasındaki ittifakın tamamen çöktüğü geç on dokuzuncu yüzyılda modernizmin doğuşuna değin ağırlığını korudu. Eski alışkanlık ve gelenekleri silip atmaya vaat eden erken modernistler, örgütlü dini, her yerde yıkılmakta olan şeyin gerici ve otoriter güçleriyle özdeşleştiriyorlardı. Ortodoks dinsel inançlarla aralarına mesafe koyan bu sanatçılar, yine de kutsal bir pratik olarak sanat ufkunu ayağa kaldırırken, bir aşkınlık ve tinsellik retoriğini muhafaza edeceklerdi. Wassily Kandinsky 1910’da kaleme aldığı etkili denemesi ‘Sanatta Ruhsallık Üzerine’ adlı eserinde, tinsellik deneyimini dinsel alandan bireysel duygular alanına taşıyarak, sanatın ‘mistik içsel düşüncenin derinlerdeki kökleri’nden bahsetmişti” (Heartney, s. 266).

## II. 1. 2. 1. Hıristiyan

“İlkel, Doğu ve ilk Batı mitos ve rit [ritüellerdeki tüm uygulamalar] dünyaları, muhteşem aşama birimleri olarak kabul edilebilir. Çünkü halen genç olan türümüzün tarihinde, kalıtımsal olarak devralınan biçimlere duyulan saygı, yenileşmeyi bastırmıştır. Ne zaman oluştuğunu ancak Tanrının bileceği zamanlardan gelen temalar, binlerce yıldan beri çok az değişiklikle sürüp gelmiştir. Fakat Batının yakın tarihinde, on ikinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren durum değişmeye başlamıştır. Bu yüzyılda, gelişmiş bulunan ürkütücü ortodoks gelenek, artık artan ivmeyle çözülmeye başlamış ve onun çöküşüyle, yükselen bireyin yaratıcı gücü serbest kalıp serpilmiştir. Eskinin egemen fakat bugünün bağımlı alanını oluşturan ilahiyatta bile ... Hıristiyan inancın önceden tahmin edilemeyecek kadar çeşitli anlayış biçimleri ortaya çıkmıştır. Edebiyat, laik felsefe ve sanat alanlarındaysa tamamıyla yeni, ilahiyattan uzak, daha geniş, derin ve sonsuz çeşitlilikte anlayışlar, uygarlığın gerçek ruhsal kılavuzları ve yapıcı gücünü oluşturmuşlardır” (Campbell, s. 13).

“İlahiyatta ‘aşkınlık’ sözcüğü genellikle, ‘Tanrı’nın fiziksel şeyler ve fani ruhlar evreniyle, öz niteliği onun önceliyken ve onun üstüne çıkmışken ve gerçek varlık olarak ondan ayrıken kurduğu ilişki, *içkin olanın zıttı*’ diye tanımlanır. Felsefî, özellikle Kantçı açıdan ise ‘aşkın terimi, ‘bütün olası deneyim ve bilgi sınırlarının ötesinde’ anlamına gelir yani bütün deneyim ve bilgi biçim ve kategorilerinin, *zaman ve mekan, nicelik* (birlik, çokluk veya evrensellik), *nitelik* (gerçeklik, olumsuzluk veya sınırlılık), *ilişki* (dönüşüm, nedensellik veya karşılıklık) veya *kiplik* (olasılık, olgusalılık veya zorunluluk) ötesinde demektir. Bütün bunlar insan deneyim ve düşüncesinin önkoşulları veya önkabulleridir” (Campbell, age, 588-589).

## II. 1. 2. 2. Musevi (Kabala)

Bu çalışmada, Kabala, aritmoloji, sembol ve sayısal değerler bağlamından bağımsız, batınlığın (esoterizmin) ana unsurlarından biri olarak ele alınması nedeniyle, literatürün bilgiye dayalı, birbirleriyle bağlantılı taramaları aşağıda yer almaktadır.

“İbranicede kelime olarak ‘alma’, ‘kabul etmek’”, ‘vahiy olarak almak’ anlamlarına gelen Kabala, Tanrısal sözlerin iletilmesi anlamına da gelir. İbranice ‘gelenek’ anlamında kullanılan Kabala; ‘ilham edilmiş’, ‘ihata edilmiş [kavranmış] bilgi’ anlamlarına da

gelmektedir. Ortaçağ yazmalarında ‘alma’ anlamına gelen ve ‘qbl’ kökünden türeyen Kabala ‘anlama’, ‘kavrama’, ‘kabul etme’ manalarına da karşılık gelir. Kabala, mistik manada ise kabul görme, razı olmadır” (Burul, s. 1). Diğer bir deyişle, ‘ilahi gelenek’ yahudi mistisizminin toplamıdır (Scholem, s. 1).

“Kaynağını insanın mistik olgunluğa ulaşması ilkesinden alan Yahudi tasavvufunun temeli Kabala’dır” (Burul, s. viii). Kabalistler, dünyanın gizemlerini, ilahi yaşamın sırlarının bir yansıması olarak tanımlamaktadır. Kabala, yüzyıllar boyunca Yahudilerin kendilerini anlamaları için yaşamsal önem taşımaktaydı. Diğer dinlerin tasavvuf anlayışında birbirinden farklı olarak tanımlanan iki alemin Kabala’da bir araya getirilmesi, Kabala’ya damgasını vurmuştur (Scholem, age, s. 1-2).

“İsaac Luria’nın\* bu geleneğe dahil olmasıyla Kabala, Torah (Eski Ahit’in ilk beş kitabı) ile beraber incelenebilir bir hale gelmiştir. Kabala, Torah’ın zahiri anlamından başka gizli bir anlama sahip olduğunu ve bu mananın ancak özel bir eğitim sonunda kavranabileceğini savunan bir gelenektir. Yahudi mistik inancına göre Torah’ın iki anlamı vardır. İlki Musa’ya, Sina’da inen ve herkesin anlayabileceği yazılı Torah’dır. Burada anlatılanlar onu okuyanların görerek edindikleri izlenimlere dayanmaktadır. Diğeri ise sözlü Torah’dır. Sözlü Torah, onu kalp gözüyle görebilecek insanlara inen bir kitaptır ve Tanrı onu, anlayabilecek gerçek dindarlara yollamıştır. Sözlü Torah sırlarla doludur ve onu anlayabilmek için öncelikle mistik ve katı bir hayatı tecrübe etmek gerekmektedir. Kabalistler, bu ikinci kitabın da aslında ilk kaynaktan doğduğunu kabul etmektedirler” (Burul, age, s. viii). Torah hukuku, Kabala’nın kozmik hukukunun kaynağını oluşturmakta; Yahudilerin tarihinde de evrensel sürecin bir sembolü olarak kabul görmektedir. Bu sembollerin doğru olarak anlaşılabilmesinin, hem fenomolojik kavrayışa sahip olmayı hem de tarihsel analiz yeteneğini gerektirdiği vurgulanmaktadır (Scholem, age, s. 3).

“Kabala, diğer bütün mistik ekollerden farklı olarak bir dengeye dayanır ve kendine has ilkeleri ile dikkat çekicidir” (Burul, age, s. viii). Kabalistik ekol temelde alma-verme

-----  
\* Isaac Luria (1534-1572), Kabala ve hukuku birleştirerek pratik Kabalizmin gelişimini sağlayan Filistinli Yahudi rabay [haham]. Ari (Aslan) diye adlandırılan Luria’nın yaşam biçimi, Lurian Kabalizmi olarak tanınır. Luria’nın öğretileri arasında, dünyanın yaratılmasını sağlamak için iyi ve kötü arasındaki mücadele, ruhların nihai kurtuluşu, ruh göçü ve ruhsal ilerlemeyi teşvik için asketik [çileci] uygulamalar yer almaktadır (Fenton, s. 254).

dengesine dayanmaktadır ve bu esas dâhilindeki bir yaşam biçimini benimsemektedir. Vermek için almak prensibi böylelikle bambaşka bir ekolün yaratılmasına yol açmaktadır. Genel olarak Kabalist gelenek, pek çok mistiğin ortak bir ürünü olarak kabul edilse de özellikle 16. yy. ile beraber Luria'nın etkileri Kabalist çevrelerde daha fazla şöhret bulmuştur” (Burul, age, s. ix).

“Kabala'nın yazılı olarak üç ana kitabı bulunmaktadır. Bunlar (1) Sefer ha Zohar\*, (2) Sefer ha Yezirah\*\* ve (3) Sefer ha Bahir\*\*\* kitaplarıdır. Bu kaynaklar anonimdir ve çeşitli bölümlerden oluşmaktadır. Temelde rabıtaya [bağ] dayalı olan pratiklerin bulunduğu yazılı Kabala'nın doğu gizemciliğinden etkilendiği düşünülmektedir. Kabalistlere göre Torah kitabı ayrı bir öneme sahiptir” (Burul, age, s. ix).

“Zohar, Torah'ın mistik bir yorumudur. Kabalist geleneğinin en önemli kitabı Zohar, geçmişteki yorumlar kadar gelecek yorumları da içerir. Öyle ki bazı Kabalist çevrelerce Tevrat'ın şöhretini geride bırakacak kadar meşhur kabul edilmiştir” (Burul, age, s. xv).

“Kabala'ya göre Tanrı, kutsal İbrani harfleri ile yazılmış Tevrat'ta gizlenmiştir. Dolayısıyla Tevrat'ın görünen anlamından başka bir de Batını anlamı vardır. Kabalist bu görünmeyen anlamı ile meşgul olmalı ve harfler aracılığı ile Tanrı'ya ulaşmalıdır” (Burul, age, s. 10).

“Kabbala'da gematriyah\*\*\*\* olarak bilinen bu aritmolojik kuramlar Yahudi tefsir anlayışının ve bâtinîliğinin (esoterizminin) ana unsurlarından biri durumundadır” (Fenton, age, s. 244).

\* İbranice'de 'zhr' veya 'zuhr' olarak yazılan "Zohar" olarak bilenen 'İhtişam Kitabı', eşsiz bir anlatım ve yorumla kısa hikayeler şeklinde, Tanrı, Melekler, Ruhlar ve Kozmoloji gibi konuların derlemesinden meydana gelmiştir (Burul, s. x).

\*\* Sefer Yezirah'ın birinci bölümü “Bilgelik Otuz İki Yolu”, diğer bölümü ise, “Yaratılış Kitabıdır”. Birinci bölümün konusunu, varlığın kendi kendine gelişimini tanımlaması oluşturur: Mutlak ve sınırsız olan Varlık'ın kendini sınırlayıp nasıl gerçek varlık konumuna geçtiği sorusu, birinci bölümde yanıt bulur. Diğer bölümde ise Varlık'ın kendi dışında gelişimi konu edilir (Burul, age, s. x-xiii).

\*\*\* Rabbi Nehvuniah Ben Hakana'nın Merkabah dönemine ait tecrübelerinde trans ve veed halinde iken verdiği söylevlerden oluşan yazılı metne Bahir (Işığın Kitabı) adı verilmiştir. 12. yüzyılın ikinci yarısında Provence'de ortaya çıkan bu kitabın derleyicisi bilinmemektedir. Ancak, Rabbi Nehvuniah'ın anlaşılması güç ritüellerini ifadelendiren bu kişiyi de iyi bir Merkabah ustası olarak kabul etmek gerekir (Burul, age, s. x-xiii).

\*\*\*\* Yahudilikte rabaylar tarafından sözcüklerden gizli anlamlar çıkarmak için kullanılan bir yorum metodu (Fenton, age, s. 244).

“İbrani alfabesinin her harfi ayrı bir kutsiyet taşımaktadır. Tanrısal adları simgeleyen Yod, He ve Vav harfleri, bu kutsiyet içinde en görkemli yerini alır. Tanrı'nın adları ile yapılan boyutlar arasındaki deruni ve gizemli yolculuğun tecrübe edilişi sırasında harflerin seslendiriliş özellikleri ise ayrı bir öneme haizdir. Kabalist, tıpkı bir fizikçi edasıyla harfleri zerreciğine kadar inceler ve onlar aracılığı ile harflerin kaynağına ulaşmaya çalışır.

Harfler dünyayı oluşturan isim ve şeklin bir bileşimidir. Bu dünyada harfin özüne ulaşmak için bir araçtır. Her bir harf bu dünyayı oluşturmak için birleşmiştir” (Burul, age, s. 44-45). “İbranice'deki her harf bir sayısal değere sahiptir ve kelimelerdeki harflerin bu sayısal değerleri hesaplanarak bundan çeşitli yorumlar çıkarılabilir. Bu metod Hıristiyan ve İslam geleneğinde de uygulanmaktadır” (Fenton, s. 244).

“Kabala, Yahudilerin harfçilik ve sayıcılıkla karışık metafizik evren öğretilerini kapsamaktadır. Felsefi temelini Yeni Plâtonculuktan alır. İnsanoğlu, yaratılanların özelliklerini taşımanın yanında Yaratıcıdan da yansımalar almıştır. Kişi içindeki bu Tanrısal olan özelliklerle ölmeden önce, dünya üzerindeyken rahatlıkla üst âlemlerle iletişim kurabilmektedir. Maddeleşip dünyada birbirinden ayrılan ruhlar tekrar birleşebilmek için birbirlerini aramaktadırlar. Geleneğe göre bekleme sürelerini tamamlayan ruhlar, mesihin gelişiyle birleşerek Tanrı'da bir ve O'nunla aynı olacaklardır” (Burul, age, s. 1,2).

## **II. 1. 3. Orta Doğu**

### **II. 1. 3. 1. Zerdüşt (Zoroastrianism/Mecusi)**

Zoroastrianism, en kadim ve insanlık üzerinde dolaylı ya da dolaysız etkileri olan inançların başında yer alır (Boyce, s. I).

“Zerdüştilik, Yunanlıların Zoroaster olarak adlandırdıkları peygamber Zerdüşt tarafından eski çağlarda oluşturulan bir dindir. MÖ 559 - MS 651 yılları arasında Ortadoğu'da hüküm sürmüş olan Pers İmparatorluğu döneminde baskın dünya dinidir. Diğer dinler üzerinde çok büyük etkisi vardır. Günümüzde, dünyanın birçok yerinde, özellikle İran ve Hindistan'da gerekleri yerine getirilmektedir. Kutsal kitapları Avesta'nın şiirsel formu; peygamberliği, kehanete ait bir gelenekle birleştirilmiş, tanrı ile ilgili kişisel katkıların azametli zevklerle

ifade etmeye çabalayan peygamberlerce beslenmiştir ve bu içeriğe bağlı olarak da Avesta, zengin ve güçlü bir tarzla yazılmıştır.

Zerdüş, tüm insalığa yönelik bir mesajın Tanrı tarafından kendine emanet edildiğine inanmış ve bu mesajı sıradan insanlara basit sözcüklerle tekrar tekrar telkin etme yöntemini seçmiştir. Öğretileri nesilden nesile sözlü olarak iletilmiş ve sonunda 3. İran İmparatorluğunun kanun koyucuları Sasaniler zamanında yazılı hale getirilmiştir.

Zerdüş peygambere göre dünyanın günahkâr görüntüsüne karşın ancak dürüst olunarak, herhangi bir kurban vermeden, dini törenler ya da pişmanlık nedeniyle yapılan davranışlar olmadan ve nefsi körletmeden, insanlar kendini yaratıcısına yaklaştırabilir, mutluluğu yakalayabilir ve “iç cennetin aklını” tecrübe edebilir. Zerdüş, iyi ile kötü arasında dünyada sonsuz bir savaş olduğunu, bu savaştan zaferle çıkabilmek ve mutluluğa varabilmek için, insanın doğruluk yolunu seçmesi gerektiğini ilan etmiştir” (Solmaz, s. 13-14).

Bilgin (s. 167), Zarathustra'nın “kötüye diren” haykırışını

“Kötü her yerdedir. Senin beynindeki düşüncende, senin dilinde ve senin eyleminde kötüyü ara ve ona diren. İçine dön, içini dinle, kalp ateşinin yanı başında seni baştan çıkarmaya çalışan kötünün fısıltılarını duyacaksın. Ateşli doğru ile korkutucu kötünün mücadelesini kendi nefsinde yakalayacaksın. Sen bu sırra erdiğinde, tanrı sensin. Bu sırra ermekle kötüyü layığı olduğu cehennemine sürmüş olursun. Yeter ki senin içsel kişiliğin, içindeki o ilahi varlığın parlansın, yeter ki içindeki ‘ben’ kötüye dirensin.”

biçiminde aktarmaktadır.

“Zerdüş dininde ateş, aydınlığın ve iyiliğin sembolü olduğu için kutsaldır. Ancak ateşe tapılmaz” (Solmaz, age, s. 46).

“Zerdüş dininde ibadet, aynı İslamiyet'teki gibi, günde beş vakittir ve ibadethanede yapılır. İbadethanenin ortasında camlı ve kapalı bir bölmede sürekli ateş yanar. O bölmeye sadece din adamları girebilir. Bembeyaz giysiler içindeki ‘Mobed’ denilen din adamları, ateşin bulunduğu bölmeye girip ateşi alevlendirirler. Aynı Hıristiyanlık'ta olduğu gibi, ibadet zamanını bildirmek için üç kez çan çalar. İbadeti ise, yüzleri ateşe dönük bir şekilde, Mobed

önde, cemaat (kadın, erkek karışık bir şekilde) arkada, eller havaya doğru ve açık olarak, kutsal kitapları Avesta'dan dualar okumak suretiyle gerçekleştirirler.

Zarathustracılar, dinlerine isim olarak 'Bahdin' sözcüğünü seçmişlerdir. Bah veya Beh, 'güzel, iyi' anlamına geldiği bu sözcük, 'iyi din', 'güzel din' anlamına gelmektedir. ... İslam'ın kutsal kitabı Kuran-ı Kerim, Bahdiniler'i, 'Mecusi' olarak nitelemektedir. Mecusi kelimesi, Grekler'in Makus veya Magi dedikleri, Medyalı Magu din adamlarından kökünü alır. Yarımada Arapçası'nda 'g' harfi yerine 'c' harfi kullanıldığından Magus bu dilde Macus'a dönmüştür. 'Macus'ların dinine mensup' diyebilmek için ise 'Macusi' veya 'Mecusi' kelimesi üretilmiştir" (Bilgin, age, s. 164).

"Bahdini inancına göre tanrı (Ahura Mazda), 'en yüksek'tir, dolayısıyla 'tek'tir. Ahura Mazda, ödüllendirici ve seçici yargıçtır. Herşeyi bilir. Kural koyucudur. Öğreticidir. Ahura Mazda, arkadaştır, koruyucudur, sağlamaştırıcıdır. Değişmezdir. Ahura Mazda, dürüştür; üstünlüğünü onun bu dürüst karakteri sınırlar. Çünkü O, mantıklı bir şekilde 'Ne suçu yaratmanın, ne de yaratılmasına müsaade etmişliğin sorumluluğunu taşımaz. Çünkü Bahdiniler'in evreni; uçsuz bucaksız iki bölümden, kıyasıya mücadele eden iki bağımsız güçten oluşur. Bunlar başlangıçtan beri var olan iki temel güçtür: iyi ve kötü' " (Bilgin, age, s. 179).

"Zarathustra'nın 'ilahi altılar'ı, maneviyat dünyasının ayırt edici elemanlarıdır:

1. Aşa: Altılar arasında en önemli olandır. "Hak düzeni" anlamına gelmektedir ve evrenin düzenli işleyişini, dünyanın düzeninin aksaksız sağlanmasını, insanların sosyal ve dinsel hayatlarının düzene sokulmasını, tabiatın uygun devinimini, doğadaki tüm yaratıkların hayatlarının bir düzen içinde sürmesini amaçlamaktadır.
2. Vohu Mana, "iyi akıl" ve "iyi amaç"ı temsil eder. İnsanın (a) ruhun hareketliliğini, savaşımını ve akışını içeren etkililiği ve (b) bilincin faaliyetlerini, algılamayı, düşünceyi ve anımsamayı içeren entelektüel yönünü anlatan içsel uğraşısını temsil eder.
3. Khşathra: İlahi egemenlik.
4. Armaiti: Doğru düşünceyi temsil eder. İnsanı bir nevi mikrokozmos olarak algılayan Bahdiniler, "yaratılanın yaratana saygı"sının, ruhun kötüye olan direncini artırdığına inanırlar.

5. Havatat: Sağlık

6. Ameretat: Ölümsüzlük” (Bilgin, age, s. 170-178)

## II. 1. 3. 2. Sufi

Sufizm, kendinden geçme, varlık birliği ve nefis kavramlarıyla bütünleşmektedir. “Sufizm’in aslında ne olduğu açık bir şekilde tarif edilemez; o, yalnızca bir Sufi eğitimi çerçevesinde anlaşılabilir. Sufizm’in ne olmadığını söylemek daha kolaydır: O efsaneli bir hikmet, İslam’ın batınî (esoteric-*ruhani*) yönü, bir öğretim şekli, dini bir sistem, ... gizli bir tarikat, sihir, mistisizm veya gelenek değildir. Ama bunların herhangi biri Sufizm’in tohumlarını taşıyabilir. Sufizm bir öğreti ya da özel bir zaman ve mekana has bir hareket değildir. Zen gibi o da öğretisizdir” (Spiegelman ve diğerleri, s. 23).

“Tasavvufa olan kimseye Sufi, derviş ya da fakir adı verilir. *Sufi*, Arapçada “saf” ve “yün” dahil birçok anlama sahiptir. (Erken dönem sufiler basit yün cübbe giyerler ve batınî arınma peşinde koşarlardı.) *Derviş*, dâr yani kapı sözcüğünden türetilen bir Farsça terimdir. (Dervişler dünyevi bilinç ile ilahi idrak arasında bulunan kişiye denmektedir.) *Fakir*, yoksul kişi anlamına gelen Arapça bir terimdir. (Fakir, Allah’a ihtiyacını bilen manevi yoksulları ifade eder. Kalpleri Allah’tan başka herhangi bir şeye bağlılıktan âridir.)

Sufi psikolojisindeki en yaygın terimlerden birisi nefis, yani benliktir. Bu terim bazen “ego” ya da “ruh” olarak da tercüme edilir. Nefsin diğer anlamları arasında “öz” ve “nefes” de yer alır. Ancak, Arapçada nefis genellikle “benlik” olarak kullanılır. Sufi yazarların büyük bir kısmı nefsi; kötü huylar ve eğilimleri ifade etmek için kullanırlar. Neyin doğru olduğundan emin olduğumuz anlarda bile, bir parçamız bizi aksini yapmaya zorlar.

Nefis, ruh ve bedenin karşılıklı etkileşiminin yarattığı bir süreç olarak çok statik bir psikolojik yapı değildir. Ne ruh ne de bedende özünde yanlış bir şey yoktur. Ancak, ikisinin birleşimini sağlayan süreç sapabilir. Ruh bedene girdiğinde, soyut kökeninden kopar ve nefis şekillenmeye başlar. Böylece, ruh maddi varlıkta hapsolür ve onun özelliklerini almaya başlar. Nefsin kökü, hem beden hem de ruhta olduğu için, hem maddi hem manevi eğilimlere sahiptir.

Birçok sufi yazar, Kuran’daki referanslara dayalı olarak, nefsin gelişiminin yedi farklı düzeyinden söz eder” (Frager, age, s. 70-71):

Nefsin		
Dereceleri	İlahi İsmi	Rengi
1. Nefs-i Emare (Tyrannical)	La İlahë İllallah	Açık Mavi
2. Nefs-i Levvâme (Regretful)	Allah (c.c)	Kırmızı
3. Nefs-i Mülhime (Inspired)	Hû	Yeşil
4. Nefs-i Mutmainne (Serene)	Hakk	Beyaz
5. Nefs-i Râziye (Pleased)	Hayy	Sarı
6. Nefs-i Marziye (Pleasing)	Kayyum	Siyah/Lacivert
7. Nefs-i Sâfiye (Pure)	Kahhar	Renksiz/Siyah

Şekil 2  
Nefsin Gelişim Düzeyleri

1. “Nefs-i Emare derecesi, “emreden nefis”, “kibirli nefis” veya “kötülüğe teşvik eden nefis” olarak adlandırılmaktadır. *Emmare* teriminin sözlük anlamı, “doğası itibariyle ya da tekrar tekrar emreden” anlamındadır; bu nedenle aşama “rahat vermeyen nefis” aşaması olarak da adlandırılabilir. Nefs-i Emare’nin egemenliği altında olanlar, dinin bütün zahiri biçimleriyle meşgul olabilirler; ancak, bu başkalarını etkilemek için sergilenen tamamen içi boş bir gösteriden ibarettir. Birinci aşamada zekamız tarafından yönetiliriz. Bu kendimizden başka hiçbir şeye inanmayan zekadır. Ne pahasına olursa olsun mal ve güç kazanmaya ve egonun tatminine adanmıştır. Hiçbir vicdani ahlak bulunmamaktadır. Bunu pişmanlık duymadan aldatan, çalan ve hatta adam öldüren psikopatlarla açıkça görebiliriz” (Frager, age, s. 73-74).
2. “Nefs-i Levvâme: Arapça bir sözcük olan levvâmenin anlamı; günaha karşı direnen ve günah işlediğinin bilincine vardığında Allah’a tövbe edendir. Bu aşamada, henüz değişme yeteneğine sahip olmasak da dünyaya yönelik alışılmış ben-merkezli yaklaşımımızın olumsuz etkilerini anlamaya başlarız. Hata yapma, hatalarımızdan pişman olma ve sonra tekrar hata yapma devr-i daimine gireriz.  
  
Bu aşamanın hakimi hala dünyevi zekadır ve başbakanı hala egoizmdir. Ancak, sıfatları nefis-i emmarenin vasıflarından daha yumuşaktır. Bu vasıflar manevi gurur, ikiyüzlülük, inanç katılığı, alkol ya da uyuşturuculara güvenme, baştan çıkarıcılık ya da dünyevi hazların peşinden koşmaya düşkünlüktür” (Frager, age, s. 86-87).
3. “Nefs-i Mülhime derecesinde ibadetten, tefekkürden ve diğer manevi faaliyetlerden zevk almaya başlarız. O zamana kadar yalnızca işittiğimiz veya okuduğumuz dini ve manevi

hakikatleri bizzat tecrübe etmeye başlarız. Bu aşama gerçek tasavvuf uygulamasının başlangıcıdır. Bu düzeyin özellikleri arasında cömertlik, küçük şeylerle tatmin olma, Hakk'a teslimiyet, tevazu ve tövbedir" (Frager, age, s. 89).

"Nefs-i mülhime derecesi, sevgi ve ilham, pozitif ve negatif bölgeleriyle karmaşık bir yapıya sahiptir. Egoizm, taklit ve ikiyüzlülük, bu aşamada hala tehlikelidirler. Bu aşama, nefsin gelişimindeki en tehlikeli aşama olabilir. İlk kez, gerçek manevi tecrübeler ve idrak, ego süzgecinden geçerse, aşırı derecede kibir vücuda gelebilir. Bu durum, yaratıcı sanatçılar, yazarlar, müzisyenler ve bilim adamları arasında görülür. Böyle kişiler, ilham halleri veya yaratıcı patlamalar yaşayabilirler. Buradaki tehlike; ilhamın kaynağının kendileri olduğunu sanmalarındır. Bu aşamaya özgü başka bir tehlike de; insanların eğitimlerini tamamladıklarına, daha fazla manevi eğitime ihtiyaçları kalmadığına inanmalarındır" (Frager, age, s. 91-92).

4. "Nefs-i Mutmainne aşamasının hükümdarı hikmet, başbakanı sevgidir. Özellikleri arasında, Allah'a güvenmek, iyi ameller, manevi zevk, ibadet, şükür ve rıza bulunur. Daha önceki aşamalardaki mücadeleler genel olarak sona ermiştir. Kişi gafletten kurtulmuştur. Bu aşamanın temellerinden birisi kalbin açılışıdır. Kalpten gelen nur, nefsin alt derecelerinin negatif, aldatici eğilimleriyle çatışır.

Bu aşamada gerek duyulan batını gayret; Allah'tan gayrılık duygusunu azaltma ve geliştirdiğimiz çeşitli eğilimler ve kimlikleri birleştirmeye başlamadır" (Frager, age, s. 93-95).

5. "Nefs-i Râziye aşamasında, hakkımıza razı olmakla kalmayıp yaşamın Allah'tan gelen güçlükleri ve sınamalarına bile razı oluruz. Razı olmuş nefis aşaması dünyaya genellikle baktığımız tarzdan çok farklıdır. Bu derecenin diğer özellikleri istiğna [gönül tokluğu], ihlas [iyi niyet], tefekkür [düşünme] ve zikirdir.
6. Nefs-i Marziye: İbn-i Arabî bu aşamanın nefis ile ruhun batını evliliği olduğunu işaret etmektedir. Arapçada nefis dışıdır, ruh ise eril. İbn-i Arabî, bu batını evliliğin kalpte yerleşik bir çocuğu meyve vereceğın belirtmektedir. Ruh benliğin kendisini yüceltmesi için ona ilham verir ve sonra kalp onu izler. İçsel (batını) mücadele ve çokluk duygusu yok olmuştur. Bu aşamada bütün hareket gücünün Allah'tan geldiğini, kendi başımıza

hiçbir şey yapamayacağımızı idrak ederiz. Artık hiçbir şeyden korkmaz ve hiçbir şey istemeyiz. Konuşmak ya da iletişim kurmak için hiçbir istek duymayız. Zahirimiz yok edilmiş, ancak batınımız saraya dönüşmüştür. Kalplerimiz vecd içindedir” (Frager, age, s. 96-98).

7. “Nefs-i Sâfiye derecesine ulaşan çok az kişi, benliği tamamen aşmıştır. Artık geride hiçbir ego ya da benlik kalmamıştır. Yalnızca Allah’a kavuşma vardır. Bu aşama ‘ölmeden önce ölmek’ olarak adlandırılır. Bu dereceye ulaşanlar sürekli ibadet halindedir; bu nedenle artık cüz’i iradeleri kalmamıştır” (Frager, age, s. 100-101).

“Nefsin her derecesine karşılık gelen renkler, sıklıkla şeyhler tarafından dervişlerinin düzeyini değerlendirmek için rüya yorumlarında kullanılır. Örneğin, dervişler rüyalarında sarı giysi giydiklerini görürlerse, bu, onların nefs-i râziye mertebesinde cehd ettiklerine [çabaladıklarına] bir işaret olabilir. O zaman şeyh, Hayy virdini [kalp zikri] de, manevi görevlerindeki diğer değişikliklerle birlikte manevi praktiklerine dahil eder” (Frager, age, s. 73).

“Sufiler, iki büyük zümreye ayrılmışlardır. Sonradan her iki zümrede de varlık birliği (Vahdet-i Vücut) inancı, müşterek inanç olmakla beraber birinci zümre, Tanrıya ulaşmak için Tanrı adlarını belirli sayıda ve her adı, manevi yolculuğun bir aşamasında anmayı, farz ibadetlerden başka nafîle, yani farz olmayan ibadetleri yapmayı, az yemek, az söylemek, az uyumak ve dünyadan, dünya nimetlerinden çekilmek suretiyle riyazatı [perhiz], çok defa kırk gün olmak üzere halveti, yani dar ve ekseriyetle bu iş için yapılmış bir hücrede tek başına ibadeti, bu arada rüyayı, keşfi ve kerameti esas tutmuştur ki bu temele dayanan tarikatlerin hepsine birden ‘Esmâ, yani Tanrı adlarını anma yolunu tutanlar’ denir.

İkinci zümreyse halvet, riyazat, zikir [Allahın adını anma], hatta tekke ve hususi bir giyim tarzı gibi şeylerle halktan ayrılmayı bir riya [ikiyüzlülük] sayar. Bu zümre erbabına göre Tanrıya ulaşmak aşk ve cezbeye [kendinden geçme] olur. ... varlığın, tek ve mutlak olup Tanrının ta kendisi olduğu, bütün varlık suretlerinin de mutlak varlığın zuhurundan [ortaya çıkmasından/belirmesinden] ibaret bulunduğu, bilgi yoluyla değil, görüş, anlayış, duyuş ve oluş yoluyla meydana çıkar. Cezbeyi meydana getirdiği ve aşkı mayaladığı için müzik ve raks da gerçek yolcuya adeta farzdır.

Bu ikinci zümre ehli, halkın kınamasına aldırış etmediklerinden, hatta kınanacak hareketlerde bulduklarından ve kendi nefislerini hor görüp kınadıklarından ‘Melâmetiler’ [Kınayanlar] diye anılmıştır.

Melametiler, halkın kınayacağı hareketlerden çekinmedikleri ve hatta bilerek ve isteyerek kınanmak esasına dayandıkları için batınıleşmeye daha uygun bir zümre olarak tanımlanmaktadır” (Gölpınarlı, s. 177-178).

## **II. 1. 3. 2. 1. Mevlana**

Mevlevilik, sufizmin Anadolu topraklarında en öne çıkan koludur. “Mevlevilik, kaynağını yukarıda sözü edilen Melâmetilikten almaktadır. Mevlana, babasından başlayıp Şems’le devamla, melâmet neşesinin coşkun bir temsilcisi olmuştur” (Gölpınarlı, age, s. 407).

“Tüm kaynaklar, mevleviliğin cezbe ve aşk yolu olduğu, fakat bu cezbenin dünyayı terke sebep olacak bir cezbe değil, irfana ulaştıracak bir cezbe bulunduğudur” (Gölpınarlı, age, s. 186).

“Mevlevilerde zikir, yalnız ‘Allah’ adını anmakla yapılır ve sülukûn [tarikât yolu] esası değildir.

Mevlana,

‘Allah Allah Allah. Biz Allah’a mensuplarız, Allah’tan geldik, Allah’a gidiyoruz.’

demektedir” (Gölpınarlı, age, s. 187-188).

“Tarikatlar arasında, adab ve erkâna en fazla riayet eden, daha doğrusu en fazla seremonisi olan tarikat şüphe yok ki Mevleviliktir” (Gölpınarlı, age, s. 358).

“Mevlevilerde semâ, aşk ve cezbeyi meydana getirmek için bir vesiledir. Her Mevlevi, mutlaka sema etmesini bilir. Meşk edip semâ etmeyi öğrenmeye ‘semâ çıkarmak’, semâ öğrenmiş Mevleviye de semâzen denir” (Gölpınarlı, age, s. 355).

Şeyh Nail Kesova, coşkuya (ecstasy) ulaşmanın bir yolu olarak tanımladığı sema seromonisinde dört kısım olduğundan söz etmektedir:

1. Kısım: Tanrı’ya yöneliş
2. Kısım: Tanrı’ya varma

3. Kısım: Tanrı'nın parçası olma (bu kısım coşkuyu anlatmaktadır)
4. Kısım: Dönüş (coming back)

Kesova, “Sona gelindiğinde, misyonumuzu anlamaya çalışırız” demektedir (Simons ve Broughton, age, 14' 39'' – 15' 28'').

Amerikalı ressam, heykeltıraş, performans sanatçısı ve ikinci kuşak Sufi Mevlevi Emine Mira Burke,

“Dönerken aslında hissettiğiniz inanılmaz bir sakinlik var. Kendinizi bir fırtınanın göbeğinde hissediyorsunuz. Herkes kayboluyor, dönmek durmaktan daha kolaymış gibi geliyor”

sözleriyle, yukarıdaki saptamaya destek vermektedir (Simons ve Broughton, age, 20' 07'' – 20' 25'').

“Semâ'nın ayrılmaz bir rüknü [temeli] olan müzik, Mevlana zamanından beri Mevleviliğin esas unsurlarından biridir. Mevlana zamanında sema sırasında bilhassa rebâb ve ney çalınmaktadır. Rebâb, Mevlevilerin adeta mukaddes bir müzik aletidir. Maamafih ney de vardır” (Gölpınarlı, age, s. 419).

Gölpınarlı,

“Son zamanlarda klasik Türk musikisi adı verilen musikimizin, dini ve lâ-dini [*din dışı*] olan iki kolu kendi bünyeleri içinde şaheserler vücade getirmiştir. Dini musikimiz arasında bulunan Mevlevi ayinleri, kuruluşlarının genişliği itibariyle abidevi eserlerdir.”

saptamasını, Halil Dikmen'den alıntıyla vermektedir (Gölpınarlı, age, s. 426-427).

“Rumi felsefesinin en önemli şiiri ney sesiyle başlıyor:

Neyin sesine kulak verin  
Sazlıktan ayrılışına ağıt yakar.

Bu, insanın Tanrı'dan ayrılışına dair çok güzel bir metafordur. Nesillerdir ney çalan bir aileden gelen Neyzen Kudsi Ergüner ‘Rumi sayesinde ney, insanlığa dair bir alegori haline geldi’ demekte ve devam etmektedir: ‘Bir sazdan yapılmı flüt çalınmadığı zaman, içinde

hareket, ruh yoktur. İnsan için de aynı şey geçerli. Tanrı'dan gelen esin kaynağı yoksa, insanın içinde de armoni, melodi yoktur.'

Sufiler için hayatın sembolü olan nefes için Ergüner, 'Hayatın, ruhun, maddenin can buluşunun sembolü. İşte bu yüzden, Sufi seremonilerinde, dönen dervişlerde ney, Tanrı'nın adını anan bir nefestir' açıklamasını yapmaktadır" (Simons ve Broughton, 13' 20''-14' 32'').

"Şeyh Nail Kesova, Rumi'nin en önemli mesajının 'birlik' olduğunun altını çizmektedir: Mevlana, 'Bir olmaya (unite) geldik, ayrılmaya (devide) değil' demektedir" (Simons ve Broughton, age, 15' 42'' – 15' 51'').

## **II. 1. 3. 2. 2. İbn-i Arabî**

İbn-i Arabî'de temel sorunsalın varlık olduğu açıkça görülmektedir. Bu varlığın idrak edilebilmesi, Mevlana'da ve Sufilerin genelinde olduğu gibi, bazı aşamaları geçmekle mümkün olabilmektedir. Son tahlilde, herşeyin yaradandan ibaret olduğunun kavranması amaçlanmaktadır.

"En meşhur tasavvuf alimi İbn-i Arabî tasavvufta dört uygulama ve idrak derecesi bulunduğunu anlatır. Her bir derece, kendinden önceki aşamaların üzerine bina edilir.

(1) Şeriat (dini amme hukuku), diğer üç derecenin temelidir. Arapçada Şeriat 'ana yol' anlamını gelmektedir. Şeriat, dinlerin büyük bir kısmında bulunan erdem ve etik öğretilerden oluşur. Sufilerin büyük bir kısmı Müslümandır ve bu nedenle tasavvufun geleneksel olarak üzerine bina edildiği şeriat İslam şeriatıdır. Şeriat bize bu dünyada doğru yaşamının yolunu gösterir. ... Sağlam ahlaki ya da etik prensipler üzerine kurulmuş düzenli bir yaşam olmaksızın, hiçbir mistisizm filizlenemez.

(2) Tarikatın (mistik yol) sözcük anlamı, Bedevilerin vahadan vahaya izlediği patika yoldur. Bu yol, çıkış işaretleriyle açıkça işaretlenmiş bir yol değildir. ... Şeriat dinin zahiri uygulamasını ifade ettiği gibi, tarikat da tasavvufun manevi uygulamalarını ifade eder. Doğru yolu bulmak üzere gereksinim duyduğumuz kılavuz Şeyhtir. Şeriat, dışımızı temiz ve çekici kılar. Tarikat ise, içimizi temiz ve arınmış yapmak üzere tasarlanmıştır. Bunlar birbirini destekler.

(3) Hakikat (gerçek) [*doğruluk*], şariat ve tarikatta bulunan amel [ibadet] ve irşadın [doğru yolu göstermek] batını anlamını ifade eder. Hakikat, mistik gerçeğin doğrudan ifade edilmesidir. Bu deneysel kavrayış olmaksızın hakikat istasyonuna varmış olanları körü körüne ve mekanik olarak taklit ederek izlemeye mahkum oluruz. Hakikate ulaşılması ilk iki aşama uygulamalarını teyit eder ve pekiştirir. Hakikatten önce bütün uygulamalar taklitten ibarettir.

(4) Marifet (gnosis), derin hikmet [*bilgelik*] ya da manevi gerçeğin bilgisidir. Çok az kişi tarafından elde edilen bir gerçeklik bilgisidir. Burası elçilerin, peygamberlerin, bilgelerin ve evliyaların istasyonudur” (Frager, age, s. 14-15).

“bilgiç: ya doğu ya batı

bilgin: hem doğu hem batı

bilge: ne doğu ne batı” (Cündioğlu, s. 78).

“İbn-i Arabî, bu dört dereceyi açıklamıştır. Hukuk (şariat) düzeyinde ‘seninki ve benimki’ vardır. Yani dini hukuk bireysel hakları ve insanlar arasındaki etik ilişkileri teminat altına almaktır. Tasavvuf yolu düzeyinde (tarikât), ‘benimki senindir, seninkisi de senin’. Dervişlerin birbirlerine karşı kardeşane muamele etmesi -evlerini, kalpleri ve keselerini birbirlerine açmaları- beklenir. Gerçeklik (hakikat) düzeyinde, ‘ne benimki vardır ne de seninki’. Tekamül etmiş Sufiler her şeyin Allah’tan geldiğinin, kendilerinin yalnızca hizmetkâr olduklarının ve hiçbir şeye sahip olmadıklarının idrakine varırlar. Hakikati idrak edenler, mülkiyete ve genel olarak ün ve makam dahil bütün hariciliklere olan bağlılığı aşmışlardır. Marifet düzeyinde ‘ne ben ne de sen varsın’. Birey, her şeyin Hakk’tan ibaret oluşunu ve hiç kimsenin Hakk’ın gayrı olmadığını anlar. Bu tasavvufun nihai hedefidir” (Frager, age, s. 15).

İbn-i Arabî,

“Hicretin 627. Yılı'nın Muharrem ayının son günleriydi. Şam'daydım. Allah'ın Resulü Hazret-i Muhammed efendimizi gerçek bir rüyada, elinde bir kitabı tutarken gördüm. Bana, ‘Bu’ dedi, ‘Hikmetlerin Özü kitabıdır. Al bunu ve insanlara duyur. Herkes yararlansın.’ Allah ve elçisinin buyruğuna uymak, emir sahibi olanların emrine itaat etmek gerekir diye düşündüm. Ulu

Peygamber'in bana işaret ettiği gibi, ne eksik ne fazla olmaksızın, *Füsûsu'l-Hikem* adlı bu kitabın insanlara açıklanması konusundaki umudumu gerçekleştirdim.”

dediği eserinde (İbn-i Arabî, s. 9)

“Varlıkta iyi ve kötünden başka bir şey yoktur. Hiçbir şey başka bir şeye geçmez. Ancak onunla perdelenmiş olarak birleşir. Kendisine nüfuz edilen nüfuz edenle örtünmüştür. Burada geçen şey içsel olandır, geçilen şey ise dışsal. Yani içi, dış için bir beslenme kaynağıdır. Yüne geçen su gibi, onun boyutlarını artırır ve genişletir. Eğer Allah belirecek olursa, insanlar O'nunla perdelenir, örtülür. İnsanlar Allah'ın tüm isim ve sıfatları, hatta O'nun işitme ve görme gücü ve algılarıyla olur. Eğer insanlar belirecek olursa, Allah ile örtülür ve ona içkin olur. Böylece Allah, insanların kulağı, gözü, eli, ayağı ve tüm güçleri durumuna girer.”

vurgusunu yapmaktadır (İbn-i Arabî, age, s. 48).

“İbn-i Arabî'nin kullandığı 'hüve lâ hüve' (o/o değil) ifadesi onun lisanındaki iki yönlülüğü hatta denebilirse çok yönlülüğü anlamak açısından son derece önemli bir anahtardır” (Alpyağıl, s. 231).

“İbn-i Arabî İnsan-ı Kâmil'de hususi bir sihirli güç teşhis etmektedir. Buna ise şaşmamak gerekir; çünkü bir Arif olarak İnsan-ı Kâmil, tanım gereği, sıra-dışı gelişmiş bir manevi güce sahip bir kimsedir. Bu bakımdan onun idrakinin de fevkalade bir faaliyet içinde olması tabiidir.

Bu olağanüstü güce, yoğunlaştırılmış ruhani enerji anlamında, *himm* denilmektedir. İbn-i Arabî'ye göre bir Arif, eğer isterse, sadece bütün ruhani enerjisini üzerine yoğunlaştırmak suretiyle herhangi bir nesneye tesir edebilir; hatta halen mevcut olmayan bir nesneyi dahi varlığa büründürebilir. Kısacası bir Arif herhangi bir şeyi kendi iradesine mahkum kılabilir. Onda teshir (ele geçirme) kudreti vardır” (Izutsu, s. 361).

Izutsu, Fusûs referanslarıyla

“... adına *himmət* denen bu ruhani kudret acaba ne gibi bir şeydir? Bunu belki de bizim hayal etme yeteneğimize benzetererek daha kolay anlayabiliriz. Şöyle ki biz, bu dış alemde mevcut olmayanı da dahil olmak üzere, istediğimiz her şeyi hayalen üretebilir ve tasavvur edebiliriz. Bu yoldan hayal edilmiş olan bir nesne de ancak bizim zihnimizde mevcut olur. Buna benzer bir tarzda Velayet mertebesine erişmiş gerçek bir Arif de bir konuya yoğunlaştırdığı ruhani kudretiyle halihazırda mevcut olmayanı üretebilir, şu temel farkla ki o bunu hayalinde değil realitenin bu dış aleminde vücut bulacak şekilde üretebilir. Bu aşıkardır ki bir çeşit ‘yaratma’dır. Ama bunu Cenâb-ı Hakk’ın hilkiyle özdeşleştirmemek ve karıştırmamak gerekir.”

tartışmasını yapmaktadır (Izutsu, age, s. 362, 363).

İbn-i Arabî,

“Bir kimse güneşin ziyasını görmeden, hayli zaman karanlık bir yerde kalsa, günün birinde o yerin etrafı renkli ve çeşitli camlarla açılrsa, sabah güneşi doğduktaki, o camların her birine ayrı bir ışık vurur. Bu ışığın dokunduğu her cama göre içeriye bir renk düşer. O zat ise: ‘Güneşin rengi yeşildir; kırmızıdır...’ diye türlü iddialara düşer. Hayal ve tasavvura kapılır. Ama irfan sahibi ışın hakikatını bilir ve ona göre davranır. O bilir ki: Suyun rengi kabının rengidir. Yine bilir ki: Eşyanın cümlesine ışık tutan Hakkın nurudur” (Muhiddin-i Arabî, s. 106,107).

saptamasını yapmaktadır.

İbn-i Arabî,

“Rabbinizi kendinizin bilgisiyle bildiğiniz zamanlarda sahip olduğunuzdan farklı bir bilgi ile kendinizi bilirsiniz; artık kendinizi O vasıtayla bilirsiniz.”

sözyle bu görüşünü noktalamaktadır (Spiegelman ve diğerleri, s. 49).

## II. 2. Psikoanalitik Yaklaşım

1950'lerden bu yana yaratıcılık üzerine çok farklı tanımlar yapılmıştır. Psikologlar tarafından genel olarak kabul gören tanım: "Teknik ve popüler literatür"de aynı şekilde kullanılır. Yani çözümler, fikirler, kavramsallaştırmalar, sanatsal formlar, teoriler ya da ürünler gibi eşsizdirler (Raab, age, s. 87).

Yeniden canlanma/Hayallere dalma (reverie) terimi yaratıcı ifade bağlamında kullanılır ve nörofizyoloji, mistisizm ve yaratıcılık arasında ek bir paralellik sağlar. Örneğin, Willis Harman ve Howard Rheingold, düşük frekanslı alfa ve teta ritimleri ile karakterize edilen belli bir beyin dalgası örüntüsünde yaratıcılığın yerini belirlemeye çalışmışlardır. Harman ve Rheingold, *akış* (flow) kavramını yaratıcılık bağlamında kullanmışlardır:

Birçok yaratıcı kişi, düşüncelerin ve ilhamların kendiliğinden akış halinde akan veya bir kaynaktan kabarcık olarak çıkan bir varlık olarak bahsetmektedirler. Yaşadıkları dönem, ulusları ve ilgi alanları farklı olmasına karşın bu kişilerin tanımları şaşırtıcı derecede benzerlik göstermektedir. Bunun sadece bir metafordan daha fazla olduğu açıktır. Muhtemelen *akış* anı, bilinçaltı fikir işlemcisine tam erişime sahip olduğumuz zamanı ortaya çıkmaktadır (Raab, age, s. 87-88).

Mihaly Csikszentmihalyi'e göre akış, mistik deneyimlerde bulunan bazı duygularla işaretlenir. Özellikle, mistikler deneyimi, benliğin bilinç kaybıyla ilişkilendirir; Akış, "kendilerinin farkında olmayı, yaptıkları eylemlerden ayrı olarak" insanlara deneyimletir.

Csikszentmihalyi, din, sanat ve müziğin de bilinçlilik içinde düzen yaratma girişiminde yer aldığını tartışmaktadır. Örneğin, Yoga, akışın planlanmış aktivitelerinden biridir. Şöyle açıklamaktadır: Her ikisi de, konsantrasyon yoluyla neşeli, kendini unutan (self-forgetfull) bir hal oluşturmaya çalışmaktadır. ... Temel farklılıkları, akış, benliği güçlendirmeye çalışırken, Yoga ve diğer birçok Doğu tekniğinin amacı benliği ortadan kaldırmaya yöneliktir. Yoga'nın son aşaması olan Samadhi, yalnızca okyanusa karışan bir nehir gibi evrensel güçle bireyselliği birleştiren Nirvana'ya ulaşma eşiğidir. Bu nedenle, Yoga ve akışın tamamen ters sonuçlara yöneldiği söylenebilir.

Resim, hayale dalmanın (reverie) güvenli olduğu, hem ressamın hem de izleyicinin, beni ve ben olmayı anlaması için güvenli bir ortam sağlamaktadır.

Milner'a göre mistik deneyimler, resim gibi gerçeği tecrübe eder. Milner, bilincin tüm vücudu etkileyince ne olacağını anlatmak için ilahi zemin kullanmaktadır (Raab, age, s. 88-89).

Milner için mistisizm ve yaratıcılık aynı değildir - yaratıcı ifade, bir sanat eseri üretmek için bilinçli ve bilinçaltı zihinleri arasında daha fazla titreşim içerir. Ancak mistisizmde bilinçlilik ve bilinçli olmama arasında geçiş bir sınır mevcuttur; öyle ki ben ve ben olmayan ben aynı anda varolmaktadır (Raab, age, s. 90).

Sonuç olarak, Milner, mistisizm ve yaratıcılık arasındaki ilişkiyi ilginç ve geleneksel olmayan bir perspektifte sunar. Mistik tecrübenin mistik kişi üzerindeki etkisi, yaratıcılığın sanatçı üzerindeki etkisinden daha derindir. Ancak Ellwood, kültürel bağlamda ve yorumlama sonucunda, bu durumun tecrübeden çok doğalarıyla ilgili olduğunu vurgular (Raab, age, s. 94).

## **II. 2. 1. Carl Gustav Jung**

Din psikolojisi bağlamında, mistisizm (a) beynin işleyiş süreçlerinde kökenlerinin, (b) patolojik etkilere karşı iyileştirme özelliğinin ve (c) dini tecrübenin belirleyici özelliği mi yoksa bunun bir bileşeni mi olduğunun araştırılması yönlerini kapsamaktadır. ... Bir mistik, kendi deneyimlerini mistik olarak kullanır ve anlamlı bir şekilde kendi hayatına entegre eder.

William Parson mistisizme yönelik çeşitli psikoanalitik yaklaşımları içeren üç kategoriye özetler: (1) Klasik perspektif, mistisizmi geleneksel [*regressive*] ve patolojik olarak görür. (2) Uyarılma (adaptive) okulu, mistisizmi şifa ve terapi olarak ele alır. (3) Dönüşümcüler (transformalist), tasavvufun aşkın ve nükteli iddialarıyla diyalog kurmalarına izin verir.

Dönüşümcü okul psikanalitik topluluk içinde yeni ortaya çıktığından, mistisizme yönelik çoğu psikoanalitik yaklaşımlar ilk iki kategoriden birine girmektedir. Örneğin, Freud mistik durumların, okyanus bilincini [*oceanic consciousness*] yani nesne ile özne arasındaki ayrışmanın ortadan kalktığı bir durumu ifade ettiği görüşüyle klasik yaklaşımı temsil

etmektedir.

Dönüşümcü okul, Jungcu geleneği, arketipler ve kolektif bilinçdışı kavramları ile ilişkilidir (Raab, age, s. 80- 81).

Mistisizmde olduğu gibi, psikoanalitik yaklaşımların yaratıcılığa ilişkin gruplaması iki başlıktan birine yoğunlaşmaktadır:

(1) Yaratıcı ifade, regresyona bağlı bir fenomen olarak etiketlenmektedir. Ancak, bilim adamları bu etiketin içinde patolojiye yer vermezler. Freud yaratıcı süreci ele alan "Creative Writers and Day Dreaming" adlı denemesinde,

"Yaratıcı yazar, oyun oynayan bir çocuk gibi, büyük bir ciddiyetle duygu yüklü fantastik bir dünya yaratır ve bunu gerçek dünya ile keskin bir şekilde ayırır. Başka bir deyişle, yaratıcı ifade, tamamlama arzusuna yönelerek çocukluk fantazilerinin devamı niteliğinde algılanabilir."

görüşünü belirtmektedir. Başka bir deyişle, yaratma süreci, daha önce yaşanan bir anıyı canlandırır. Bunun sonucunda bir istek uyanır ve bu yönelim yaratıcı çalışma yoluyla ifadesini bulur. Freud için yaratıcı ürün, bir 'gündüz düşü' gibi, çocuklukta oynanan oyunların devamı gibidir.

Hanna Segal, yaratıcılığın kökenlerini depresif bir konumda saptamıştır: "Yeni bir eser, ancak yeniden yaratma ya da restore etme dürtüsünden kaynaklanan bir paradoksun ürünüdür."

(2) Psikoanalitik görüşlere yönelik ikinci kamp, yaratıcılıkta, regresyona vurgu yapmaksızın bilinçsiz veya bilinçaltı kökenine odaklanmaktadır. Örneğin, Lawrence Kubie, yaratıcı kişiyi, "bilinçaltı işlevlerini, potansiyel olarak eşit derecede yetenekli olabilecek diğer insanlara göre daha özgürce kullanma kapasitesine sahip olan" biçiminde tanımlamaktadır.

Rollo May'e göre yaratıcılık, parçalanmaya karşı çabanın ifadesi; uyum ve entegrasyon sağlayan yeni tür varlıkların ortaya çıkma mücadelesidir.

Marion Milner, mistisizm ile yaratıcılığı manidar biçimde örtüştüren tek psikanalist olarak adlandırılmaktadır. Milner, Jung'un kişilik tiplerindeki kutupluluk ve mitolojik yönelimleri takdir etmesine karşın, bedensel özelliklere yeterince vurgu yapmadığı için eleştirmektedir (Raab, age, s. 82-83).

Freud, yukarıda sözü edilen gündüz düşü modeli çerçevesinde, esas itibariyle patolojiye vurgu yapmıştır. Rüya simgelerini alegorik olarak anlamlandırmış, onları rüya görenin bebekliğinde yaşadığı psikolojik şokların, öncelikle ebeveynleriyle ilgili maskeli izleri olarak değerlendirmiş ve rüyalardan mitolojiye geçerek söz konusu mitosları ait oldukları halkların biçimleniş süreçleri içindeki eşdeğer şokların belirtileri saymıştır.

*Totem ve Tabu*'da Freud,

"her şeyi, bireyin yaşamındaki ruhsal süreçlerin ortaya çıkışında olduğu gibi, kitle ruhu varsayımı üstüne kuruyoruz. ...Dahası, bir iş için duyulan suçluluk duygusunun binlerce yıl sürdüğünü, bu iş hakkında hiçbir fikri olamayacak olan kuşaklarda da etkinliğini sürdürdüğünü düşünüyoruz"

demektedir (Campbell, age, s. 51).

"Bir sanat eserinde, Freud'un insan yaratıcılığının kaynağı olarak gördüğü ve bilinçaltımızdaki bir isteğin gerçekleştirilmesi arzusu olarak tanımladığı fantezilere karşı kendimizi savunduğumuz, aynı zamanda, bu fantezilere 'uyum sağlamaya' yönelik biçimde karşılık verdiğimiz söylenebilir. Böylece gündüz düşü modeli çerçevesinde, sanat yapıtını hem 'şimdi'ye, hem de 'geçmiş'e anlamlı bir görüntü kazandırmaya yönelik bir çaba olarak değerlendirmek mümkündür: Geçmişte, önemli, dikkat çekici veya rahatsız edici bir şey, bir olay meydana gelmiş; kişi, zaman içerisinde bilinçaltında bir fanteziye veya gündüz düşüne dönüşen bu olay üzerinde hakimiyet kurmuş ve hakimiyetini sanatsal bir ürün aracılığıyla ifade ederek kendince bir sonuca ulaşmıştır. Bu eksende sanat eseri, açık bir rüya gibi, geçmiş bir durumun bugünün şartlarıyla girmiş olduğu çarpışmadan ortaya çıkmış bir 'uzlaşma' yapısıdır. Rüya, sanat eserine benzetilirken, uyku da 'yaratıcı sürece girmiş zihnin durumu'na benzetilmektedir. Başka bir söyleyişle; yaratıcılığın trans durumu, uykunun bir ikizi gibi görülmektedir. Gündüz yaratıcılığı, 'trans' durumunda sanatsal yapıta ulaşırken, gece yaratıcılığı 'uyku durumunda' rüyaya ulaşmaktadır. Uykudan hemen önce ve hemen

sonraki zihin durumları da iki düşünce süreci arasında bir geçiş evresi oluşturmaktadır” (Budak, s. 15).

“Rüyalarla ilgili en önemli keşiflerden biri hiç şüphesiz geriye dönük olmalarıydı. Daha açık bir söyleyişle, rüyaların ‘zamansal bir gerileme’yi ifade ettikleri hususu... Yani rüyalar şimdiki zamana değil, çocukluk-bebeklik zamanına ait istek ve fantezileri ifade etmektedirler. Konuya sanat eleştirisi açısından yaklaşırsak, rüyada ortaya çıkan fantezilerde olduğu gibi, sanat yapıtında da bilinçdışı fantezilerin var olduğunu, bu fantezilerin de çocukluk dönemine ilişkin deneyimlerle ilişkili olduklarını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Rüyalar aynı şekilde, ‘biçimsel anlamda bir gerilemeyi’ de (regresyon) göstermektedir. Bunun anlamı, rüyaların ifade yönteminin çocuksu olduğudur. Anılan her iki ‘gerileme mekanizması’ da sanat yapıtının rüyayla olan ilişkisini belirginleştirmeleri yönünden önemlidir. Gerçekten de, sanat yapıtının da bir tür gerilemeyi ifade ettiği genel olarak kabul edilmektedir.

Psikanalitik sanat eleştirisinin kurucu ismi olarak tanınan Ernst Kris, sanat alanındaki yaratıcılığı ‘egonun kontrolünde bir gerileme’ olarak nitelemiştir. Bu açıdan bakıldığında, rüya, insan zihninin ürettiği oluşumlar arasında sanat yapıtına birçok bakımdan en fazla benzeyendir. Rüya türleri açısından bakıldığında da, sanat yapıtı ile rüya arasındaki benzerlik dikkat çeker” (Budak, age, s. 19).

“Jung ise rüya ve mitos yorumlarında tarih ve biyografiye biyoloji kadar ağırlık vermez ve bu kurumların varoluş ve yapısal oluşum anlamında yaşam süresi içinde geçerlilik taşıması üstünde durur” (Campbell, age, s. 657).

“Bilinç düzeyinde anılar unutulmuş olsa bile bunların izleri bilinçaltında hâlâ yaşamaktadır. Ek olarak bunlar, bilince çıkmak için çok az enerji gerektirecek kadar bütün bilinçaltı algı ve etkilerini içerirler. Bunlara eşîği aşamayacak kadar zayıf ve ayırt edilmesi zor bilinçaltı fikirler yumağını da ilave etmeliyiz. Son olarak kişisel bilinçaltı bilinçli yaklaşımla uzlaşmayan her türlü ruhsal içeriği de barındırır. Bunlar başlı başına bir grup oluşturur ve çoğunlukla ahlaki, estetik veya entelektüel olarak kabul edilemeyip uzlaşmazlıkları nedeniyle bastırılırlar. Bir insan daima iyiyi, doğruyu ve

güzeli düşünüp hissedemez, ölküsel bir düzey tutturma çabasını sürdürürken buna uymayanlar otomatik olarak bastırılırlar. Herhangi bir insanda her zaman gerçekleştiği gibi, bir işlev, örnek olarak düşünme, bilinci üretip yönlendiriyorsa, duygu geriye itiliyor ve geniş oranda bilinçaltına atılıyor demektir.

Bilinçaltının öteki bölümü benim kişisel olmayan veya ortaklaşa bilinçaltı adını verdiğim bölümdür. Adının da gösterdiği gibi, içeriği kişisel değil ortaklaşadır; yani yalnızca bir kişiye ait değildir ama bütün bireyler grubuna ve genel olarak bütün ulusa hatta bütün insanlığa aittirler. Bunun içeriği bireysel yaşam süresiyle ilgili değildir, doğuştan ve içgüdüsel biçimlerin ürünüdür.

Jung, yukarıda sözünü ettiği ortaklaşa bilinçaltı olarak adlandırdığı diğer bölümü daha iyi anlatabilmek için aşağıdaki örneği vermektedir:

Çocuğun doğuştan gelen düşünceleri olmamasına karşın gene de oldukça belirli biçimde çalışan fazlasıyla gelişmiş bir beyni vardır. Bu beyin atalarından kalımsal olarak gelmektedir; bütün İnsan ırkının ruhsal işleyişinin deposudur. Çocuk dolayısıyla insan tarihi boyunca işleyiş biçimi taşıyan hazır bir organa sahip olmaktadır. Beyinde içgüdüler ve insan düşüncesinin temeli olan ilk imgeler oluşmuş durumdadır – mitolojik motiflerin bütün bir hazinesi..."

Jung,

‘Ruhun daha derin tabakaları, karanlığa doğru indikçe bireysel tekilliğini yitirir. Aşağı doğru indikçe otonom [*kendiliğinden*] işlev gösteren sistemlerle karşılaşılır; bunlar artan oranda kollektifleşirler [*ortaklaşır*] ve sonunda gövdenin maddiyatı yani kimyasal özü içinde evrenselleşip yok olurlar. ... ‘dipte’ ruh basitçe dünyadır’

demektedir” (Campbell, age, s. 660-661).

Ancak, ruhun "arketip"lerin belirleyici içeriği olduğu düşünülmemelidir. Jung,

“Tekrar tekrar arketipin içeriğine bağılı olarak belirleyiciliğini, öne süren yanlış görüşle karşılaşıyorum. Yani onun bir tür bilinçaltı düşüncesi olduğu düşünülüyor (eğer böyle bir tanım kabul edilebilirse). Bir kez daha belirtmek gerekir ki, arketipler içerikleri nedeniyle belirleyici olmazlar, yalnızca formlarına bağılı olarak belirleyici olurlar ve bu da çok sınırlı bir derecededir. İlksel bir imge ancak bilince çıkarıldığında belirleyici olur ve dolayısıyla bilinçli deneyim malzemesiyle doludur. ... Arketip kendi başına boştur ve saf olarak biçimseldir (*facidtas praeformandidentl -önceden söylenen yakarı yetisi*), başka bir şey değildir, apriori verili bir temsil olasılığıdır. Temsilin kendisi kalıtımsal olmamıştır, yalnızca biçimler alınmıştır ve bu yönüyle arketipler her bakımdan içgüdülere tekabül ederler. Onlar da yalnızca biçimle belirlenmişlerdir. İçgüdülerin varlığı arketiplerin varlığından daha fazla kanıtlamaz çünkü kendilerini somut olarak göstermezler”

açıklamasını yapmaktadır (Campbell, age, s. 661).

“Jung, psikolojinin aşkın işlevini, biliçdışı ve bilinç içeriklerinin kaynaşması, birleşmesi olarak açıklamıştır. Tedavi, bilinçdışı ve bilincin arasındaki ayrımın ortadan kalkması ve yeni bir davranışın açığa çıkması sürecidir. Rüyalar kendiliğinden vuku bulan fantazilerdir ve yönlendirilmiş fantaziler, aşkın işlevi ortaya çıkaran materyallerin en önemli kaynaklarıdır” (Spiegelman ve diğeri, age, s. 153).

“Jung’un öğretileri ve Sufizmin öğretileri çok büyük bir uyum içindedirler ve her ikisi de psikoloji içinde pek çok ortak görüş paylaşırlar. Jung, aşkın süreç aracılığıyla hastanın bilincine çıkmasını istediği potansiyelleri tanımasının önemini farkındadır. Sufiler de bu konuda Jung’la aynı fikirdedirler; rehberin [*mürşidin*] (veya terapistin) görünenin ötesindeki hastada gizli olan nitelikleri hastaya öğretmesi istenir. Terapist, hastasını ancak kendi kavrama seviyesine eriştirebilir” (Spiegelman ve diğeri, age, s. 160-161).

### Bölüm III

## SOYUT DIŞAVURUMCULUK: MİSTİK DENEYİM

Resim sanatı, fotoğrafın bulunması ve giderek kamera teknolojilerinin gelişmesinden etki olarak, insanları ve doğayı bire bir aktarma kaygısından kurtulmuştur. Birçok sanatçı dokuda ve yüzeyde renk ile örüntüyü daha soyut nitelikte aktarabilecekleri bilincine varmıştır. Doğayı gerçekçi olarak betimleme yerine yaratıcılarını ve farkındalıklarını çekincesiz olarak tuvale yansıtmaya başlamışlardır. Soyutlamalara yönelen birçok sanatçı mitoloji, psikoloji ve inanç sistemleriyle ilgilenmeye başlayarak bunları kendi felsefik duruşlarına ve varoluşlarına ilişkin anlamlandırmalarına yansıtmıştır.

Robertson ve McDaniel, “20. yüzyılda ruhani sanatın en güçlü sığınağı soyut (non-objective) sanattır.” sözüyle tanımı en sade biçimiyle ifade etmektedir (Robertson, McDaniel, s. 5).

Sanat tarihçi Alfred Barr Jr., Soyut Dışavurumculuk terimini 1929’da Wassily Kandinsky’nin doğaçlamalarını tanımlamak için kullanmıştır. Sanat eleştirmeni Robert Cuates ise bu terimi 1946 yılında New Yorker dergisinde yazmıştır. Diğer sanat akımlarının aksine soyut dışavurumculuğun tarihsel ya da üsluba dayalı sert sınırları bulunmamaktadır.

Soyut dışavurumcu sanat akımı, jestüel ve/veya soyut (non-objective) resimlerde ifadesini bulur. 1940-1955 yılları arasında New York merkezli olarak süren bu hareket, “New York Okulu” veya “Aksiyon Resmi” olarak da adlandırılmaktadır (Jones, s. 1).

Soyut dışavurumcu resim ele alınırken, Adolph Gottlieb, Franz Kline, Williem De Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko, çekirdek grubu oluşturmaktadır. Cy Twombly, William Baziotos, Sam Francis, Hans Hofmann, Arshile Gorky, Gerhard Richter ise bu akımın temsilcileri arasında önemli yer almaktadırlar. Yukarıda sayılanların önemli bir bölümü, 1942 yılında açılan “Yüzyılın Sanatı Galerisinde (Art of This Century Gallery)”, Peggy Guggenheim’in himayesiyle teşvik edilmişlerdir.

Soyut dışavurumcu sanatçılar, 1943 yılına kadar üretimlerinin karşılığını devlet organizasyonu aracılığıyla elde etme şansını bulmuşlardır: Works Progress Administration

(WPA), Büyük Buhran'ın (Ekim 1929-1939) ortalarında,1935 yılında, kamu projelerinde kullanılmak üzere istihdam gücü yaratan bir devlet kuruluşudur (Hills, s. 1). Kamu eseri üretmelerini sağlamak için sanatçıları teşvik etmek amacıyla WPA bünyesinde kurulan Federal Art Project (FAP) ise, 1935-1943 yılları arasında etkinliğini sürdürmüştür. Pollock, de Kooning, Rothko vb. çoğu soyut dışavurumcu ressamı istihdam ederek kamu eserlerine ağırlık verilmesini sağlayan bu proje, özellikle 1960'larda oluşan "Pop Art" ressamlarını içine alan Amerikan resminin ölçeği üzerinde önemli bir etki yaratmıştır.

FAP, her ne kadar nitelik açısından mükemmele ulaşılan az eserle sonuçlandıysa da halkın sanata karşı elitist algısını kırarak sanatı toplumun içine entere etmiştir (Rodgers, "Federal Art Project", s. 1). Özetle, Arshile Gorky'nin dediği gibi, "yoksul insanlar için yoksul sanat" (Anfam, age, "Abstract Expresionism", s. 1).

FAP bünyesinde 5 000'i aşkın sanatçı, 2 500 duvar resmi, 17 000'in üzerinde heykel, 108 000 resim, 11 000 tasarımdan 200 000 baskı, 35 000 tasarımdan 2 milyon ipek baskı poster üretmiştir. FAP'ta nü eserler yasaklanırken, sanatçılar özellikle Amerikan Rüyasını anlatmak için özendirilmiştir. Bunun yanı sıra 2 milyona yakın çocuk FAP dersliklerinde öğrenim görmüşlerdir (Hills, age, s.1). Ancak, "FAP yöneticisi Holger Cahill'in dediği gibi, toplumun günlük hayatıyla, sanatı bütünleştirmeye yönelik çalışmaları amaçlayan bu proje, beklenen başarıyı gösterememiştir" (Lynton, s. 231).

"New York Okulu diye de anılan Soyut Dışavurumcular, hiçbir zaman dernekleşmemiş, ancak hepsinin ortak arzusu alışageldik konular ve tekniklerden uzaklaşmak, daha önemlisi sanatçının benzersiz kişiliğini, ruhunu ve duygularını dinamik, hareketli formda yansıtan tamamen soyut sanat üretmek olmuştur" (Fortenberry, Melick, s. 218).

"Simgenin yaratıcı kudreti yalnızca o dıştaki ve bu içteki masumiyetin etkileşimiyle harekete geçirilebilir ve gizli içerik ancak böyle açığa çıkarılabilir" (Zimmer, age, s. 11).

Aşkın inanışlar bu akım içinde yer alan özellikle Pollock, Rothko ve Newman için çok önemlidir (Plummer, "Abstract Empressionism", 1). Örneğin, Rothko ve Newman, izleyicilerin soyut yüzeylere veya formlara bakarken ya bir vahiy yoluyla erişme ya da derin bir meditasyona dalma hissi yaşamalarının beklentisi içindedirler (Robertson, McDaniel,

age, s. 5). Pollock'un ise, olgunluk döneminden önce Jiddu Krishnamurti'den\* esinlendiği gözlenmektedir (Plummer, age, "Abstract Empressionism", 1).

"İkinci Dünya Savaşından sonraki çağa gelindiğinde, dinsel formun konudan çıkarılması, bir sanatçının dinsel inançlarının bir eser siparişi verilirken hiç hesaba katılmaması noktasına ilerlenmiştir. Bu eğilimin bir sonucu, Katolik müminlerin Yahudi sanatçı Mark Rothko'nun resimlerini saklamak üzere kurdukları ve mezhep-dışı bir mabet olmasını tasarladıkları bir meditasyon mekanı olan Houston'daki 'Rothko Chapel'i olmuştur. Dinsel sınırları aşan başka bir çalışma serisi, Yahudi sanatçı Barnett Newman'ın 'Stations of the Cross'u (*Çarmih Durakları*) temsil etmek üzere 1958-1964 yıllarında yaptığı bir dizi soyut resmidir" (Heartney, age, s. 266).

İkinci Dünya Savaşının hemen ardından yoksul, orta yaşlı küçük bir sanatçı grubu, uluslararası arenada akımın varlığının belirginleşmesini sağlamıştır (Jones, s. 1). Bu başlangıçla akım, uluslararası statü kazanma ve yaygın etki yaratmada Amerikan görsel sanatlarının ilkinin oluşturmuştur (Anfam, "Abstract Expresionism", s. 1).

Bu bağlamda, Avrupada Art Informel/Informalism/Lyrical Abstraction/Tachisme (Taşizm)\*\* terimini, Fransız eleştirmen Michel Tapié tarafından 1940 ve 1950'li yılları içeren bir tür lirik soyut resmin karşılığı olarak kullanılmıştır. Genel hatlarıyla Amerika'daki soyut dışavurumculukla eşdeğerdir. Tapié, 1952 yılında hazırladığı "Un Art Autre" kitabıyla art informel'i popüler hale getirmiştir. Art Autre ve Art Informel terimleri giderek eşanlamlı olarak kullanılmıştır. Ancak bazı eleştirmenler Art Informel'i daha dar, Art Autre'yi ise gerek figüratif gerek soyut eserleri kapsamaması nedeniyle daha geniş eğilimli olarak ele almaktadır. İngilizcede Informalism terimi, Art Informel ile eşdeğer anlamda kullanılmaktadır (Chilvers, s. 1).

\* Hindistan'ın Madanapalle kentinde doğan Krishnamurti, 13 yaşındayken Theosophical Society tarafından "dünya öğretmeni" seçildi. Konuşmaları ve yazıları herhangi bir dinle bağlantılı değildir. Hiçbir zaman kendisini bir otorite olarak görmedi ve çevresinde müritlerin oluşmasına izin vermedi. Konuşmalarında hakikatin, yolları olmayan bir ülke olduğunu ve bireyin ancak farkındalıkla ve yaşama bütünleşerek hakikate ulaşabileceğini işaret eder. 1986 yılında 90 yaşında vefat etmiştir (Krishnamurti, s. 1).

\*\* Aslında lirik bir anlatım biçimi olan soyut dışavurumculuk, gene lirik bir boya anlatımı olan lekeci (taşist) boya sanatından boya dokusu bakımından farklıdır. Lekeci ressam, dışavurumcuya göre daha süratlidir. Ayrıca lekecide boya kaligrafileri ve lekeleri, birbirini tahrip eden bir yapıya yönelmezler. Dışavurumcu bu açıdan daha tahripçidir. Bunun dışında, dışavurumcunun boya lirizmi, bir inceliği, bir zerafeti yansıtmaz. Soyut dışavurumcunun boya kullanışı, lirik bir manzara soyutlamasına benzemez. Çünkü onda, bir bunalım, bir karamsar dünya, psikolojik bir patlama, ancak bir iç bunalıma sahip ressamların vardığı renk diriliği gereksinimi vardır (Turani, 1/4, s. 1).

Wols'un (Alfred Otto Wolfgang Schulze) eserleriyle ilişkili olarak Michel Tapié tarafından ortaya atılan Art Informel, 1940'ların ortalarında başlayan ve 1950'lerde özellikle aksiyon resmiyle paralel gelişmiştir.

Bu soyutlama tipinde biçim, sanatçıların dürtülerini ifade etmesine yardımcı olmasıyla anlamını bulmaktadır.



Resim 1

Wols: *Yellow Composition*, tuval üzeri yağlıboya, 730×920 cm, 1946–1947.

Neue National Gallery, Berlin

([www.oxfordartonline.com](http://www.oxfordartonline.com), 6.6.2017)

Öncüleri Paris kökenli olan Jean Fautrier, Wols, Georges Mathieu ve Hans Hartung'dur.



Resim 2

Mathieu, Georges: *les capétiens partout*, tuval üzeri yağlıboya, 295×600 cm, 1954.  
([www.cantrepompidou.fr](http://www.cantrepompidou.fr), 6.6.2017)

İkinci Dünya savaşının ardından Hans Hartung'un da içinde bulunduğu “kuşak, önceleri ‘soyutlamaya’ sonraları da ‘soyut’a yönelmişti. Her biri birbirinden farklı deneyler gerçekleştiren bu sanatçıları birbirine bağlayan tek nokta, hepsinin farklı ülkelerden gelmelerine karşın Paris’te yaşamalarıydı. École de Paris (Paris Ekolü) önceleri 1910-1930 arasında Paris’te yaşayan ve Fransız olmayan Chagall, Soutine, Pascin, Modigliani gibi sanatçıları kapsıyordu. Ancak, 1945 sonrasında, Paris’te yaşayan ve soyut tarzda çalışan, Fransız ya da değil tüm sanatçılar için kullanılmaya başladı. O yüzden, Paris Ekolünün, bir akım ya da bir sanatçı gruplaşmasından çok bir dönemi temsil ettiği düşünülmelidir. Dönemin eleştirmen ve sanat tarihçileri olan Charles Estienne, Julian Alvard, Michel Ragon, ..., bu konuda birçok yayın yapmakla beraber kesin bir tanım ortaya koymamıştır” (Sönmez, s. 24-25).

Michel Ragon,

“Bu dar tanımı, yani Paris Ekolü tanımının Fransız geleneğindeki resim sanatı anlamında kullanılmasını tamamen reddediyorum. Paris Ekolü yalnızca birkaç örnek saymak gerekirse, aynı zamanda Wols’dur, Hartung’tur ...”

saptamasıyla durumu özetlemektedir (Özerden, s. 22).

Guilbaut, daha anlaşılır bir biçimde,

“Gerçek resim estetiğe, zevke ve köklü bir kültür geleneğinin standartlarına bağlı olduğuna göre, kültürün tam merkezinde, resim yüzyıllarca süren bir çalışma, çözümlenme ve inceleme sonucu elde edilen bir incelik gerektirir, kısacası resim sadece Fransa’da yapılabilirdi. Bu önyargıyla körleşen Fransız eleştirirler, Amerikan resimlerini ele alırken acımasızca davrandılar, bu yapıtlara tümüyle türetilmiş, Paris ekolünün yapıtlarına dayandırılmış diye baktılar. ... her ulusun sanatı Paris aracılığıyla büyüdü.” (s. 57, 73)

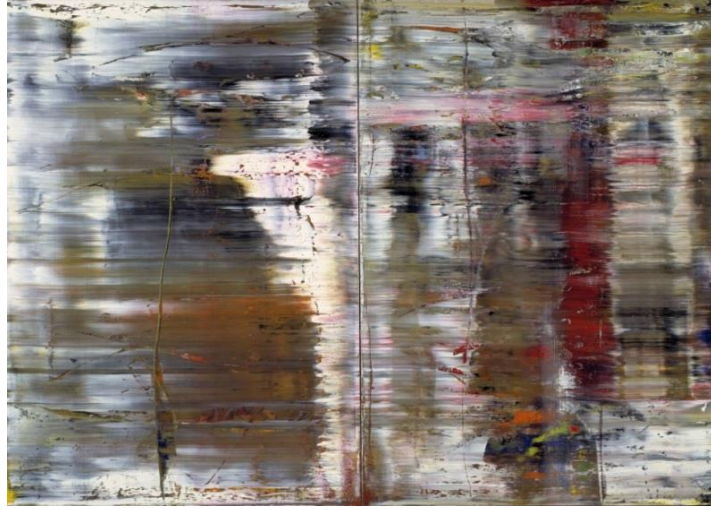
yorumunu getirmiştir.

Fransa’dan sonra İspanya (Manolo Millares), İtalya (Alberto Burri, Emilio Vedova, Antonio Corpora), Batı Almanya (Zen 49 Grubu, Karl-Otto Götz), Hollanda (Ger Lataster), Belçika (Louis Van Lint) ve Yunanistan (Yannis Spyropoulos) da jestürel resim akımının görüldüğü ülkeler arasında sayılabilir (Cooper, s. 1).

1932 doğumlu Alman ressam Gerhard Richter, Karl-Otto Götz’un öğrencisidir. Konu ve kompozisyondaki geleneksel kaygıları bir kenara bırakan Richter, resmi oluşturma sürecinde sadece bilgi aktarma anlamında değil aynı zamanda etkileyici bir kuvvet bağlamında yoğunlaşmıştır.

Çok farklı tarzlarda çalışmış olması Richter’in eleştirilmesine yol açmıştır. Ancak, yapay olarak sürdürülen biçim tutarlılığını reddetmek, resmin temel ilkelerinin özgürce araştırmasına olanak sağlayan bilinçli kavramsal bir eylem olarak tanımlanabilir.

Eserlerinde konuyla bağlantısını 1977’de yaptığı “Abstract Painting 726” isimli tablosuyla birlikte keskin renkler (shriil) ve geniş hareketler kullanmaya başlayan Richter konu bağlantılı eser vermeyi terketmiştir (Grisebach, s. 1-3).



Resim 3

Richter, Gerhard: *Abstract Painting 726*, tuval üzeri yağlı boya, 250 cm x 350 cm diptik, 1990.  
Tate Gallery, London  
([www.tate.org](http://www.tate.org), 6.6.2017)

1954'te eleştirmen Charles Estienne, Taşizm terimini ikinci jenerasyon Fransız ressamlarını tanımlamak için kullanmıştır. Estienne, Jean Degottex'in de içinde bulunduğu genç sanatçılardan oluşan "Salon d'Octobre" adlı grubu kurmuştur.



Resim 4

Degottex, Jean: *Métasigne 2*, tuval üzeri yağlı boya, 280 cm x 120 cm, 1961.  
Guttklein Sanat Gallery, Paris  
([www.guttkleinfineart.com](http://www.guttkleinfineart.com), 6.6.2017)

Jean Paulhan, 1962 yılında “L’Art Informel” kitabında, art informel akımının daha önceki tüm teknikleri ve sanat felsefelerini yerle bir ettiğini vurgulamaktadır. Ayrıca, gerçeğin temellerini ve benlik ile dünya arasındaki ilişkiyi sorgulayan felsefeciler ile şairlere atıf yaparak art informelin rasyonel düşünceye ve deneyimlerin erişemeyeceği dünyaya yeni bir bakış açısı getirdiği savını ileri sürmektedir (Cooper, age, s. 2).

Eleştirmenler, soyut dışavurumcu ressamı iki geniş gruba ayırırlar: (1) Pollock, de Kooning, Kline, Motherwell ve Francis, jestürel ve aksiyon (action) ressamı olarak tanımlanırken, (2) alan (field) ressamı olarak en başta Newman, Rothko, Reinhardt sayılabilir.

Harold Rosenberg’in, Aralık 1952’de Art News’da soyut dışavurumcu ressamı, yukarıda sözü edilen birinci grubu, “Aksiyon Ressamı” olarak tanımlamasının ardından soyut dışavurumculuk, tıpkı impresionizm (izlenimcilik) vb. gibi, bir üslup olarak etiketlenmeye başlamıştır (Plummer, age, “Abstract Empressionism”, 1).

“Aksiyon Resmi” [Action Painting] adını ilk kez bulan ve çağdaş Amerikan resim sanatının önde temsilcisi olan Harold Rosenberg,

“... müze müdürleri ve yöneticileri, sanat eğitimcileri, galeri sahipleri boya daha tuvalde kurumadan sergiler düzenlemek ve açıklayıcı etiketler bulmak için ortalığa atılıyorlar. Eleştirmenler ise, geleceğin sanatını yakalamak ve birçok yeni sanatçıya ün kazandırmak için, atölyeleri şöhret avcıları gibi tarıyorlar. Sanat tarihçileri ise, alışılmamış hiçbir ayrıntıyı gözden kaçırmadıklarına emin olmak için, ellerinde fotoğraf makineleri ve not defterleriyle hazır bekliyorlar. Yeni’nin geleneği, diğer tüm gelenekleri sıradanlığa indirgedi.”

saptamasını yapıyor. Değişimi akıl almaz bir hızla artıran, değişime karşı duyulan ilgi olmuştur (Gombrich, s. 611).

Clement Greenberg, ikinci grupta bulunan alan resmi (colour field painting) kavramını, modern resmin geniş alanlardaki renk kullanımına atfen 1955 yılında “Amerikan Tipi Resim” isimli makalesinde kullanmıştır (Anfam, "Colour field painting" s. 1).

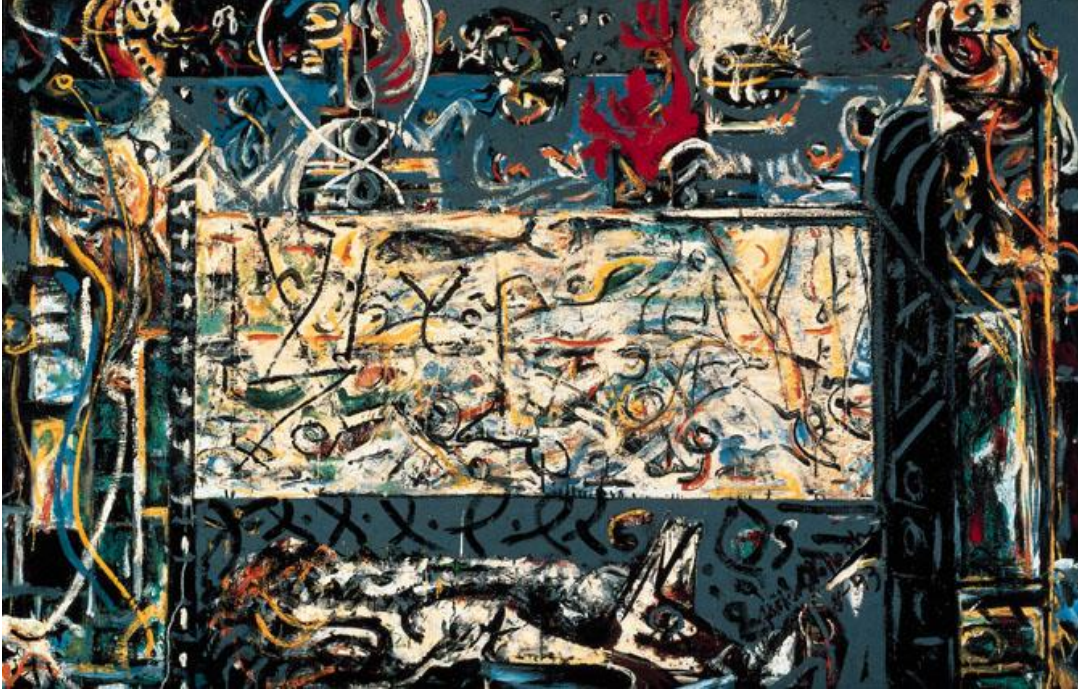
“Dışavurumculuğun biçim bozmaya başvurmasının sebebi, onun gerçeğin en önemli bölümünü, güçlü ürperti veren ve gösterilmesi en zor olan esas varlığını ortaya çıkarmak için. Kuspit’in dediği gibi, *çeşitli malzemelerle oynamanın nedeni, onların salt fiziksel varlıklarıyla uğraşmak ve ‘sanat’ yapmak için değil, Baudelaire’imsi bir yaklaşımla hayal gücünün tazeliğini korumak, gerçeğe olan ihtiras dolu ilişkimizin gizli mantığını yerinden kaldırmak, kullanmak için. Dışavurumculukta, boyanın huysuz ve aksi bir şiir yaratma gücü var; ortaya çıkan durum, tamamen alaylı ve hatta anlamsız ve buradan ortaya çıkan şiirin akışı bir başka oluyor. Soyutluk, kendi içeriğine karşı kullanılarak, yeni somut görüntü, kavramsal bir düş gibi çıkıp geliyor bize ve o kadar kuvvetli geliyor ki, verdiği deneyim, ıslak ve taze bir gerçek parçası gibi.*” (Baykam, s.25).

1940’lı yılların başında soyut dışavurumcular, eserlerinin hem antik Yunan felsefesi hem de yerli Amerikan inanç sisteminin devamlılığı üzerine oturduğunu vurgular. [Daha önce değinildiği gibi, bu devamlılık, Freud tarafından *Totem ve Tabu*’da açıkça şemalandırılmıştır.] New Yorklu sanatçılar kendilerini uygarlık öncesi çağa konumlandırarak düşüncelerini sözde “ilkel” akıl üzerinden deneyimliyorlardı (Jones, age, s. 2).

Freud’dan etkilenen sürrealistlerin (gerçeküstücülerin) aksine soyut dışavurumcu sanatçılar, yenilenme, doğurganlık ve ilkel dürtüleri çağrıştıran evrensel sembolizm’den etkilenmişlerdir.

Soyut dışavurumculuğun temel ilgisi, işte bu trajik ve ebedi oluş halinden kaynaklanmaktadır (Anfam, age, “Abstract Expresionism”, s. 3).

Pollock’un aşağıdaki “Guardians of the Secret” tablosunda, iki tarafta bulunan nöbetçiler/muhafızlar, ortadaki çizgilerden oluşan labirenti korumakla görevlidir. Bu da kolektif bilinçaltının kaotik saklı köşeleri olarak tanımlanmaktadır.



Resim 5

Pollock, Jackson: *Guardians of the Secret*, tuval üzeri yağlı boya, 122,9 cm x 191,5 cm, 1943.  
Museum of Modern Art, San Francisco  
(www.sfmoma.org, 6.6.2017)

Barnett Newman, tanrıya erişim yolunun kaybedilmesine karşın modern soyut dışavurumcuların halen ulu/yüce (sublime) sanatı yaratma arayışında olduklarını vurgulamaktadır.

Sürrealistler, soyut dışavurumculuğun ilk aşamasının en önemli değişkeni olarak tanımladıkları bilinçaltı yaratıcılığa ve otomatizm (automatism) adlı bir tekniğin kullanımına önem vermektedirler. Otomatizmde sanatçı, çizme elini zihnin bilinçli kontrolünden ayırmaya ve doğrudan bilinçaltından motive etmeye çalışır (Jones, age, s. 4). Rastgele (random) oluşan izler, bilinçaltını mantığın prangasından kurtararak özgürleştirmeye; daha kalıcı ve daha derin etkiler yaratmaya yöneliktir (Plummer, age, “Abstract Empressionism”, 1). Barbara Rose’a (Rose, 1967:165) göre, “Otomatizmin hedefi, insana şuurlu bilinç tarafından algılanamayan ve bilinçaltında var olan imgeleri ‘semboller’ ortaya çıkartma imkânını sunmaktır” (Gör, s. 65).

Sürrealistler, otomatizmi, çizim yapma konusunda daha bilinçli bir süreci başlatmak için bir teknik öneri olarak kullanılırken soyut dışavurumcularda ise otomatizm, tekniğin bizatihi

nihai bir değer kazanmasından hareketle, sanatçının duygusal durumunu doğrudan açığa çıkarmanın birincil aracıdır.

Yukarıda da söz edildiği gibi, soyut dışavurumcu ressamalar iki gruba ayrılmaktadır. Pollock, de Kooning, Kline, Motherwell ve Francis, kaligrafik fırça darbeleri ya da çizgileri kullanan jestürel ve aksiyon (action) ressamaları olarak tanımlanırken, alan (field) ressamaları olarak adlandırılan Newman, Rothko, Reinhardt ise tuval üzerindeki geniş pigment alanlarını ıslatarak (soaked), ovalayarak (scrubbed) ya da fırça darbeleriyle (brushed) oluşturulan doygun renk tonlarıyla (saturated hue) bireysel izlerini yaratmaktadırlar (Jones, age, s. 2-3).

Soyut dışavurumcu ressamaların eserleri olgunlaştıkça, de Kooning'in figüratif (betili) resimlerinden; Gorky ve Baziotes'in biyomorfik (dirimsel) formlarından; Kline, Motherwell, Newman, Pollock ve Rothko'nun nonfigüratif (soyut) resimlerine doğru kayarak daha bireysel hale gelmiştir.

Pollock ve Kline, büyük ölçekli eserlerini tüm bedenlerini kullanarak oluşturmuşlardır. Newman ve Rothko ise, büyük boyutu izleyiciyi eserin içine almak kaygısıyla kullanmışlardır.

### **III. 1. Seçilen Ressamlar**

Bu çalışmada, varoluş ve gerçeğin temelleri ile benlik ve dünya arasındaki ilişkiyi sorgulayan felsefeciler, psikiyatristler ve şairlerden etkilenerek sanatsal deneyimlerini gerçekleştirdikleri gözlenen farklı köklerden gelen Amerikalı ve Türk soyut dışavurumcu ressamalar incelenmiş ve her biri kendi grupları içinde, doğum tarihi sırasında düzenlenmiştir.

Bu seçki, Adolph Gottlieb ve Mark Rothko'nun 7 Haziran 1943'te New York Times'a gönderdikleri estetik bakışlarını beş maddede özetleyen mektup ile desteklenmiştir.

- “ 1. Bizim için sanat, sadece riske girmeye istekli olanlarca keşfedilebilecek bilinmeyen bir dünyadaki serüvendir.
2. Bu imgelem dünyası, kuruntulardan uzaktır ve sağduyuya şiddetle ters düşer.

3. Seyircinin dünyayı kendi usulünce değil, bizim usulümüzce görmesini sağlamak, sanatçı olarak bizim işlevimizdir.
4. Karmaşık düşüncenin yalın anlatımını tercih ediyoruz. Daha büyük biçimden yanayız çünkü sarih etkisi yaratıyor. Resim düzlemini yeniden öne sürmek istiyoruz. Düz biçimlerden yanayız çünkü yanılısamayı yıkıp gerçeği ortaya çıkarıyorlar.
5. Kişinin neyi resmettiği, iyi resmedildiği sürece önemli değildir yolunda, yaygın kabul görmüş bir görüş var ressamın arasında. Akademizmin özü budur. Hiçbir şey hakkında iyi bir resim diye bir şey yoktur. Konunun son derece önemli olduğunu ve sadece trajik ve zaman dışı konunun geçerli olduğunu ileri sürüyoruz. İşte bu yüzden primitiflerle ve arkaik sanatla tinsel bir akrabalığı savunuyoruz.

Dolayısıyla yapıtlarımız bu inançları somutlaştırıyorsa, tinsel açıdan iç dekorasyona, ev resimlerine, şöminenin üstüne asılan resimlere, Amerikan sahnesi resimlerine, toplumsal resimlere, sanatta saflığa, ödül kazanan para için yapılmış eserlere, National Academy'ye, Whitney Academy'ye, Corn Belt Academy'ye, atkestanelerine, basmakalıp saçmalıklara vb.'ye uyum sağlamış herkesi hor görmelidir.” (Guilbaut, age, s. 100)

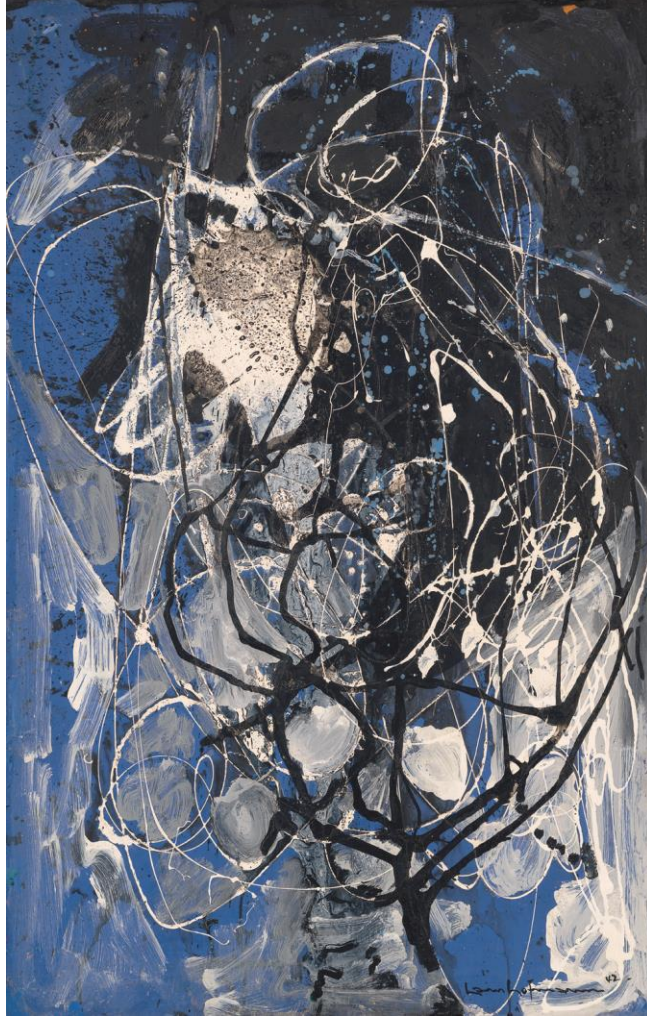
### **III. 1. 1. Amerikalı Ressamlar**

#### **III. 1. 1. 1. Hofmann, Hans (1880-1966)**

Bavyera doğumlu Amerikalı ressam, öğretmen ve teorisyen. 1915 yılında Münih'te “Hofmann Schule für Moderne Kunst” adında kendi okulunu açmıştır. 1918 sonrası ünü yayılmıştır. Eğitime ayırdığı zaman nedeniyle 1930'lara kadar Kübizmin etkisinde eser vermiştir. 1932'de New York'a yerleşmesiyle birlikte, modern sanatın temellerine ilgi duyan öğrencilere Paris ekolü çerçevesinde önce “Art Students League”de daha sonra 1933'de açtığı “Hans Hofmann School of Fine Arts”ta dersler vermiştir. 1935'te Provincetown'da açtığı yaz okulunda tekrar düzenli resim yapmaya başlamıştır. Bu

dönemde Matisse'den etkilenerek portre, figür, doğa, iç mekan ve natürmort ağırlıklı resimler yapmıştır. Hofmann, 1930 ve 1940'lı yıllarda, modernist kuramlar ve yeni sanatsal gelişmeleri aktarmada öncü roller almıştır.

1958 yılında eğitimlik yaşamına son verip kendini resim yapmaya adanmasıyla birlikte, soyut dışavurumcu resmin başlıca aktörlerinden biri olarak tanınmaya başlamıştır.



Resim 6

Hofmann, Hans: *The Wind*, tahta üzerine yağ, guaj ve çini mürekkebi, 111,4 cm x 70,5 cm, 1942.  
University of California, Berkley Art Museum & Pacific Film Archive  
([www.hanshofmann.org](http://www.hanshofmann.org), 7.6.2017)

Pollock'la tanıştığı 1942 yılında, tahta üzerine yağ, guaj ve çini mürekkebi kullanarak yaptığı "The Wind" (Berkley University of California, Art Museum), aksiyon resminin ilk örneklerinden biridir. Hofmann, 1947 yılında "The Third Hand"le, canlı renkler, enerjik

jestler ve dokusal kontrastları, soyutlama temelli farklı bir form olarak geliştirmiştir. 1950’li yıllarda, aksiyon resmiyle bağdaşır biçimde kullandığı yoğun yüzeyler ve dürtüsel uygulamaların ardından, belirgin bir kaygıyla oluşturduğu resimsel dinamik yapılar, uzaysal yanılsamalar ve renk ilişkileri özelinde resimleri diğerlerinden ayırt edilir hale gelmiştir (Goodman, s. 1-2).

Hofmann için, Pollock’tan aldığı etkiyle, arketipler ve kolektif bilinçaltı kavramları ilişkilendiren dönüştürücü psikoanalitik yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilebileceği çıkarsaması yapılabilir. Hofmann’ın, regresyona uğramadan yeteneklerini özgürce kullandığı gözlenmektedir.

### **III. 1. 1. 2. Gottlieb, Adolph (1903-1974)**

Amerikalı ressam ve heykeltıraş. 1935 yılında Rothko, Gatch, Baziotes ve Bolotowsky ile birlikte “The Ten” grubunu kurmuştur. Sürrealistlerin, Freudien psikolojinin ve bilinç dışının sanatsal bir malzeme olduğu fikrinin etkisi ile 1936 yılında FAP için çalışmaya başlamıştır (Rand, “Gootlibe, Adolph” s. 1).

Gottlieb, biçimlerini, boş-dolu alan ilişkisi çerçevesinde belirgin bir sembol olarak kullanır. Bu espas, evrensel ve kültürel işaretleri somutlaştırmak amacıyla güneş, ses, patlama, olma/olmama halini içeren anlamda inşa edilmektedir (Hack, s. 145).

Ölümüne kadar çalıştığı, iyice basitleştirilmiş görüntüler dizisi “Burst”ün bir parçası olan “Blast I” de olduğu gibi, tüm seride iki farklı biçim kullanılmıştır: Resmin alt tarafında kıvrımlı leke, üstünde daire. Bu formlar, renk, boyut ve yerleştirme çeşitliliği açısından sadece manzara resmindeki nesne ile zemin ya da isim ile fiil arasındaki ilişkiyi değil, aynı zamanda tarihsel resimde olduğu gibi, iki kahramanın teatral çatışma halini sürdürmeye yöneliktir (Rand, age, “Gootlibe, Adolph”, s. 1-2).

Bu saptamalardan hareketle, Burst serisi temelinde, Gottlieb’in, tuvali dikey kullanarak atmosferik bir arka plan oluştururken iki zıt ögeyi soyutlamasının, Taoizmin evrenin döngüsel kuralı olan Yin ve Yang bağlamında, aydınlık/karanlık, sıcak/soğuk, dişil/eril, açık/kapalı, gece/gündüz gibi zıtlıkları, denge ve uyum içinde yansıttığı söylenebilir.



Resim 7

Gottlieb, Adolph: *Blast I*, tuval üzeri yağlı boya, 228,7 cm x 114,4 cm, 1957.  
Museum of Modern Art, New York  
([www.moma.org](http://www.moma.org), 7.6.2017)

### III. 1. 1. 3. Rothko, Mark (Rothkowitz, Marcus) (1903-1970)

Rusya (Letonya) doğumlu Amerikalı ressam. 1913'te Amerika'ya iltica etmiştir. 1959 yılında yasal olarak değiştirdiği Mark Rothko adını, ilk kez 1940'ta kullanmaya başlamıştır. Gelirinin çoğunu WPA'dan, bir kısmını da Brooklyn Yahudi Merkezinde çocuklara verdiği derslerden elde etmiştir.

1940'ların başında Avrupa Sürrealizmi ve Carl Gustav Jung'un kolektif bilinçaltı teorisinin etkisiyle Rothko dışavurumculuğu terk etmiştir.

1947'den 1950'ye kadar olan yıllar Rothko'nun gelişiminde önemli olmuştur. Öncelikle insan figürü üzerinde çalışmayı bırakarak bireylere değil evrensel insan dramlarına

odaklanmıştır. Böylelikle, önceki etkilenmelerinden sıyrılarak soyutlamaya ilişkin son derece özgün bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu dönemdeki ilk resimleri, “Untitled No.18”de olduğu gibi, figürlerden arındırdığı tüm tuval yüzeyine yayılmış amorf kütleli renklerden oluşmaktadır. 1949 yılında yaptığı “Untitled” adlı eserinde örneğini bulan, lekeli bir alanda salınan yumuşak ışıklı dikdörtgenlerin formlarını basitleştirerek oluşturduğu resimlerde, daha kökten bir çözüm ürettiği görülmektedir. Rothko’nun büyük ölçekli tuvallerinde, parlak ve titrek ışık ile renklerin çarparak yansımaları, sürekli devinim izlenimi yaratmaktadır. Yoğun renk ve hacimli formlar, tek bir tuval üzerinde, her bir bileşenin toplamını aşan tek bileşik bir görüntü oluşturmaktadır.

Rothko’nun “Untitled No. 13” adlı eserinde olduğu gibi, Rothko, anafikri, derin insani duyguları olabildiğince doğrudan ifade etme isteği nedeniyle her zaman biçimin üstünde tuttuğunu vurgulamaktadır.



Resim 8

Rothko, Mark: *Untitled No. 13*, tuval üzeri yağlı boya ve akrilik, 242,3 cm x 206,7 cm, 1958.  
Metropolitan Museum of Art, New York  
([www.oxfordartonline.com](http://www.oxfordartonline.com), 7.6.2017)

1949 yılında “The Tiger’s Eye” dergisinde Rothko’nun

“Bir ressamın gelişimde, netlik önem kazanmaktadır: Yapan ile yapılması amaçlanan arasındaki, yapılan ile izleyen arasındaki tüm engellerin ortadan kaldırılması. ...”

ifadesi yer almaktadır.

1957’de Selden Rodman ile yaptığı söyleşisinde

“Ben esasen, felaket, delilik, ölüm vb. durumlardaki temel insani duyguları ifade etmekle ilgileniyorum. ...yalnız renk ilişkisine bakarak yapılan yorumlarda, öz kaçırılmış olur.”

saptamasını yapmaktadır (Clearwater, s. 1-5).

Zerdüştilik’te, maneviyat dünyasının ayırt edici elemanlarından Zarathustra’nın ilahi altılar’ı arasında en önemlisi olarak sayılan ve hak düzeni anlamına gelen Aşa’da vurgulanan düzen içindeki devinim referansıyla Rothko’nun esinlenme odaklarının izi sürülebilir.

### **III. 1. 1. 4. de Kooning, Willem (1904-1997)**

Hollanda Rotterdam doğumlu Amerikalı ressam. Amerika’ya yasa dışı yollarla gelmiş olan sanatçı ilk sergisini 1948 yılında New York’daki Charles Egan Gallery’de açmıştır. de Kooning, İkinci Dünya Savaşından sonra figür ve soyutlamada geleneksel tanımları aşan soyut dışavurumculuğun ileri gelenlerindedir (Rodgers, "de Kooning, Willem", s.1 ).

de Kooning, 1930’lu yıllar ile 1940’lı yılların başında, Miro, Arp, Picasso ve Mondrian’ın etkileri açıkça görülen soyut natürmort’larında, açık tonlu renklerle kompoze ettiği biyomorfik ve geometrik şekiller ile çizgileri, mimari öğelerle (architectonic) bütünleştirmiştir. Eserleri, farklı temaları ve teknikleri sürekli denemesi nedeniyle kendine has bir stilsiz olma durumuyla (stylelessness) nitelendirilmektedir.

1935-1936 yıllarında FAP bünyesinde birçok projede çalışmıştır. 1945-1950 yılları arasında, “Black Untitled” resminde görüleceği gibi, paletindeki renkleri siyah-beyaza indirgemesiyle birlikte soyutlamalarında düzensiz biçim kompozisyonları ağırlık kazanmıştır.



Resim 9

de Kooning, Willem: *Black Untitled*, ahşaba monte edilmiş kâğıt üzeri yağlı boya, 75,9 cm x 101,6 cm, 1948.  
The Metropolitan Museum of Art, New York  
(www.metmuseum.org, 7.6.2017)

1950-1955 yılları arasında, soyutlamanın baskın biçimsel ilkelerini reddederken yaptığı

“İnsan görüntüsü gibi imge oluşturmak gerçekten abesle iştigal etmektir.

...Ancak, bu saçmalık diye tanımlanan da giderek anlamsız hale geliyor.”

açıklamasına dayanarak, de Kooning’in, figüratif çalışmayı kesinlikle terk etmediği, İkinci “Woman” serisiyle örneklenmektedir (Grunenberg, s.1-3).

Soyutlama ile temsil; figüratif resim ile manzara resmi arasındaki biteviye salınımda kendini gösteren estetik özerklik, “Woman in Landscape”ten “Untitled” serisine uzanan yumuşak bir geçişle, de Kooning’in eserlerine damgasına vurmaktadır.



Resim 10

de Kooning, Willem: *Untitled XIX*, tuval üzeri yağlı boya, 202,6 cm x 177,8 cm, 1977.  
The Museum of Modern Art  
([www.moma.org](http://www.moma.org), 7.6.2017)

“Untitled XIX” adlı eserinde, kısa ve heyecanlı koyu renk fırça darbeleri, de Kooning’in içinde bulunduğu ortamdaki insan figürünün gizemli görünümlerini yansıtmaktadır.

de Kooning’in kaygan olarak tanımlanabilecek iç dünyasının, sanatına farklı göstergeler ve değişimlerle yansımaları, Brahman’ın engel tanımayan ve geleceğe doğru ilerleyen istem dışı yaratma süreciyle açıklanabilir bir durum yaratmaktadır.

### **III. 1. 1. 5. Gorky, Arshile (Adoian, Vosdanig Manoog) (1904-1948)**

Van (Dzov) doğumlu Ermeni kökenli Amerikalı ressam. Başlangıçta, Fransız Empresyonistleri’nden etkilenmiştir. 1930’larda Cézanne’a öykünerek prizmatik renkler

kullanarak manzara resimleri üretmiştir. Daha sonra, Picasso'nun erken dönem resimlerinden hareketle, Léger'in Sentetik Kübizm'ini keşfetmiştir. FAP'la çalışmıştır (Rand, "Gorky, Arshile", s. 3-4).

1942'de doğa manzarası çalışmaları ile başlayan Gorky'nin geç dönemi, soyut dışavurumculuğun karakteristik özelliği olan farklı bakış açılarının sentezlenmesinin başlıca örneklerini taşır. Resimlerine kişisel ilgilerini ve doğa sevgisini, soyut geleneğin yapısalcılığı ile bilinçaltının sürrealist imgelerini kaynaştırmak suretiyle başarıyla yansıtmıştır (Seitz, s. 15).

"Gorky'nin resimleri, çarpıcı bir akıcılıkta; yumuşak, bazen büyüleyici renk derlemeleriyle bezenmiş; gergin, zaman zaman ince çizgilerle örtülü yapıtlardır. Resimlerinde mit, uyarıcı bir unsur olmuştur" (Lynton, age, s. 238).



Resim 11

Gorky, Arshile: *The Liver is a Coxcomb*, tuval üzeri yağlı boya, 186 cm x 250 cm, 1944.  
Albright-Knox Galery, Buffalo  
(www.albrightknox.org, 7.6.2017)

Gorky "The Liver is a Coxcomb" adlı eserindeki, asidik boya kullanımı, biyomorfik imgeler ve kaligrafik çizgiler, Gorky'nin olgunluk dönemini karakterize etmektedir (Plummer, Robin. "Gorky, Arshile", s. 1).

Gorky'nin, çocukluğundan getirdiği mitlerinin, Anadolu kültüründeki hikaye ve masallardan beslendiği; giderek Fransız ekolünü benimseyerek Amerikan modern resminde ender görülen bir zenginliği temsil ettiği gözlenmektedir. Özetle, hem içinde bulunduğu soyut dışavurumcu ekolü, hem kültürlerin kendilerini özgürce ifade edebildikleri Paris Ekolünü özümseyerek bir senteze ulaşmış olduğu görülmektedir.

### **III. 1. 1. 6. Newman, Barnett (1905-1970)**

Amerikalı ressam, heykeltıraş ve yazar. Düzene ilişkin anarşist tavırları nedeniyle FAP için çalışmayı red etmiştir (Plummer, Newman, Barnett s. 1). 1922 ve 1929 yıllarında gerçekçi resimlerinin çoğunu yok etmiştir. 1939-1940 yılları arasında ise Newman, büyük buhranın geleneksel konu ve tarzı geçersiz kıldığı düşüncesinden hareketle, büyüleyici bir içerik arama kaygısıyla resim yapmayı bırakmıştır.

1943-1945 yılları arasında yayımlanmamış olan “The Plasmic Image” adlı makalesinde Newman, yücenin (sublime) kutsal kavramını, “trajik olarak duyumsanan yaşamın temel gerçeğini sembollerle yakalayacak metafizik bir sanat” için yeniden canlandırmaya çalıştığını vurgulamıştır.

1951 yılında basılan ve konusunda bir ilk olan “Abstract Painting: Background and American Phase” kitabının yazarı Thomas B. Hess'in, resimde, evren ve ışık uygulamalarının, Kabala'daki yerleştirme, bölme ve ölçmeyi içeren mistik kavramlarla ilişkilendirirken Newman, evrensel terimlerle,

“İzleyiciler, resimlerimin önünde dururken dikey tonozlu kubbelerin kendilerini kuşattığı hissi içinde olmalıdır. Bu zorunluluk, onlara, tüm evren içinde var olduklarının farkındalığını kazandırır.”

diyerek amacını açıklamaktadır.

Soyut dışavurumculuğun yüksek beğeni alan jestürel yönünü temsil eden aksiyon resminden farklı olarak benimsediği gösterişten uzak tutumu, Newman'ın kendi sanat anlayışını sorgulamaya itmiş ve 1956-1957 yıllarında herhangi bir eser üretmemiştir.

Newman'ın eserlerindeki başlıklarda, tekil durumlar (Onement), anlar (Day One), seçenekler (The Way) ve bireyler (Ulysses) öne çıkmaktadır. Newman, 1965 yılında

Artforum'da L. Alloway'e verdiği röportajda, eserlerini isimlendirirken, içinde bulunduğu duygusal karmaşayı hissettirmeye çalıştığını belirtmiştir.

1958-1966 yıllarında yaptığı 14 serilik "The Stations of the Cross"un ilki olan "First Station" ile Newman, öncesinden daha sofu (ascetic) olarak resme döndüğünü ilan etmiştir. Çarmıh durakları, herhangi bir çizimden ziyade, sıradışı ciddi bir dili içermektedir.



Resim 12

Newman, Barnett: *First Station*, tuval üzeri magna [parlak (glassy) akrilik reçine (resin)],  
197,8 cm x 157,3 cm, 1958.

Robert and Jane Mayer Hoff Collection  
(www.nga.gov, 7.6.2017)

14 eserin tümünün hemen hemen aynı boyutlarda yapıldığı gözlenmektedir. Birinci istasyonun arka planı bej renktedir. Tuvalin tam sol tarafına yerleştirilmiş, mat siyah dikey çizgi, izleyenin algısını genişletmektedir. Sağ tarafta bulunan iki ince çizginin iç kenarları

çok net olarak belirlenmiş durumdadır. Dış tarafta ise, sanatçının siyah boyayı, kıvrıma hareketiyle tuvale sürmesi, dolanarak yükselen duman izlenimini yaratmaktadır.

Sonuç olarak, Newman resimlerindeki dinsel atıflar, boş tuval üzerine siyah ve beyaz boyalarla aşırı güç kullanarak, özellikle fermuar/dikey şeritler (zip) etrafında parlak (fiery) yayılımlar yaratmak için boylu boyunca sürülen boyalar, ölüm ile acılar arasındaki kışkırtıcı ve sonu belli olmayan diyalogu ifade etmektedir (Anfam, “Newman Barnett”, s. 1-3).

Çarmihın Durakları özelinde, Kabala'nın yazılı kitaplarından ikincisi olan Sefer Yazirah'ın “Bilgelğin Otuz İki Yolu” ve “Yaratılış Kitapları” bölümlerine atfen, Newman'ın kullandığı zip'lerin, varlığın kendisini temsil ettiği; varlığın kendini sınırlayıp gerçek varlık konumuna geçmeye çalıştığı söylenebilir. Zip'in dışındaki alanlar ise varlığın kendi dışındaki gelişiminin konu edildiği izlenimini doğurmaktadır.

### **III. 1. 1. 7. Kline, Franz Rowe (1910-1962)**

Amerikalı ressam. Eğitimini önce 1931-1935 yılları arasında Boston Üniversitesinde almıştır. Daha sonra 1937-1938 yıllarında Londra'daki “Heatherley School of Art”ta resim ve teknik resim eğitimlerine devam etmiştir. Eğitim gördüğü bu iki alan, ressamlığının erken dönemlerinde bütünleşmiş ve sonra soyut dışavurumcu akımın jestürel eğilimine güçlü katkı sağlamıştır.

1949 yılından itibaren Gorky ve özellikle de Kooning'den etkilenen Kline, bir malzeme olarak yağın (oil medium) kaligrafik bir özgürlüğe sahip olduğunu; figür ve nesne izlerini, saf fırça darbelerinin yüzeysel boşlukta aniden ve hızla çarpışması sonucu oluşan armamsı (cipher) şekiller haline getirdiğini açıkça görmüştür.

Kâğıt üzerine yaptığı mürekkep çalışmaları, Kline'in siyah-beyaz algısını karşılıklar üzerinden pekiştirirken, bir yandan da birbirine kenetlenen eğriler ile ızgaralı vektörler içeren sembolik kompizasyonlar geliştirmesine neden olmuştur.

“Requiem” (1958, New York, Albright-Knox Art Gallery) adını verdiği resminde, biçimli/düzgün monokrom resimlerinden sonra, karmaşık ışık ve gölge oyunu (chiaroscuro) kullanarak kendi repertuarına üçüncü bir çalışma türü eklemiştir.

1960 yılında Kline, bir dergiye verdiği röportajında belirttiği gibi, kesin yaklaşmakta olan formların dűřüncelere dalma kalitesi, aklın duyuusal tonlarından bahsetmektedir.

Franz Kline, ikinci kuşak aksiyon ressamlarından örneğin, Jasper Johns, Grace Hartigan, Larry Rivers ve Jon Schueler (Hamilton, s. 88) üzerinde etkisi çok büyük olmuş; eserleri soyut dışavurumcu resmin görkemli yapıtları arasında sayılmaktadır (Anfam, "Kline, Franz", s. 1-3 ).



Resim 13

Kline, Franz Rowe: *Requiem*, tuval üzeri yağlı boya, 257,81 cm x 190,5 cm, 1958.  
Albright-Knox Art Gallery, New York  
([www.albrightknox.org](http://www.albrightknox.org), 7.6.2017)

Kline'in armamsı sembolik kompozisyonları, Hint Tantrik Budizmindeki Yantra'ları çağrıştırmaktadır. Requiem'in ortasında bulunan siyah geniş alan, evreni; etrafındaki beyaz fırça darbelerinden oluşan alan, dünya süreçleri ve evrim aşamalarını temsil ederken, resmin tümü insan iradesiyle belli bir amaç için enerji sağlayan bütünü anlatmaktadır.

### **III. 1. 1. 8. Baziotes, William (1912-1963)**

Amerikalı ressam. Güçlü hisler ve aklın aşamalarına ilişkin olarak şair Charles Baudlaire'den etkilenmiştir. 1936-1941 arasında FAP'ta çalışırken aynı zamanda Queens Müzesinde öğretmenlik yapmıştır.

Baziotes'in, Pers minyatürlerinin zengin renklerinden, bilimin özellikle de doğa bilimlerinin grotesk özelliklerinden ve popüler kültürden etkilendiği gözlenmektedir.

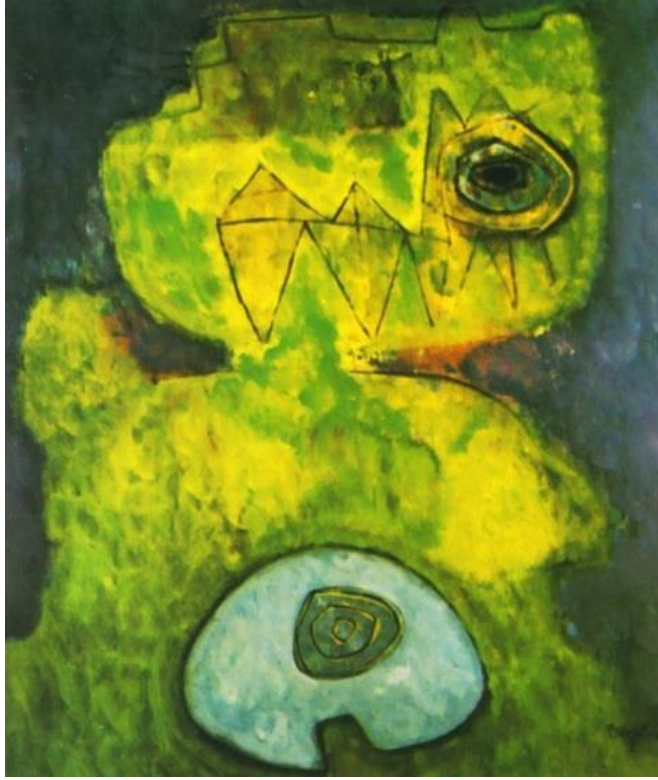
Baziotes'in,

“Resimlerimin arka planında genellikle, anlaşılmaz ve belirsiz tesadüfler diyebileceğimiz rastlantısal oluşumlar gerçekleşiyor; bu da beni son derece heyecanlandırıyor”

anlatımından hareketle, Baziotes'in, otomatizmi kullandığı söylenebilir. Resimlerine pürüzsüz, parlak bir yüzey vermek amacıyla kullandığı yarı saydam boyaları, farklı farklı zamanlarda aynı resim üzerinde defalarca uygulamasına rağmen, bu işleme her seferinde ön yargılardan arınmış olarak başlamaktadır.

Baziotes'in olgunluk dönemi resimlerinden biri olan 1947 yılında yaptığı “The Dwarf” (New York, MOMA), ince çizgilerle leke bırakan fırça darbeleri uygulamasıyla ıslak bir ortam, vitray ve mücevher algısı yaratmayı başarmıştır.

Baziotes'in eserlerinde çok sayıda garip yaratık yer almaktadır. Bu yaratıklar, hayal, korku ve acıma duygularını harekete geçirmektedir. Yeşil ve hantal bir canavar görüntüsündeki The Dwarf'ı, Baziotes, hem korkunç, hem komik yani grotesk olarak tanımlamaktadır. The Dwarf'ta, hem bir kertenkelenin ölümcül gözü, hem bir timsahın sivri dişleri barınmaktadır (Mattison, "Baziotes, William", 1-2).



Resim 14

Baziotes, William: *The Dwarf*, tuval üzeri yağlı boya, 106,7 cm x 91,8 cm, 1947.  
Modern Museum of Art, New York  
([www.oxfordartonline.com](http://www.oxfordartonline.com), 6.6.2017)

Baziotes, resim yapma sürecinde, nefsin gelişim evrelerinde yapılması zorunlu olarak tanımlanan sürekli tekrara dayalı zikir ritüeline benzer davranışlar göstermektedir. Resimlerini yaparken hayallere dalması (reverie) ise Freud'un gündüz düşü modeline gönderme yapılmasına imkan sağlamaktadır.

### **III. 1. 1. 9. Pollock, Jackson (1912-1956)**

Amerikalı ressam. Sanat eğitimini aldığı sırada, en büyük etkiyi, Krishnamurti, Hindu mistisizmi ve Jung psikolojisinden almıştır. Ününü, 1940'lı yılların sonunda yere döşenmiş tuval üzerine damlatma ve akıtma yöntemiyle yaptığı eserle kazanmıştır.

1933-1935 yoksulluk yıllarından sonra FAP için çalışmaya başlamıştır. 1934-35 yılında Benton ve Ryder'dan etkilenecek yaptığı "Going West" tablosu, Pollock'un eserlerindeki soyut dışavurumcu biçim ve sembolizmin özelliklerinin çoğunu içermektedir.

1938 yılında tedavi görmek amacıyla yattığı klinikteki Jung yaklaşımını benimseyen iki doktor nezaretinde yaptığı resimleri, terapi sürecinde kullanılmıştır. Geçirdiği bu terapi süreci, Picasso ile Miro'nun üslup etkisi ve John Graham'ın teorileri aracılığıyla, bilinç dışı sembolizm saplantısını fark etmesine olanak sağlamıştır. Psikoterapi sırasında yarattığı eserler, kişisel bir ikonografi haline gelen öğeleri kapsamaktadır. Bu Jungcu aşamanın önemli bir resmi olan "Male and Female", Pollock'un kişilik çatışmalarını anlatmaktadır.



Resim 15

Pollock, Jackson: *Male and Female*, tuval üzeri yağlı boya, 186,1 cm x 124,3 cm, 1942-1943.  
Philadelphia Museum of Art  
([www.philamuseum.org](http://www.philamuseum.org), 7.6.2017)

1943'te WPA'nın sona ermesiyle, ilk kişisel sergisini Peggy Guggenheim'in küratörlüğünde New York'taki Art of this Century Gallery'de açmış ve 1947 yılına kadar her yıl sürdürmüştür.

1947'den 1952 yılına kadar Pollock, ünlü yöntemiyle oluşturduğu resimlerinde, izleyicisini yönlendirmemek amacıyla, isimlendirme yerine numaralandırmayı tercih etmiştir.

Pollock'un "Number 2" adlı eserinde çizgiler ve damlacıklar, koyu kırmızı zemin üzerine akıtma yöntemiyle oluşturulmuştur. Eserde sırasıyla, ince gri ve beyaz çizgiler, koyu siyah eğriler dizisi, tümü birbirine geçmiş beyaz ve giderek solgunlaşan akıtmalar ve sarı, gümüş ve toprak kıvılcıkları yer almaktadır (O'Connor, s. 1-2).



Resim 16

Pollock, Jackson: *Number 2*, tuval üzeri vernikli (enamel) boya, 968 cm x 481 cm, 1949.  
Munson-Williams Proctor Arts Institute  
(www.stonybrook.edu, 7.6.2017)

“1949’da Life dergisinde damlatma tekniğiyle resim yaparken görüntülenen sanatçının fotoğraflarına yer verdiği bir makale yayımlanınca Jackson Pollock adeta bütün evlere girmiş oldu” (Fortenberry, Melick, age, s. 218). 1950’lerin başından 2017 yılına kadar olan süreçte Pollock değerlendirmeleri arasında öne çıkan iki görüş aşağıda özetlenmiştir.

- Pollock’un akıtmalarında (poured paintings), hem doğanın hem de sanatçının otomatist kökenini açığa çıkartma çabası hissedilmektedir (Jones, s. 2).
- Ek-1’de (Lachmann, 40’75’’ - 58’01’’), doğayı açıklayan fraktal sistemler ile Pollock’un resimlerindeki fraktal yapı açıklanmaktadır.

Bu iki görüşün yanı sıra, her bir resmin kendi hayatı olduğu düşüncesinden yola çıkarak, Pollock’un resimlerinde bu yolculuğun bir vecd halinde gerçekleştirildiği söylenebilir. Vecd halinden çıkıldığında, sanatçı resimle ilk kez tanışır ve bir iletişim başlar. İletişimin korunması durumunda resim tamamlanmış olmasına rağmen alışveriş devam eder. Bu saptamalar çerçevesinde Pollock’un Krishnamurti etkilenmeleriyle, ancak derin farkındalık ve yaşamla bütünleşerek hakikate ulaşabilme yolunu seçtiği anlaşılmaktadır. Söz konusu edilenin derin farkındalık olması, Pollock’un aynı zamanda Carl Gustav Jung’dan aldığı etkilere de vurgu yapılması gereğini doğurmaktadır.

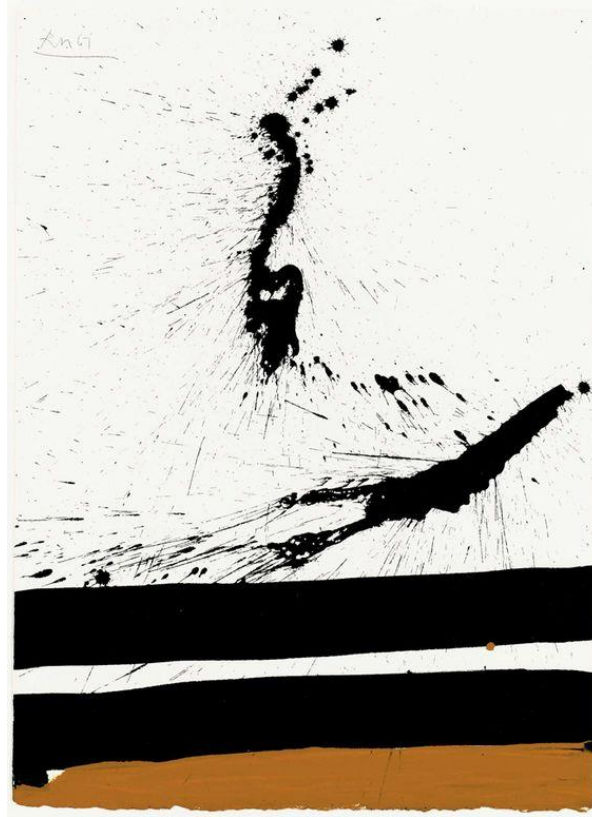
### **III. 1. 1. 10. Motherwell, Robert (1915-1991)**

Amerikalı ressam. Motherwell, 1932’de Stanford Üniversitesinde edebiyat, psikoloji ve felsefe çalışmalarını sürdürmüştür. Ressam olmaya, 1938-1939 yıllarında Paris’e yaptığı yolculuklar sırasında modern Fransız resminden etkilenerek karar vermiştir. Fransız sembolist şairlerden etkilendiği 1944’teki “Mallermé’s Swan”, 1949 yılında Baudelaire’in

şiiirinden etkilendiği “The Voyage” eserlerini yaratmıştır. Harvard’da felsefe yüksek lisansını yaparken, John Dewey, Alfred North Whitehead ve David Prall’ın bireysel kimliğin anlatımlarındaki bakış açılarından etkilenerak kendi karakterini jestürel fira darbeleriyle ifade etmiştir.

Sürgün Avrupalı sürrealist sanatçıların kullandıkları bilinçaltı dürtüleri kaydetme aracı olan otomatizm, Motherwell, Jackson Pollock ve William Baziotes gibi Amerikalı ressamlar üzerinde kalıcı bir etki yaratmıştır.

Motherwell’in eserlerinde görülen hem aksiyon resminin etkileyici fira darbeleri hem de alan resminin geniş ölçekli doygun renkleri, Avrupalı soyut geleneklere belirgin vurgu yapmaktadır.



Resim 17

Motherwell, Robert: *Beside the Sea No. 45*, kâğıt üzeri akrilik ve mürekkep, 76,5 cm x 54,9 cm, 1967.  
Courtesy of Bernard Jacobson Gallery, New York  
([www.jacobsongallery.com](http://www.jacobsongallery.com), 7.6.2017)

Motherwell, “Beside the Sea No. 45” adlı eserinin de bulunduğu, 64 resimden oluşan “Beside the Sea” serisini, yazlarını geçirdiği Provincetown’daki stüdyosunun önünde denizin yarattığı sprej etkisini canlandırmak amacıyla, yağlı boyayı kolunun bütün gücüyle bez parçaları üzerine sıçratarak üretmiştir (Mattison, "Motherwell, Robert", s.1-3).

Soyut sanatın, tarihsel koşullar içinde gelişen tüm mistik deneyimlerden kaynaklanan, bireyin dünya ile kendisi arasında oluştuğunu hissettiği boşluk, uçurum ve derinliği kapatmayı amaçladığı kabulü, Motherwell’in doğa ile ilişkisinin gidişatında yani sanatında somutlaşmaktadır.

### **III. 1. 1. 11. Francis, Samuel Lewis (1923-1994)**

Amerikalı ressam. Amerikan hava kuvvetleri bünyesinde çalışırken bir kaza sonucu omurga tüberkülozu tanısının konması üzerine 1944 yılında avunmak amacıyla resim yapmaya başlamıştır. Berkley Üniversitesinde lisans ve yüksek lisans eğitimi sırasında sürrealizm ve soyut dışavurumculuk akımlarından; özellikle de Pollock, Rothko ve Still gibi ressamların üsluplarından etkilenen denemeleri göze çarpmaktadır. 1949-1950 yıllarında kendi stilini geliştirmiştir. Örneğin, “Opposites”te, damla damla, akışkan kırmızı renkte boyalı yassı şekiller, tuvalin etrafında dolaşırken neyin “kesintisiz bir kararsızlık” neyin “daimi bir ilgi” olduğunu anlatır.

Eserlerindeki renk ve ışığa duyarlılığı ile Francis, etkileme, ikonografi ve enerji bağlamında soyut dışavurumcu sanatçıların çoğundan farklı kaygılar taşımaktadır.

1950 yılında Paris’e taşınmasıyla birlikte, örneğin, 1953 yılında yaptığı yoğun kırmızı tonlamanın canlı bir enerjik tablosu olarak nitelenebilecek “Big Red”le Francis, Art Informel akımı içine dahil edilmiştir. Ancak, Francis kendisini herhangi bir grubun üyesi olarak tanımlamayı tercih etmiştir.

1957’de Japonya’ya yaptığı ziyaret sonrasında “The Whiteness of the Whale” adlı eserinde, beyaz alan kullanımını daha asimetrik bir kompozisyona dönüştürmüştür. 1962 yılında California’ya geri dönmüş ve “Blu Balls” serisini üretmiştir. 1971 yılında tanıştığı Jungcu anlayışa sahip bir psikiyatrinden aldığı etkiyle, “Untitled Mandala”da olduğu gibi, merkeze

yerleştirilmiş kareler, dikdörtgenler ve dairelerden oluşan mandala serisi üretmiştir (Moszynska, s. 1-2).

Mandalanın gerek geçmişte gerek günümüzde kullanılan halinin, Hindu ve Budist mistisizmi ile doğrudan ilişkili olduğu gözleminden hareketle, Sam Francis'in Tantrik Budizm'den esinlendiği kanısı oluşmaktadır. Tantrik mandalalar, gerek mikro gerek makro yapılardaki tüm ayrımların kaybolarak Budalığın mükemmel ifadesi olarak tezahür etmektedir. Sam Francis'in *Untitled Mandala* adlı eserinde, renk çeşitliliği ile bu yapıların farklılıklarını vurguladığı; iç içe geçen aynı formları kullanarak ise bu yapıların özünde aynı olduğu düşüncesini aktaran yaşam döngüsünü açıklamaya çalıştığı söylenebilir.



Resim 18

Francis, Samuel Lewis: *Untitled Mandala*, tuval üzeri akrilik, 93 cm x 94 cm, 1975.  
Madison Museum of Contemporary Art, Wisconsin  
([www.mmoca.org](http://www.mmoca.org), 7.6.2017)

### III. 1. 1. 12. Twombly Jr., Edwin Parker “Cy” (1928-2011)

Amerikalı ressam, heykeltıraş. 1951-1952 yılları arasında Black Mountain College’da geçirdiği süre soyut dışavurumculuk akımına girişinde çok önemli yer almıştır. Aksiyon resminden hareketle geliştirdiği kendine özgü el yazısı, edebi bir üslup geliştirmesine aracı olmuştur.

“Sanat felsefecisi Ronald Barthes, Twombly’nin resimlerinde yazının, anlamını ve bildiğimiz işlevini yitirdiğini, yazmanın/çizmenin sadece performansını kullandığını belirtiyordu. ...Anlaşılmaz sözcükler, ne manaya geldiği belirsiz, küçük bir çocuğun elinden çıkmış gibi duran imler, tuvalde duruyordu ve biz onlardan hareketle, karşımızdaki tuvalde bazı sözcüklerin yer aldığını düşünüyorduk. Yani, resim, yazıya indirgenmiş, yazı da performans/edime dönüşmüştü” (Kahraman, s. 54).



Resim 19  
Twombly Jr., Edwin Parker “Cy”: *Untitled*, 1952.  
(www.wikiart.org, 7.6.2017)

“Untitled” resminde Twombly, koyu zeminin üzerine kontrast tonlar yaratmak için fırça darbelerini üst üste sürekli olarak kullanmıştır. Twombly’nin resimlerinde birleştirici tema

olan net ve bulanık formlarda kendini gösteren görünürle gizli arasındaki dönüşümü, eleştirmenler, bellek ile unutkanın mücadelesi olarak yorumlamaktadırlar (Wijnbeek, s.1-2).

Twombly'nin resmi yazıya indirgenmiş olduğu yorumu, gerçekliğin sınırının ancak dilin sınırlarıyla çizildiği anlayışını açığa çıkarmaktadır. Oysa Twombly'nin, bu sınırları aşarak resimlerini sonsuz imgeler bütünlüğü içinde zaman ve mekan gözetmeksizin, geçmişin izlerinden yola çıkarak varlığın özüne ulaşmaya çalıştığı söylenebilir.

### **III. 1. 2. Türk Ressamlar**

#### **III. 1. 2. 1. Elderoğlu, Abidin (1901-1974)**

“1919 yılında Denizli Lisesinde sanat eğitimine başlamış, 1930’da Paris’e sanat eğitimi almaya gitmiştir” (Bayramoğlu, s. 12). “Paris dönüşü, 34 yıl boyunca Denizli ve İzmir’de ortaöğretimde ve öğretmen okullarında resim ve sanat tarihi öğretmenliği yapmıştır. Emekli olduktan sonra Ankara’ya yerleşmiştir” (Büyükişliyen, 1991, s. 40).

Eleştirmen Kaya Özsezgin, Elderoğlu’nu

“... Çağdaş resmimize, geçmişin kültür değerleri arasında bir çıkış kapısı bulmaya çalışan sanatçılardan biriydi Elderoğlu. 1940’lara kadar yarı izlenimci, yarı anlatımcı bir yolda, figüre dayalı renkçi bir üslubu, kararlı çizgiler içinde sürdürmüş, daha sonra kaynağını eski yazının ritmik arabeskinde bulan soyut bir anlayışa yönelmiştir. Kalın siyah çizgilerin geniş kavislerle birbirini kestiği, düz renklerin kesim biçimleri doldurduğu bu dönem, Elderoğlu’nun sanatında belirleyici ve saptayıcı bir nitelik taşır.” (Büyükişliyen, 1991, age, s. 41).

biçiminde tanımlamaktadır.

“Abidin Elderoğlu ön resimlerindeki imzasıyla Abit Elder resminin gelişim sürecinde devamlı araştıran, yaptığıyla yetinmeyen bir mizaca sahipti. Varmış olduğu yalın ve açık-seçik çizgi ve renk düzeninden sonra boyanın hamur karakterine ulaştığı ve fantezinin yanı sıra bize uzaysal oluşumları anımsatan, yer yer figür çağrışımlarına yol açan örnekler verdi” (Büyükişliyen, 1991, age, s. 42).

“Asya sanatı ve doğuya özgü biçimsel durumlar onun resimlerinde 1935’lerle 1940’lar arasında başlamıştır denilebilir. Arabesklerinde her eğriye, karşıt bir eğriyle cevap aramakla çözümlenmeye gittiğini düşünür Abidin Elderoğlu. Onun birçok resminde oluşan ve ritmik bir dominant oluşturan “S” hareketlerine bu yıllar arasında tanık oluyoruz” (Büyükişliyen, 1989, s. 23).

“Soyuta varan ilk çalışmalarına 1947’de başlayan Elderoğlu, kaligrafiyi çarpıcı spontane bir üslupla kullanmıştır. Elderoğlu’nun 1960 sonrası resimlerinde, spontane kaligrafik etki, belirgin bir şekilde hissedilmeye başlamıştır. Kaligrafi onun resimlerinde okunabilir anlamı ya da yazıda kullanılan biçimsel karakteri ile kullanılmamıştır. Onun resimlerindeki biçimler bize ait formların içselliğini taşırlar. Kaligrafinin yuvarlak ve kıvrımları, bazen tuğraların formlarını anımsatan ritmik biçimleri bizi yazı formlarına götürür” (Kılıç, s. 330). “Yapmış olduğu soyutlamalar sonunda ... kaligrafinin kendine sağladığı imkânlar içinde, bir çizgi ağı oluşturup yüzeye kendine özgü ritmik bir görünüm kazandırmıştır” (Bayramoğlu, s. 13).

Elderoğlu’nun “Su Altında Yaşam” isimli tablosu, eleştirmen Kaya Özsezgin tarafından

“Fırçanın ritmik hareketleriyle kesintisiz, kıvrımlı ve düz çizgilerin oluşturduğu kompozisyon, bir cami ve minare görünümünü çağrıştırmakla beraber, sanatçının böyle bir görünümünden çok bu görünümün aracılık ettiği kaligrafik uyumu elde etmek istediği görülüyor.” (Şener, s. 103)

şeklinde yorumlamıştır.

Elderoğlu’nun resimlerinin, eleştirmenler tarafından kaligrafik olarak yorumlanmaya açık olduğu belirtilse de bu eserinde, canlı, parlak ve kuvvetli bir ışık kaynağı ile oluşturduğu enerjik sarmal yapı, ney sesi eşliğinde semazenin dönüşünü çağrıştırmaktadır: Resimdeki hareket, anafora benzer sarmal yapının şiddeti içinde dönüşün sukünetini; ritm ise neyin sesini anlatmaktadır.



Resim 20

Elderoğlu, Abidin: *Su Altında Yaşam*, tuval üzeri yağlı boya, 73 cm x 92 cm, 1970.  
(Şener, s. 101 )

### III. 1. 2. 3. Orhon, Mübin (1924-1981)

1949 yılında siyaset bilimi alanında doktorasını yapmak üzere Paris'e giden Orhon, doktora çalışmalarından vazgeçip sadece resim yapmaya karar vermiş ve ilk kişisel sergisini 1956 yılında açmıştır. Savaş sonrası Paris Okulunun önemli temsilcilerinden biri sayılan Orhon, soyadından bağımsız olarak Mübin adıyla anılmaktadır.

Mübin'in resimlerinin, 1945-1955 yılları arasında farklı kültürlerden Paris'e yerleşmek üzere gelen sanatçıların etkilerinin oluşturduğu atmosfer çerçevesinde birbirini izleyen, Geometrik Soyut, Lekeseli Soyut, Şiirsel Soyut ve Monokrom dönemler olarak adlandırılarak incelendiği görülmektedir; ancak Sönmez,

“Mübin'in resim evreni, klasik anlamda belli dönemlere ayrılarak incelenebilecek özelliklere sahip olsa da, onun çalışmalarının tamamında, Bilge Karasu'dan\* ödünç alarak kullanabileceğimiz bir 'dizgeler bütünlüğü'

vardır. Bu bütünlüğe sıra dışı bir karakter kazandıran, onun çalışmalarının tamamına ‘saf soyutlama’ya dayalı bir imge gücünün hakim olmasıdır.” (Sönmez, age, s. 23)

görüŖüyle, bu sınıflamaların yorumlanmasına farklı bir boyut getirmiŖtir.

Mübin’in kızı Bénédicte Schribaux’un,

“Son yıllarda fiziksel yorgunluğunun arttığı ve parasız zamanlarında daha ucuz malzemeleri tercih ettiğı düşünöldüğünde, Mübin’in bütün eserleri içinde kâğıt üzerine guajla gerçekleştirilmiş işlerin öne çıkması olağandır, ancak bu eserlerin aynı zamanda, sanatının evrimine dair ayırt edici olma özellikleri vardır.” (Schribaux, s. 22)

anlatımı, dikkat çekicidir.



Resim 21

Orhon, Mübin: *İsimsiz*, tuval üzeri yağlı boya, 130 cm x 97 cm, 1961.  
(www.sothebys.com, 30.12.2017)

---

\* Bilge Karasu (1930-1995), modern/postmodern edebiyatın ustası. Yapıtları genellikle anlatı biçimi açısından deneysel/avangard, işlediğı konular açısından seçmeci/kozmopolit olarak görülür (Aji, s. 15). Bilge Karasu, usta-çırak ilişkilerinin anlatılarının ana izleklerinden olduğunu söyler ve bu ilişkileri yaşamın en temel ilişkileri olarak nitelendirir (Zengin, s. 78).

Mübin'in resimleri yorumlanırken en çok renk kullanımı üzerinde durulmaktadır. Kızı,

“Mübin bana tercihlerini belirterek aslında ulaşmış olduğu ve eserlerine kaynaklık eden arınmışlığın altını bir kez daha çiziyordu. Renk bu arınmışlığın bir sonucudur; tıpkı yaşamın tüm zenginliğinin aslında oksijen, hidrojen ve karbon atomlarının biraraya gelmesinin bir sonucu olması gibi.”  
(Schribaux, age, s. 21)

açıklamasıyla Mübin'deki rengin anlamına ışık tutmaktadır. Sönmez de bu anlamlandırmalara

“Mübin'in ilgilendiği 'varoluş' olgusunu, resimlerinde yorumladığı ışıkla dışarı vurmaktadır. Bu ışık, klasik anlamda bir kompozisyonda görülebileceği gibi, koyu bir rengin üzerine sürülerek oluşturulmuş 'izlenimci' ışıktan ya da anlık canlı renklerin içine beyaz katılarak kurgulanan 'dışavurumcu' ışıktan farklı olarak, adeta rengin kendi içinden, kabuğundan çıkmış olan 'varoluşçu' bir ışıktır.” (Sönmez, age, s. 37)

söylemiyle katkı vermektedir.

Mübin'in kızının,

“Kendisi hiç dindar olmasa da, Mübin'in resim yapışını dervişin dönüşüne benzetmek yanlış olmaz. ... Bedenin boğaz topraklarında yok oluşu, dervişin dönmenin ritmi içinde yok oluşudur; dervişin dönmenin ritmi içinde yok oluşu, Mübin'in resmi içinde yok oluşudur.”

“...İçkin sessizlik-ki Mübin'in resim yaparken sık sık dinlediği sufi müziğin temelinde bu vardır.”

“Mübin ailesinin sufi geleneği içinden geldiğini düşünürdü.”

“Günlük yaşamda yapamadıklarını, bir eseri yaratırken yapıyor; işte simya burada. ... NASA'nın uzay fotoğrafları ile Mübin'in resimleri arasındaki benzerlik kuvvetlidir: İkisi de evrenin sonsuz varolamayacağı ışığın bir tercümesidir; maddenin maneviyatını ya da uzayın boşluğunu belirleyen birinde ışın hareketleri, diğerinde ise el hareketleridir. Eserlerinin başarısı da

buradadır: İnsan beyninin hem doğuştan sahip olduğu hem de sonradan edindiği kodlardan örünmüş kabuğunu kırmıştır. İslam dini içinde demirlemiş olan Sufizmin amacı da tam budur.” (Schribaux, age. s. 18-22)

deyişleri, birçok yazarın Mübin’in mistisizmle birarada anılmaması gerektiği düşüncesiyle ters düşmektedir.

### **III. 1. 2. 4. Turani, Adnan (1925-2016)**

“Turani’nin resme ilgisi, 1933 yılında saf bir çocukluk merakıyla başlar. İstanbul Öğretmen Okulunda okurken misafir öğrenci olarak İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine de devam etmiştir. 1945 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümüne girmiş, 1953 yılında Almanya’da önce Münih, bir yıl sonra Stuttgart’ta öğrenim görmüştür, 1956 yılında Hamburg’da eğitimine devam etmiştir. 1959 yılında Gazi Eğitim Enstitüsünde, 1970 yılında Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümünde, 1986 yılında Bilkent Üniversitesinde çalışmaya başlamıştır. Emekli olduktan sonra kendi atölyesini açmıştır” (Deveci, s. 6, 10, 38).

Adnan Turani bir röportajda renk ile ilgili olarak,

“... Tuvali büyük karşıt renk parçalarına bölmüştüm. Böylece nesne değil, büyük renk karşıtlığı esas alınıyordu. Kısacası sonuç, renge renkle karşılık verme, soyutu ortaya çıkarıyordu. Daha doğrusu, alt yapı, yani kuruluş sistemi soyut oluyordu.”

söyleminde bulunmuştur (Erzen, 1983- 2/10, s. 11).

“Çizgi, rengin arkasından gelmektedir. Somut ve soyutun birleştiği noktada yumuşak bir üslupla, özgün, rahat ve uyum içinde çizgiyi plastik bir öge olarak kullanmıştır” (Deveci, age, s. 36).

Adnan Turani’nin deyişiyle “Leitmotif, motiflerin akışı arasında muayyen aralıklarla tekrarlanan esas motif, bir kompozisyona tekrar ederek özellik veren temadır. ...Turani’nin ‘Kaligrafik Düzenleme’ adlı eseri, Adnan Turani’nin deyimiyle memleketin iklimini yakalamak üzere yaptığı bilinçli tercihinin sonunda ortaya çıkar” (Akder, s. 29).



Resim 22

Turani, Adnan: *Kaligrafik Düzenleme*, tuval üzeri yağlıboya, 70×60 cm, 1976.  
Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu  
(Akder, age, s. 30)

Turani'nin bu eserinde, çok katmanlılık söz konusudur. Zemine sürülen ilk katmandaki turuncu renk, dış çerçeve işlevi görmektedir. Daha sonra sırasıyla birbiri üstüne gelen siyah, mavi ve beyazın her biri kendi içinde çerçeveselendirilmektedir. Ortadaki çerçeveyi oluşturan jestürel olmayan kontrollü beyaz kaligrafik fırça darbeleri, bir yazıyı çağrıştırsa da herhangi bir anlam taşımamaktadır.

Adnan Turani'nin lirik soyut resmin Türkiye'deki temsilcilerinden biri olduğu gözlenmektedir. Antmen'in aktarımıyla (s. 152), Art Informel akımı içinde yer alan George Mathieu ve Hans Hartung gibi ressamın doğu sanatının mistisizmine ilgi duyarak kaligrafiye yöneldikleri görülür. Adnan Turani ise, üslubu ve tekniğiyle bu akımın içinde yer almasına rağmen yazılarında soyut dışavurumcularda lirik soyutlamacıları birbirinden kesin çizgilerle ayırmaktadır. Lirik anlatımdaki inceliğin ve zerafetin soyut dışavurumcu ressamalarda görülmediğini, onların karamsar bir dünya, psikolojik patlama ve bir iç bunalıma sahip olduklarını vurgulamaktadır. Bu söylemlerden hareketle Turani'de mistik esinlenmelerin izi sürülemediği görülmüştür.

### III. 1. 2. 5. Gençaydın, Zafer (1941- )

“Akçadağ Malatya Öğretmen Okulundan mezun olduktan sonra, 1959 yılında üç yıl süreyle Adapazarında görev yaptı. 1965 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünü, 1977 yılında Berlin Güzel Sanatlar Akademisini bitirdi” (Büyükişliyen, 1991, age, s. 90).

“Gençaydın, Berlin’deki sınıf arkadaşlarıyla birlikte isim babası olduğu “Ara Ara” grubunu kurmuştur. Ara Ara Grubu üyelerine göre; sanatçının sürekli arayış içinde olması, yaşamsal önem taşır. Sanat görüşleri yüzlerce yıl tekrarlanarak tüketilen geleneksel biçimlendirmelerin ötesinde ve çağın gereksinimlerine uygun tavır geliştirmek ve yeni olanı keşfetmek yönündedir. Bu sanatçıların çoğu, soyut dışavurumcu veya soyutlamacı bir ‘resim dili’ni benimserler” (Ateş, s. 60).

“Doğadan yapılmış eskiz veya etüdler görmeye alışmış, en çok doğadan aktarılmış ve insanda bir kıyı özlemi, doğa sevgisi uyandıracak yapıtlar seyretmeyi alışkanlık haline getirmiş seyirci için Gençaydın’ın resimleri, hem ürküten, hem tepki gören, hem de tedirgin eden, aynı zamanda da düşünmeye zorlayan niteliktedir” (Büyükişliyen, 1991, age, s. 91-92).

Gençaydın soyutlama üzerine tezlerini aşağıda özetlemektedir.

“Bir ağacın algılayabildiğimiz görüntüsü mü? Dal ve yaprakları mıdır gerçek olan, yoksa onun bitkisel hücre yapısı mı? Bir ağacın yapısal yaşamının bilinmesi, dış görüntüsünün bilinmesinden daha az mı önemli? Dış görüntüyü böcekler de algılayabilirler. Ama ancak, insan düşüncesidir ağacı imgeleştirebilen. Gerçekleri görüntülerinden soyutlamak, özü değiştirmek demek değildir. Tersine, ayrıntıdan ayıklamak, karmaşadan kurtarmak demektir. Bu nedenle, gerçeği soyut öğelerle yansıtmaya ve özüne inmeye çalışıyorum” (Ateş, age, s. 60).

“Soyut arayışlar ve soyut dışavurumculuk akımı, Zafer Gençaydın’ın kendisini ifade etmesi için seçtiği yoldur” (Atakan, s. 32).

Doğaya ve toplumsal olaylara duyarlılığıyla öne çıkan sanatçı,

“Doğayı anlamının temelinde, sezgiler önemli yer alır. Sezgi ise güçlü bir gizemden kaynaklanır. Ve keşfetmenin esasıdır.” (Atakan, age, s. 31)

vurgusuna ek olarak, İnci Aral’la yaptığı bir söyleşide

“Resimlerimdeki dinamiklik, dirilik, canlılık, benimle toplum ve doğa arasındaki etki tepki ilişkilerinin doğal sonucudur. Yaşam karşısında takındığım tavırla ilgilidir sanıyorum. Dinamiklik, içinde yaşadığımız toplumun sorunları karşısındaki başkaldırma isteğinden geliyor. Sorunların, uyarıcıların bu denli çok olduğu evrenimizde durağan ve uyusuk resim yapmak duyarlılıkla açıklanamaz sanırım, sert uyarıcı karşısında tepki de zorlu olacaktır kuşkusuz.” (Atakan, age, s. 41).

cümleleriyle duruşunu aktarmaktadır.

Gençaydın’ın izleyicisiyle ilişkisini en çarpıcı biçimde yorumlayan eleştirmen Kaya Özsezgin’in ifadeleriyle, “Soyutçu biçim anlayışı Zafer Gençaydın’da resimle iletişim kuran izleyicinin görsel belleğine öncelik bir takım çağrışımlarla yüklü olduğundan izleyici orada kendine göre bir ifade ölçütü bulabilmekte, kendince anlamlar üretebilmektedir.” (Atakan, age, s. 38-39)

“Kıymet Giray [sanat tarihçi ve eleştirmen], ‘spontan ve hızlı çalışma yöntemi, ilk karşılaşma anında izleyiciyi konunun özüne çeker. Deringen yaşam kesitleri, zıt renklerin karşıt etkileri ile iç gerilimi yükseltirken, çevreyi saran renk tonlarının yumuşak geçişleri, konuyu dingin ve dengeli anlatıma ulaştırmaktadır’ sözleriyle bu saptamaya destek vermektedir.

Gençaydın’ın sanatı için doğa nesnesi çıkış noktası olmasına karşın, resmini yapmaya başlar başlamaz, zihninde soyutlar onu. Simultane çeviri yapar gibi, doğa nesnesini sanat formuna dönüştürür. Kalabalık içerisinde yürürken bile, sel gibi akan insanları bir nevi ‘lekeler düzeni’ olarak gördüğünü söyler sanatçı” (Ateş, age, s. 63).

“Başlangıçtan beri birbirine yakın; genellikle kroması azaltılmış, koyu renk tonlarının yerine, yavaş yavaş zıt renkler ve dışavurumcu özellikli öğeler almaya başlar. Zıt renkleri kullanmasında ve dışavurumcu öğelerin resimlerine girmesinde, sanatçının o dönem içinde

bulunduğu ‘psişik yaşantı’sı önemli bir etken olur. Anlık heyecanı tuvale aktarırken, çabuk ve çalak bir fırça anlayışı, doğasına uygun düştüğu için yumurta tempera tekniği (toz boya ve yumurta karışımı) dener ve bundan haz duyar; yağlı boyanın yanılısatıcı etkisinden ayrı, temperanın çabucak kuruması ve yalın etkisi, amacına uygun düşer.

Onun resimlerinde kullandığı kontrast ilişkiye dayalı parlak renkler, bir kısım hoca arkadaşı tarafından yadırgansa da yetişmekte olan genç sanatçılar ‘renge özgürce kullanma’ konusunda cesaretlendirir” (Ateş, age. s. 60-61).

Gençaydın’ın “Sonbahar İzlenimi”, zeminin, soyut dışavurumcu fırça darbeleriyle oluşturulduğu görülmektedir. Buna karşılık, arka planın önünde yer alan leke dağılımları, hem fırça hem de farklı malzemeler kullanılarak oluşturulmuştur. Güz renklerinin kullanılmamasına karşın yalnız eserin adından hareketle, izleyicide sonbahar rüzgârıyla savrulan ve salınan yaprakları, ağaçları, dalları çağrıştıran, bu parlak ve canlı renkli dağılımlarda, zıtlıkların yanı sıra estetik düzen kaygısının varlığı hissedilmektedir. Özellikle, denge bakımından kompozisyonun sol üst köşesinde bulunan iki sarı küçük leke, resmin dinamiğinin ve bütünlüğünün, izleyen gözüyle tamamlanmasını sağlamaktadır. Gerek kontrast renk kullanımı, gerek düzen bağlamında elde edilen devinim ve gerilim, izleyicide heyecan uyandırmaktadır.



Resim 23

Gençaydın, Zafer: *Sonbahar İzlenimi*, tuval üzeri yağlı boya, 130 cm x 200 cm, 2005.  
(Atakan, s. 95).

Gençaydın'ın doğa ile olan ilişkisi, Barnett Newman ve Mark Rothko gibi sanatçılarda yer alan, "yüce" kavramı merkezli estetik anlayışı göstermektedir. Gençaydın'ın resimlerinde görülen sonsuzluk, doğanın sınırsız gücünü tanımlamaktadır. Bu durum, Zerdüştilikte Zarathustra'nın maneviyat dünyasının ayırt edici elemanlarından olan ilahi Aşa'da amaçlanan tabiatın uyumlu hareketi, doğadaki tüm canlıların yaşamlarının bir düzen içinde sürdürülmesine koştur görünmektedir.

### **III. 1. 2. 6. Büyükişliyen, M. Zahit (1946- )**

İlkokul ikinci sınıfta Kore'de düzenlenen bir resim yarışmasında 2. olmasıyla resim serüveni başlayan Büyükişliyen, Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümünde Resim Öğretmeni olarak yetişmiştir.

"1967-1970 yılları arasında İvriz'deki resim öğretmenliği sırasında amacı, doğa çıkışlı 'yarı soyut' bir resmin yolunu açacak denemeler ile özgün baskiresim çalışmalarına da hız vererek, kendine bir anlatım biçimi yakalamaktır" (Özsezgin, s. 23). Kendi deyişiyle,

"Gökyüzü-alabildiğine geniş mavilikler, hep bir ufuk çizgisi, hep bir yer-bazen karlı, bazen yeşil, bazen boz. Soyutlamaya gidiş burada başladı. Az öğeye indirmek, az öğeyle anlatmak" (İnatçı, 06'23'' - 06'45'').

farklı bulunduğu doğanın etkisiyle resimlerinde ilk soyut denemeleri gerçekleştirdi (Art TV, 02'47'' - 02'50'').

"1971 yılında sanat ihtisası yapmak üzere devlet tarafından Almanya Kassel'e gönderilen sanatçı, burada sanatın sınırlarının ortadan kalktığı etkinliklerin içinde bulunmasıyla birlikte aldığı etkilerle resimlerinde kavramsal ve dışavurumcu öğelere yöneldi. Büyükişliyen, 'soyut dışavurumcu dönemim burada başladı' demektedir" (Art TV, age, 03'30'' - 03'33'').

"Çalkantılı sosyal olayların resimlerine yansıdığı, 'benim resimlerimde şiddetli hareketler oluştu' deyişiyle anlatılmaktadır" (İnatçı, age, 09'07'' - 09'11'').

"Büyükişliyen'in resmi sadece kendi iç dinamiği ile tetiklenmiş olmaktan ötürü, sürekli değişmesine rağmen bunu belli etmez. Daha doğru bir deyişle, izleyici aynı resmi görür, oysa dil olarak resim, daima arayışlara açık olmanın eşliğindedir" (Ergüven, s. 36). Büyükişliyen bu durumu,

“Benim resmimde düşüncenin varolduğunu sanıyorum. Düşünce etkisinde kalmanın [yani] resmi kavram açısından desteklemenin, plastiğe, resmin plastiğine bir zarar vermeyeceğini, insanlara yorumlama şansı vereceğini düşünüyorum. Benim için önemli olan bir mesaj vermek değil; benim işim, resmin plastiğiyle uğraşmak ve resim için resim yapmak. ... izleyicinin düşünceyle benim resmime baktığı zaman ona bir şey katması. Yani izleyici tarafından her türlü algılanabilen bir resim; farklı kişilerce farklı algılanmalı: ... bir resim ne kadar değişik algılanırsa, ne denli değişik yorumlanırsa o kadar yaşar” (İnatçı, age, 10’07’’- 11’09’’)

cümleleriyle ifade etmektedir.

Büyükışliyen’e göre eserlere başlık koymak yalnız bir motivasyon unsurudur; sanatçının yapıtına izleyicinin bir yerden başlamasını sağlar.

Özsezgin,

“Büyükışliyen resmi, ‘soyut’ bir düzlem olarak tasarlıyor, bu mesaj dolayında ‘lekesel yorumlar’a geniş bir pay ayırıyordu” (age, s. 29).

derken Aral (s. 80),

“Gerçekte resimleri soyut görünmesine karşın seyirci tarafından yorumlanabiliyordu. Çünkü sanatçı, lekeci, renkçi bir tavır göstermekle birlikte taşist bir kaygı duymuyordu. Bazen valörle çözümlenmiş bir objeyi, bir figürü, renkçi bir eğilimle, kıvrak fırça darbeleriyle sonuca götürüyordu.”

yorumunu yapmaktadır.

Özsezgin’in (age, s. 47), “Yaşantı ya da yaşanmışlık, geriye doğru duygulu bakışların esrik coşkusuyla yeniden harmanlanırken, başından beri Büyükışliyen’in sanatına egemen olan [1] renkçi tutum, [2] seri ve atak fırça vuruşlarıyla yeni bir aşamanın eşiğine gelmiş olur.” ifadesi, aşağıdaki ayrıntılı açıklamalarla desteklenmektedir.

[1] “Zahit Büyükışliyen, renkleri kendi doğalarını bozmadan ama çok farklı etkileşimler yaratacak biçime kullanmada her zaman çok başarılı olmuştur. O, bilinen herhangi bir renge o renkten çok daha başka işlevler kazandırmakta ya da o rengin içeriğini kendi amacı doğrultusunda soyutlamada çok beceriklidir. Renk yalın, açık, temiz, öldürülmemiş saf

haliyle bile çok değişik anlamlar yüklenir onda. Her renk yalnızca bulunduğu yerin kaygısını taşır ve bu yüzden ortamdaki ve çizgiden bağımsız bir nitelik kazanır. Hızlı, canlı devinimlerle tuval üzerinde egemenlik sağlayan bu arı renk zenginliği sanatçının resmine kişilik kazandıran en önemli etmendir” (Aral, age, s. 186). “Büyükişliyen’in resimleri rengârenk olduğu izlenimi vermesine karşın, aslında konusunda alabildiği tutumlu bir tavır sergilediğini görüyoruz. ... Renkli görünen şey, sanatçının resmediyor olmayı kutsayan coşkusudur. Renk, bir şeye ait olmanın yükünü üzerinden atarak düzenlemedeki yerini almıştır” (Ergüven, age, s. 35).

[2] “Seri ve atak fırça vuruşları, karşıt lekeleri minimal düzeydeki elemanlarla ayrıntıya dayalı sapmalar, manzaradan geriye döner ve tabloya bakan kişi üzerinde tinsel (psşik) etkiler yaratır” (Özsezgin, age, s. 63).

“Dönemsel çalışmalarını ortak biçimsel ve tematik ilişkiler ile bütünleştiren ve onları, birbiriyle mukayese ederek açıklamaya olanak veren bir ‘iç bağ’ın yanı sıra, kendi içlerinde gruplanan resimleri biçimsel ve renksel açıdan arındırarak daha ‘olgun’ sonuçlara ulaşma çabasına da tanık olmaktadır” (Özsezgin, age, s. 11).

“Başlangıçta resmin oluş sürecini kendi akışına bırakan Büyükişliyen, yerine göre bu sürece küçük çaplı müdahalelerden de geri durmaz” (Ergüven, age, s. 39). “Zahit Büyükişliyen, doğanın reel görünümüne karşı bir sil-boz müdahalesinde bulunurken, sıçrak çizgilerden oluşan bir geometrinin kontrolsüz gibi görünen ama bir o kadar da dirimsel olan ortamın içinde konumlandığını görüyoruz” (İnatçı, 2011, s. 5).

“Büyükişliyen’in resmettiği doğa, uzamın oluşum deviniminin baş aktörü olarak tayin ederken, boşluk devinime olanak sağlayan bir enerji olarak çıkıyor karşımıza. Doğanın oluş düzeni ve resmin oluş düzeni arasında kurulan bu estet ilişki, otomatizme yönelen gerçeküstücülerin “oluş düzeni”ni içselleştiren bir eğilimi de içerir” (İnatçı, 2011, age, s. 5).

1980’lerin başındaki

“resimlerinde, doğasal görüntülerin yabancılaştırılarak soyutlaştırılması, onun ön plana gelen yeni bir özelliği olarak saptanabilir. Gök ve prusya mavisi karışımını yer yer tuşsal bir dirlikte ve atmosferik bir izlenim halinde tuvale

koyması, onun hem hacimsel hem strüktürel öğeleri nasıl benimsediğini ortaya koymaktadır” (Turani, 1/7, s. 1-2).



Resim 24

Büyükişliyen, M. Zahit: *Çernobil'den Karadeniz'e*, tuval üzeri yağlı boya, 110 cm x 100 cm, 1988.  
(Aral, s. 122)

“1988-1989 yıllarında yaptığı resimlerinde; görsel betimleme açısından öncekilere oranla daha geometrik bir etki bırakır bakanda. ... Bu etkiyi yaratmanın resimsel araçları da anlamlıdır. Sanayi boyaları, baskı ve fototekniği” (Aral, age, s. 124).



Resim 25

Büyükişliyen, M. Zahit: *Ankara'da Uzun Süren Bir Kış Mevsiminin Ardından Görsel Notlar*, tuval üzeri yağlı boya, 100 cm x 110 cm, 1992.  
(Aral, s. 150)

“Sanatçının ‘Ankara’da Uzun Süren Bir Kış Mevsiminin Ardından Görsel Notlar’ adlı resmi, sanatçının daha sonra gelecek resimlerinin seçkin bir öncülü olma işlevini üstlenir ve yol açar” (Aral, age, s. 146-148).

“Bir ara dönem çalışması olarak niteleyebileceğimiz yağlıboya-akrilik karışımı, değirmi kompozisyonlar, onun ‘soyutçu’ çıkışını daha ileri sınırlara götüren çalışmalar olarak dikkat çeker. 1992’deki radikal anlamda soyut resimlerin bir uzantısı olan bu çalışmalar, sanatçının yeni boyut ve kadraj anlayışlarını gündeme getirirken, önceki resimlerinde doğa imgesini içinde gizleyen ikilemsel yapı bağlantısından bütünüyle uzaklaşır, salt soyut yapısallığa bürünür” (Özsezgin, age, s. 65).

“Geniş lekelerdeki gevşeklik ve hesaplı yayılcılık ve çizgilerdeki çeviklik ve hız hissi veren dinamik sıçramalar arasındaki dışavurumsal dualite, doğa ve doğayı denetim altına almak isteyen bilim arasındaki çatışmaya atıfta bulunuyor. ... Yaygın lekelerin içinde ufak tefek patlamalar halinde serpiştirilen sıcak renkli dokunuşlar, yeryüzü oluşumunu temsil eden dinamik-fiziksel aktörler olarak yer alıyor resimde. ... Kütleli siyah lekeler, karbonize olmuş; sarı, sıcak lekeler ise oluşum sürecini deneyimleyen yer kabuğunu çağrıştırırlar. Aynı düzlemde, hatta birbirinin içine doğru yürür halde olan ışık (saydam-sıcak) ve ışısızlık (yoğun-grileşmiş) kıvamındaki renk kütleleri, soyut metafiziksel bir imgelemin varlığını hissettiriyor izleyiciye” (İnatçı, 2011, age, s. 5).

Büyükişliyen’in son dönem resimlerinden Türk soyut dışavurumculuğunun en önemli örneklerinden biri sayılabilecek “Yoğun Gecedan Sonra” adlı eseri, hem kompozisyon, hem renk seçimleri bağlamında *soyutta derinliği* vurgulaması açısından kıymete değer bulunmaktadır.

Tuvalin ortasında, alt rengin anımsatıcı olarak kullanılması, öze vurgu yapmaktadır. Kendi tecrübeleri, yaşanmışlıklar ise enerjik yapıda aktarılmıştır.



Resim 26  
Büyükişliyen, M. Zahit: *Yoğun Gecedен Sonra*, tuval üzeri yağlı boya, 70 cm x 100 cm, 2016.  
(Ergüven, s. 70)

Özenli, rafine, dinamik ve kendine has anlatımıyla oluşturduğu eserlerini izleyicilerle paylaşmanın yanı sıra akademik yaşamındaki tutumu, Zen anlayışında önemli bir yer tutan akıldan akıla iletim yani usta-çırak ilişkisine atıf yapmaktadır. Ek olarak, Büyükişliyen'in sosyal duyarlılıkları da dikkate alındığında, ortaçağ toplumunun çeşitli alanlarındaki bilim, sanat ve bilginin genel olarak entegrasyonu için önemli bir matris görevi oluşturan Japon Esoteric Budizmi bir kez daha öne çıkmaktadır.

### III. 2. Ş. Cem Onat'ın Resimlerinden Seçkiler

Prof. M. Zahit Büyükişliyen, Onat'ın çalışmalarına ilişkin görüşlerini, Onat'ın 7-25 Mart 2016 tarihlerinde İstanbul'da Ziraat Bankası Tünel Sanat Galerisinde "Acting Intuition-*Sezgisel Eylem*" başlığı altında açtığı kişisel sergisi için kaleme aldığı yazısında anlatıyor:

"Şevket Cem Onat, altyapısında çok sesliliği, dış dünya ile ilişkisinde entelektüel bir yaşamı paylaşan genç bir sanatçı. Müzikalite dolu bir evrene bakışı ile zaman kavramını irdelemesi de ona artı değerler katmakta..."

Bir el yazısı karakterindeki kaligrafi, bugüne değin birçok sanatçı tarafından kullanmıştır... Ve bunu müziğin sihirli dünyasıyla bağdaştıran çok önemli sanatçılar, sanatın sürecinde hep varolmuşlardır. Ancak, bunu bir müzik ortamının felsefeyle bağlantısını da sorunsala katmak yeni bir biçim bilincinin ilk işaretleridir kanımca... Müziğe olan ilgisi, genç sanatçının, yapıtlarında var etmek istediği kendine özgü bir ritmi oluşturmak istemesi, müzikaliteye özgün bir ortam yaratmaktadır... Denge, armoni gibi çeşitli karşıtlıkları, boşluk-doluluk, hareket-durağanlık, karanlık-aydınlık, sıcak-soğuk gibi tanımlanacak ilişkilerle ortaya koyma isteği, büyük boyutlu tuvallerinde bizi umutlandırıyor.

Özellikle, spontaniteye dayalı jestüel girişimleri bir enerji patlaması ile tuvalde imza atar gibi el yazısındaki kıvraklık aksiyon resmine uzanmaktadır. Türk resminde yeni bir nefesin soluklarını hissetmemin bana yaşama sevinci verdiğini söyleyebilir.

Genç sanatçı şevket Cem Onat, zemine sürdüğü sarı ya da krem ya da kırmızı üzerinde birbirine kayan, karışan lekelerde ağır ve masif kütleler, bazen de hafif saydam ve çok parçalı öğelerle sürpriz yapan örgüsel anlamda çizgiler, bize yeni bir biçim duyarlığı sunmaktadır.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz; biçimin duyarlılığını, kendi plastik kurgusu içinde yansıtmaya çalışan şevket Cem Onat, müzikle, el yazısını, çağımızın hızla değişen yapısını kendine özgü mistik bir mekan ortamında oluşturuyor bu sergisi ile...”

Büyükişliyen’in müzik vurgusu, rneğin,

- Tao’nun esas itibariyle doğanın ritmik değişimlerini ve örgüsel süreçlerini açıklayan düzen oluşu,
- Zerdüş’ta aynı Hıristiyanlık’ta olduğu gibi, ibadet zamanını bildirmek için ezandan farklı olarak üç kez an alması,

- Brahman'da Sama-Veda'nın adak törenlerinde rahipler tarafından seslendirilen melodi bilgisini vermesi,
- Georges Mathieu'nun canlı kilise müziği eşliğinde, Mübin Orhon'un sufi müziği dinleyerek resim yapmaları

referanslarıyla uyumlu görünmektedir.

Onat, yaratı sürecinde önce ilgi duyduğu konuda okumalar yapıp hemen arkasından soyut dışavurumculuğun aksiyon resmi üslubunu benimsediği çalışmalarına başlamaktadır. Her bir çalışmada ilk olarak büyük beden hareketleriyle resmin ana ögesinin formunu oluşturmakta, daha sonra hem resmi hem kendisini bir süre demlenmeye bırakmaktadır. Hazır olduğunu hissettiğinde, fırça darbeleri aşamasına geçip bu yolla eksiklerini tamamlayarak esinlenmelerinin ana omurgasını oluşturan söylemleri eserlerine iliştiirmekte ve resmiyle eylemsel ilişkisini koparmaktadır.

Soyut dışavurumcu akıma yakın olmasının nedeni, bu tezde sözü edilen mistik, psikolojik ve felsefi yaklaşımların ancak bu üslupla somutlaştırılabileceği düşüncesidir.

Yaratımı, mistik bir örüntüye bağlı kalarak, bir süreç olarak yaşamaktadır. İlk amacı, kendisinin resmiyle “bir olma”ya ulaşmaktır. Peşinde olduğunun, ressamın resim, resmin ressam olması ve bu ikilinin sonsuz uyumu olduğu söylenebilir. Bu uyumun ancak vecd halinde gerçekleştirilebileceğini vurgulamaktadır. İzleyici açısından ise bu uyumu algılayabilmek estetik hazzı getirir.

Onat, Rihter ve Pollock'ta keskin bir biçimde görülen konu bağlamından bağımsız eser üretme görüşünden farklı olarak, esinlenmelerini etiketleme tercihinde bulunmaktadır. Bu tercihi, Edward Alden Jewell'in “... eline sözlük verilmemiş bir izleyici kitlesiyle hiçbir yere varılamaz” (Guilbaut, age, s. 104) kanısının yanı sıra yukarıda açıklanmaya çalışılan uyuma ve estetik hazza ulaşmanın bir aracı olarak kullanmaktadır.

Onat'ın, sanatta yeterlik konusu bağlamında esinlenmelerden oluşan action painting üslubuyla oluşturduğu resim serilerinden seçkiler, söylemler özelinde aşağıda verilmiştir.

### III. 2. 1. Acting Intuition-Sezgisel Eylem

Bu seride, Shigenori Nagatomo'nun\* Nishida Kitaro\*\* felsefesini yorumladığı makalesinden esinlenilmiştir (Nagatomo, *Nishida Kitarō: Acting-Intuition*).



Resim 27

Onat, Ş. Cem: *Becoming* "To see a thing by becoming it, and to act by becoming it.", tuval üzeri yağlı boya, 125 cm x 250 cm, 2014. Sanatçı Koleksiyonu

Oluş: Onu görebilmek, anlayabilmek, ancak ona dönüşmek ve onun gibi davranmakla mümkündür.

---

\* Shigeri Nagatomo (- ), Temple Üniversitesinde (Philadelphia, ABD) 25 yılı aşkın süredir karşılaştırmalı felsefe ve Doğu Asya Budizmi profesörü olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Zihin ve beden problemleri bağlamında yoga, Zen ve Taoist meditasyon yöntemleri üzerine yoğunlaşarak bunları Jung psikolojisiyle desteklemeye odaklandığı gözlenmektedir.

\*\* Kyoto Felsefe Okulunun kurucusu olan Japon Nishida Kitaro (1870-1945), Zen Budizm ile batı felsefesi ekseninde, doğu ve batının birarada çalışılabileceği düşüncesinden hareketle sistematiğini kurgulamıştır. Yaşamının son 10 yılında, beden, uygulama ve yaratma üçlemesinin mantıksal yapısının nasıl oluştuğuna ilişkin bakış açısının tutarlılığını, Hegel'in diyalektiğini de gözeterek tartışmıştır. Nishida felsefesi, özetle, dualizmden kaynaklanan tüm problemleri çözmeye ve dolayısıyla non-dualizmin anahtarını bulmaya yönelmiş görünmektedir.



Resim 28

Onat, Ş. Cem: *Poiēsis* “Acting-intuition means a contradictory self-identity between the thing and the ‘I.’ The self thoroughly becomes a thing acting-intuitively: in the direction moving from ‘I’ to thing, arts are establish.”, tuval üzeri yağlı boya, 125 cm x 250 cm, 2014.

Ziraat Bankası Koleksiyonu

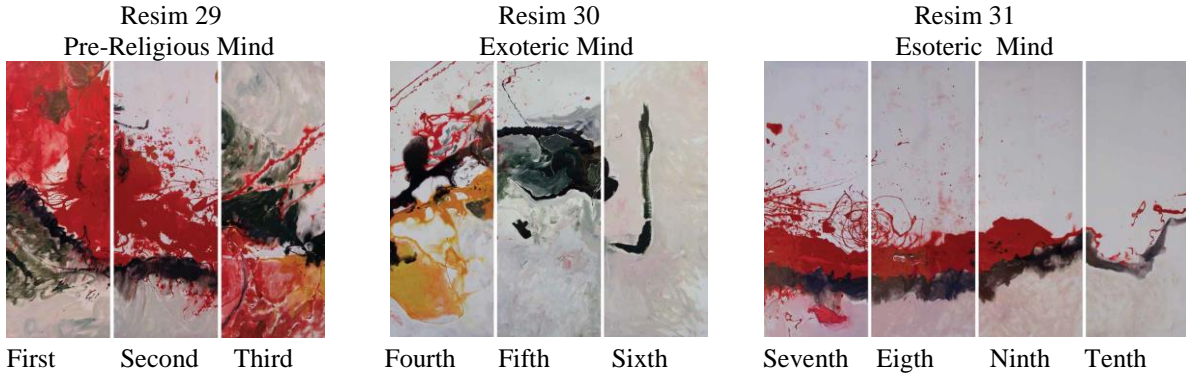
Yaratım: Benlik, sezgisel bir eylem haline gelir; ben’den ona hareket edildiği zaman sanat gerçekleşmiş olur.

### III. 2. 2. Ten Abiding Stages of Mind-Akılın On Ebedi Aşaması

Kukai’nin\* şiirlerinden esinlenilmiştir (Abé, *The Weaving of Mantra: Kukai and the Construction of Esoteric Buddhist Discourse*). Kukai, Esoteric Budizimi, evrenin bir modeli olarak yapılandırmış ve bu yapıyı, Akılın On Ebedi Aşaması ile açıklamıştır, bir başka deyişle, şiirler, evrenin düzeninin replikasyonu olarak betimlenmiştir.

---

\* Dokuzuncu yüzyılın başlarında Japonya’da Esoteric Budizmin tanıtılması ve yaygınlaştırılmasını sağlayan Kukai (Kobo Daishi / Dharma’yı Yayan Büyük Usta) (779-835), tartışmasız ortaçağın en popüler Budist rahibi olarak tanımlanmaktadır.



Onat, Ş. Cem: *Ten Abiding Stages of Mind - Aklın On Ebedi Aşaması*, her bir aşama tuval üzeri yağlı boya, 200 cm x 75 cm, 2014.

Pre-Religious Mind: Galeri Akdeniz Koleksiyonu; Exoteric Mind ve Esoteric Mind: Sanatçı Koleksiyonu

### First

#### *The mind of lowly man, goatish in is desire*

Lowly men are blind to the difference between good and evil;  
They do not believe in the law of cause and effect.  
Being tempted by the prospect of immediate gains,  
They are unaware of the blazing fire in hell.

Aklın ilk aşamasındakiler, arzularında sadece cinselliği barındırırlar. İyi ve kötü arasındaki farkı ayırtedemezler. Sebep-sonuç ilişkisindeki hukuku göremezler. Anlık kazanımlara yönelirler. Cehennem ateşinden habersizdirler.

### Second

#### *The mind that is ignorant and childlike, yet abstemious.*

A man ignorant and childlike has come to know  
A little about the evils of greed and anger.  
Suddenly he thinks of the excellence of being abstemious.  
The seed germinated within grows into a desire to do good.  
As the bud progressively unfolds,  
He appreciates more and more the norms of good conduct.

İkinci aşamadakiler, cahil ve çocuksu olmalarının yanı sıra az ile yetinirler. Aç gözlülüğün ve kibrin kötü olduğunu, kanaatkârlığın mükemmel oluşunu bilmeye başlamışlardır. İyilik yapma arzusu filizlenir. Bu filiz açılırken iyilik normlarını değerlendirme süreci başlar.

### Third

#### *The mind that is infant like and fearless*

Scorched by the fivefold heat, they torment their body and mind.  
With pleasure as their aim, they believe in nihilism or eternalism.

Üçüncü aşamadakiler, tıpkı bir bebek gibi bedenini ve aklını ateşe atacak kadar korkusuzdurlar. Kendi amaçlarının verdiği hazla nihilizme [*hiççilik*] ve eternalizme [*sonsuzculuk*] inanırlar.

#### **Fourth**

*The mind that recognizes the existence of psychophysical constituents only,  
not that of permanent ego*

Eternalists and nihilists!  
They are confident that their dogmas are the profoundest.  
Yet they are not free from vexations!  
They argue in vain that the subject is real,  
Or that the objects are real.  
But they are in the cycle of birth and death.

Dördüncü aşamadakiler, sadece psikofiziksel unsurları tanımaya başlarlar. Kendi dogmalarından çok emin olmalarına karşın yine de örneğin, öznelerin mi yoksa nesnelerin mi gerçek olduğu tartışmasının sıkıntısı içindedirler.

#### **Fifth**

*The mind freed from the seed of the cause of karma*

They gain supernatural power by a hundred aeons' discipline.  
Extinguishing their karma, actual and potential defilements,  
They aim at complete cessation of their body and mind.

Beşinci aşamadakiler, karma nedeniyle oluşan sebep-sonuç hukukundan kurtulmuşlardır. Çalıştıkları ebediyet disiplinleriyle farklı öngörü kazanırlar. Karmaların edimsel ve potansiyel tehlikelerini ortadan kaldırarak beden ve zihnin tamamen arınmasını hedeflerler.

#### **Sixth**

*The mind with sympathetic concern for others*

The sea of Mind is forever tranquil  
Without even a single ripple;  
Stirred by the storm of discriminations,  
Billows rage to and fro.  
Men in the street are deluded;  
They are fascinated by phantomlike men and women.  
Heretics are crazed;  
They adhere to the grand tower of mirage.  
They do not know  
That heaven and hell are fabricated by their own minds.  
Do they come to realize  
That "mind-only" will free them from their tragedies?

Altıncı aşamadakiler, başkalarının duygularını anlayıp paylaşmaya başlarlar. Akıl huzura ermiştir. Örneğin, doğaüstü güçlerinin olduğunu söyleyen insanların büyüyle kandırılanlar, deliye dönen kâfirler veya cennet ve cehennemi akıllarının onlara oynadığı

oyun olduğunu bilmeyen insanlar, yaşadıkları trajediden onları ancak aklın kurtarabileceğinin farkına varmalıdırlar.

#### **Seventh**

##### ***The mind that realizes that the mind is unborn***

Casually conditioned phenomena are devoid of immutable self-nature;  
They are empty, temporal, and yet ultimately real; all are unborn.  
Waves which no sooner appear than they disappear are non other than the water itself.  
The One Mind is like water; it is originally clean and serene.  
Man's wisdom is penetrating when he realizes the unity between being and nonbeing;  
Then he will see clearly the truthfulness of the double standard of truth.

Yedinci aşamada akıl, aklın henüz doğmadığını farkederek. İnsanın bilgeliği, olmak ile olmamak arasındaki birliği kavrayınca oluşur. Ancak o zaman, hakikatin iki yönlülüğünün doğruluğu açıkça anlaşılır.

#### **Eight**

##### ***The mind that is truly in harmony with the one way***

The experience of enlightenment of his mind is not yet genuine.  
The one way, unconditioned and signless, is spotless;  
It unfolds the teaching of non duality of neither being nor non being.  
When both the seeing and the seen are negated, the eternal ground of quiescence will be found.

Sekizinci aşamada akıl, olmak ve olmamak arasındaki birlik ile ahenk içindedir. Zihindeki aydınlanma deneyimi henüz hakikate ulaşma aşamasında değildir. Birlik, mutlak ve temizdir. Görünen ve görülen gözardı edildiğinde, huzura erişilecektir.

#### **Ninth**

##### ***The profoundest exoteric mind that is aware of its non immutable nature***

All phenomenal existences are interrelated like the meshes of Indra's infinite net;  
And that which is secretly and perfectly diffused like light rays is the Mind.

Dokuzuncu aşamadaki engin zahiri akıl, değişebilirliğinin farkındadır. Tüm varoluşlar, Rid-Vedaların sonsuz ağlarının örgüsü gibi birbiriyle ilişkilidir. Bunların arasından gizlice ve kusursuz sızan ışık hüzmeleri, zihnin ta kendisidir.

#### **Tenth**

##### ***The glorious mind, the most secret and sacred***

I have realized that which is unborn;  
It is what language cannot communicate;  
It is free from all defilements;  
It transcends causality.  
I know that it is void like space,  
I have gained the wisdom to see things as they really are.  
I am free from all darkness;  
I am the ultimately real and immaculate.

Onuncu aşamadaki parlak akıl, gizemli ve kutsaldır. “Doğmamış olanı fark ettim: sözün bittiği yerd; nedenselliğin ötesinde ve bütün kusurlarından arınmış. Her şeyin boşluk gibi anlamsız olduğunu biliyorum, onları gerçekte olduğu gibi görme bilgeliğine erdim. Artık karanlıktan azadeyim; gerçeğin ta kendisiyim ve pirüpakım.”

### III. 2. 3. Formless Substance-Şekilsiz Öz

Bu seri, Lao Tzu'dan (Knierim, *The Tao Te Ching*) esinlenilerek hazırlanmıştır.



Resim 32

Onat, Ş. Cem: *The Sage: The Sage avoids extremes, excesses and complacency.*, tuval üzeri yağlı boya, 80 cm x 100 cm, 2015.

Haşim Keleş ve Can Beden Koleksiyonu

Hikmet sahibi, aşırılıklardan, taşkınlıklardan ve kayıtsızlıktan kaçınır.



Resim 33

Onat, Ş. Cem: *Overcome: Teaching without words and work without doing  
Are understood by few.*, tuval üzeri yağlı boya, 100 cm x 120 cm, 2015.  
Haşim Keleş ve Can Beden Koleksiyonu

Üstesinden gelme: Sözcükler olmadan öğretmek ve eylemsiz çalışmak, az kişi tarafından bilinir.



Resim 34

Onat, Ş. Cem: *Ignorance: Knowing ignorance is strength. Ignoring knowledge is sickness.*, tuval üzeri yağlı boya 100 cm x 120 cm, 2015.  
Ökdem Ailesi Koleksiyonu

Cehaleti bilmek güçlü kılar; bilgiyi inkâr etmek ise hastalıktır.



Resim 35

Onat, Ş. Cem: *Purity: See simplicity in the complicated. Achieve greatness in little things.*, tuval üzeri yağlı boya 80 cm x 100 cm, 2015.  
Vicdan Ufluoğlu Koleksiyonu

Arılık: Karmaşıktaki sadeliği görmek; küçük şeylerde büyük başarılarla erişmek.



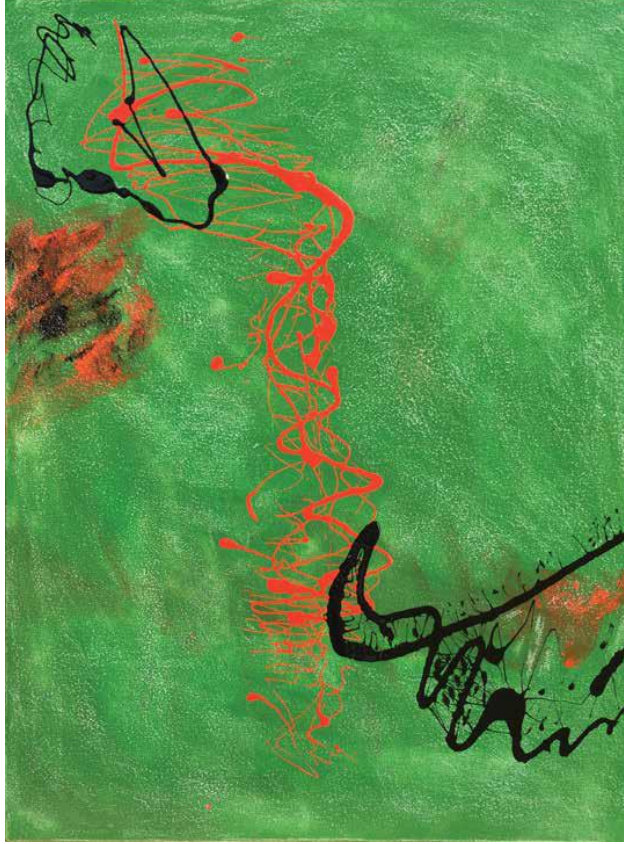
Resim 36

Onat, Ş. Cem: *Acting Sage: The Sage has no mind of his own. He is aware of the needs of others.*, tuval üzeri yağlı boya 100 cm x 120 cm, 2015.  
Mehmet Onur Akdeniz Koleksiyonu

Bilge Davranış: Hikmet sahibinin kendine has akli yoktur; diğerlerinin ihtiyaçlarının farkındadır.

### III. 2. 4. Self-Cultivation Practices-Kendini Yetiştirme Yolları

Bu seride, Shigenori Nagatomo'nun “Dōgen's\* ‘Do No Evil’ as ‘Non-Production of Evil’: An Achievement and its Micro-Macrocosmic Correlativity” adlı makalesinden esinlenilmiştir.



Resim 37

Onat, ř. Cem: *Practical Transcendence: Practical transcendence is necessary to overcome the conditions of karmic causality.*, tuval üzeri yağlı boya 80 cm x 60 cm, 2016.  
Sanatçı Koleksiyonu

Karmasal nedensellik koşullarının üstesinden gelebilmek için aşkınlık pratikleri gereklidir.

---

\* Dōgen Zenji: (19 Ocak 1200 – 22 Eylül 1253) Japon Budist rahibi, yazar, şair, filozof ve Japonya'daki Sōtō okulunun kurucusu (Nagatomo, s. 1).



Resim 38

Onat, Ş. Cem: *Unenlightened: Regarding how to understand what evil is: evil exists for the unenlightened, because the unenlightened are prone to commit it, and hence it is "not empty."*,  
tuval üzeri yağlı boya 80 cm x 60 cm, 2016.  
Selin ve Murat Balkara Koleksiyonu

Kötülüğün anlamına varmak için, **aydınlanmamış**ların kötülüğe yatkınlığına ve dolayısıyla “boş olmama” hallerine bakmak gerekir.



Resim 39

Onat, Ş. Cem: *Enlightened: On the other hand, evil does not exist for the enlightened, because the condition for committing it is non-existent, i.e., the enlightened is incapable of producing it.*,  
tuval üzeri yağlı boya 80 cm x 60 cm, 2016.

Sanatçı Koleksiyonu

Öte yandan, **aydınlanmış** için kötülük yoktur. Çünkü, kötülüğün gerçekleşmesi koşulu olan kötülüğü üretmek, onların umurunda değildir.



Resim 40

Onat, Ş. Cem: *Dualism: The whole is divided into two, either into "yes" or "no," "good" or "evil," "white" or "black," and the host of other pairs of opposites.*, tuval üzeri yağlı boya 60 cm x 80 cm, 2016.  
Tülin Kaptan Koleksiyonu

İkilik: Bir bütün, "evet" veya "hayır", "iyi" veya "kötü", "beyaz" veya siyah" gibi ikiye bölünür ve diğer karşıt çiftlerin ev sahipliğini yapar.



Resim 41

Onat, Ş. Cem: *Non-dualism: Ego-logical orientation is "dropped" as a viable way of understanding reality, particularly one's self.*, tuval üzeri yağlı boya 60 cm x 80 cm, 2016.  
Sanatçı Koleksiyonu

İkiliksizlik/Varlık Birliği/Varlık Tekliği: Gerçekliği ve özellikle kendini anlamının en uygun yolu, ego-mantıksal yöneliminden "çaymak"tan geçmektedir.

### III. 2. 5. Projection-Yansıtma

Bu seri, doktora çalışmasının birikimleri üzerine üretilmiştir. Bu seride, resim sıralamaları, aşama kaygısından bağımsız olarak düzenlenmiştir.



Resim 42

Onat, Ş. Cem: *Self-Understanding: One is in the exploring phase.*, tuval üzeri karışık teknik  
80 cm x 140 cm, 2017.

Kendini Anlama: Keşfetme aşamasındadır.



Resim 43

Onat, Ş. Cem: *Self-Genuineness: One is reflecting inner-self.*, tuval üzeri karışık teknik  
80 cm x 140 cm, 2017.

Kendi Olma: Özüne dönmüştür.



Resim 44

Onat, Ş. Cem: *Self-Development: One is aware of the limits of capabilities.*, tuval üzeri karışık teknik  
80 cm x 140 cm, 2017.

Kendini Geliştirme: Potansiyelinin farkındadır.



Resim 45

Onat, Ş. Cem: *Self-Lessness: One doesn't need oneself.*, tuval üzeri karışık teknik  
80 cm x 140 cm, 2017.

Kendinden Bağımsız Olma: Ben olmaya ihtiyacı yoktur.



Resim 46

Onat, Ş. Cem: *Self-Respect: One knows about all others.*, tuval üzeri karışık teknik  
80 cm x 140 cm, 2017.

Kendine Saygı: Herşeyin farkındadır.



Resim 47

Onat, Ş. Cem: *Self-Description: One shares knowledge with others.*, tuval üzeri karışık teknik  
80 cm x 140 cm, 2017.

Kendini Betimleme: Edindiklerini paylaşır.

## **Bölüm IV**

### **SONUÇ**

Bu çalışma,

- öncelikle mistisizmin, gerek tek tanrılı gerek çok tanrılı dinlerin tasavvuf felsefesini yansıtan bir kavram olduğu düşüncesinden ve
- özetle literatürde, mistisizmin kaynağında, dinlerin ağırlığı odağında oluşan felsefenin referans noktası olarak işaret edilmesinden

hareketle, kadim kültürleri barındıran mistik deneyimlerde vecd halinde derin farkındalığa varılması temelinde yürütülmüştür.

#### **IV. 1. Temel Deneyimler**

Yukarıda da belirtildiği gibi (Bk. s. 10), Marion Milner'ın “mistikler ve sanatçılar aynı temel deneyimleri paylaşırlar. Hem mistik hem de yaratıcı durumlarda, keyif (sevinç), bütünleşme, vecd halinde olma, kendini verme, bilincini kaybetme ve zaman kavramını yitirme alanları deneyimlenir. Mistisizm yaratıcı sürecin bir boyutudur.” düşüncesinden yola çıkarak, bu tezde yaratım yolculuğu, ilahi bilginin katılımıyla yaratıcılığa varma çabası kapsamında ele alınmaya çalışılmıştır.

##### **IV. 1. 1. Keyif**

Zimmer, “diletante olarak kalmak zorundayız” demektedir.

“İtalyanca ‘dilettante’ (bir şeyden zevk almak anlamındaki dilettare sözcüğünün şimdiki zaman ortacı), bir şeyden zevk (diletto) alan kişi demektir. Bu sözcüğü ‘amatör’ olarak da okuyabilirsiniz. Ancak buradaki amatörlük bilgisizlik, bilinçsizlik, gelip geçici bir hevesle güdülenmeyle tanımlanan bir durum değil, profesyonelliğin sınırlayıcı, ketleyici itki ve yönelimlerinden azade cesur ve kayıtsız bir tutum vurgular” (Zimmer, age, s. 9-12).

Csikszentmihalyi'e göre akış/yaratıcılık, insanın başka hiçbir şeyin önemli görünmediği bir faaliyete katıldığı durumdur; deneyimin kendisi öylesine keyiflidir ki sırf bunu yapma uğruna insanlar büyük bedeller ödemeye hazırdır (Raab, age, s. 88).

#### **IV. 1. 2. Varlık Birliği**

Varlık birliğinin aşağıda örnekleri sıralanmaya çalışılan, hem Batı mistisizminde hem de Doğu tasavvufunda karşılığının bulunduğu görülmektedir.

Önceki bölümlerde yer aldığı gibi (Bk. s. 16), Kohn'un aktarımıyla, **Tao**'da, "Yin ya da Yang, tek başına 'bir'; beraberken 'iki' iken; uyum içinde kaynaştıklarında 'üç' olurlar; yani varoluşun son aşamasını oluştururlar." Knierim'in, fiziksel evrende ve insan dünyasında ideal olan, beden ve zihindeki Yin ve Yang dengesi ile temsil ediliş halidir saptamasının ardından Kohn, bunu yapabilen, dünyayı tekrar dengeleyecektir (balance) görüşüne varmaktadır.

**Hindistan Budizmi**, insanlara kendileri ile yaratıcısının tekliğini anlatan metinler olarak tanımlanan Tantra'larda sözü edilen farkındalığa erişmek amacıyla, bireyi, evrensel ruhla vecd halinde bütünleştiren eski bir inanış sisteminin içine almıştır.

**Kabala** geleneğine göre, insan, yaratıcısının yansımalarını taşımaktadır; ancak, duyularla algılanabilir hale gelip dünyada birbirinden ayrılan ruhlar, mesihin gelişiyle birlikte bütünleşerek 'Yaradanla bir' ve 'Yaradanla aynı' olacaklardır.

Yukarıda s. 33-34'te ayrıntılarıyla belirtildiği gibi, tasavvufta dört uygulama ve idrak derecesi bulunduğunu anlatan **İbn-i Arabî**, hukuk (şariat) düzeyinde "seninki ve benimki"; tasavvuf yolu düzeyinde (tarikât), "benimki senindir, seninkisi de senin"; gerçeklik (hakikat) düzeyinde, "ne benimki vardır ne de seninki"; marifet düzeyinde "ne ben ne de sen varsın" tanımlamalarıyla nihai hedefin her şeyin Hakk'tan ibaret olduğunu ve hiç kimsenin Hakk'ın gayrı olmadığını anladığını ifade etmektedir. İbn-i Arabî'nin "o/o değil" anahtarı, çift yönlülüğün yanı sıra çok yönlülüğü de kapsamaktadır.

Bazı düşünürlere göre, bilinçlilik hali ile bilinçli olmama hali bağlamında mistisizm ve yaratıcılık arasında farklılıklar bulunmaktadır. Sanat eseri üretiminde bilinçli zihin ile bilinçaltı arasında oldukça yoğun bir rezonans bulunurken mistisizmde, "ben" ile "ben

olmayan ben”in aynı anda varolduğu bir sınırdan söz edilmektedir. Buradan hareketle, resim sanatının, hem ressamın hem de izleyicinin, rahatlıkla hayale dalarak “ben”i ve “ben olmayan”ı kavraması için, doğal ve maddi koşulların bütününe sağladığı söylenebilir.

Csikszentmihalyi, akış/yaratı sırasında kişinin gerçekten kendini kaybetmediğini (lose), ancak benliğin bilincini kaybettiğini; ... bu deneyimin, genellikle yabancı varlıklar ile ender rastlanan bir birlik hissi üreten bir etkileşim olduğunu belirtmektedir (Raab, s. 88).

#### **IV. 1. 3. Bilinç ve Farkındalık**

“**Sufizm** ve **Analitik Psikolojide** temel konu insanı farkında olmama durumundan daha yüksek bilinç düzeylerine götüren bilinç ve farkındalığın geliştirilmesidir. Her iki modelde de yol, Nefs’e götüren bir dönüşüm süreci olarak kabul edilir” (Spiegelman ve diğerleri, age, s. 22).

Pakistanlı Sufi kadın müzisyen Abida Parveen,

“İki gözümüz var ama bütün resmi göremeyebiliriz. Bir göz daha var. Kalbimizdedir. Görülmeyeni görür: kutsal ışımalar. Bunlar dinleyiciye şiir veya müzik vasıtasıyla ulaştığında, bu Sufizm’dir, saflıktır, Spiritüalizm’dir.”

demektedir (Simons ve Broughton 33’ 56’’ – 34’ 31’’).

“**İbn-i Arabi**’nin söylediği gibi, kişinin Tanrı’yı Tanrı’nın gözleriyle gördüğü üstünlük noktasına geçilmediği takdirde, kişi, örnek yoluyla arketipin niteliğini yalnızca tahmin edebilir. Gerçekten de, kişideki ‘ilahi arketip’in kavranmasıyla edinilen bilgi Sufi’nin yalnızca ilk mertebesidir” (Spiegelman ve diğerleri, s. 49).

“**Jung**’a göre, bilinçaltı birbirinden kesin biçimde ayrılması gereken iki bölümden oluşmaktadır. Biri kişisel bilinçaltıdır, bireysel yaşam süresi içinde unutulmuş bütün ruhsal içeriği kapsar. Diğer bölümü, doğuştan getirdiği ortaklaşa bilinçaltını içerir; tüm insanlığa aittir” (Campbell, age, s. 660).

Ellwood’un,

“Seküler ve dinsel **vecd** neredeyse aynıdır. ... aynı biyolojik bezler harekete geçmekte ve aynı hisler oluşmaktadır. Bilinç ve duygu durumunu sürdürmek

için kullanılan tetikleyici ve sembolik yorumlar farklılık gösterir.” (Raab, age, s. 85).

saptamasından hareketle, sanatçıların da ancak bir tür ‘kendinden geçişle’, bir **extase**’la yaratabileceği düşüncesi söz konusu edilmektedir. Vecd hali, sanatçının ‘kendi dışında, bizatihi yapıtının içinde olmasını getirmektedir.

Bu çalışmada, ele alınan, kadim kültürleri içine alan mistik deneyimlerde **vecd halinde derin farkındalığa** varılması temeline odaklanılmıştır.

#### **IV. 1. 4. Süreklilik/Süreç**

**Brahman**’da, yaratım, evrenin sürekliliği ilkesinden hareketle, başından sonuna kadar dünyevi bir eylem olarak, yepyeni başlangıçlara gebe, kesintisiz bir süreç olarak tanımlanmaktadır.

“Sonuç algısı bir yanılısamadır, başlangıç algısı da öyle, varolan sadece süreçtir, sadece sonsuzluk, hep ân-ı daim” (Cündioğlu, s. 52).

**Tantra** ise, eylemlerimizi, içsel farkındalığa giderek daha fazla dönüştürmemize neden olan yaratıcı bir gizemdir: Eylemin sona erdirilmesi değil, yaratıcılığa evrilmesidir (Mookerjee ve Khanna, age, s. 9).

**İbn-i Arabî** dini akımlarda yer alan dört aşamalı uygulama ve algılama derecesini hiyerarşik yapıda tanımlamaktadır.

**Zen** sanatında resmin değeri, tamamlanmış tuvalde değil, saldırganlığın ve ruhsal egzersizin dışa vurulduğu çeşitli şekillerde yani resim yapma eyleminin kendisinde yatar (Ho Samuel s. 1).

#### **IV. 1. 5. Doğanın Gerçekliği**

“Evrensel anlamda tasavvuf, bütün dinlerin mistik yönlerini içerir. Din, kökleri zahiri [*exoteric-cismani*] dini uygulamalar (ameller) olan bir ağaçtır. Bu ağacın dalları mistisizm, meyvesi ise hakikattir” (Frager, s. 13-14). Örneğin, Irina Tweedie’nin deyişiyle “Sufizm şekilsiz hakikattir” (Spiegelman ve diğerleri, age, s. 23). “Sufilerin büyük bir kısmı, bütün

dinlerde bir temel hakikat bulunduğuna ve bütün dinlerin özünde aynı olduğuna inanırlar” (Frager, age, s. 13-14).

Mevlevi Őeyhi Kesova'nın,

“Dönen Dervişlerin ritüelinden söz ederken, onu bir dans olarak tanımlamayız. O bir duadır. Dünyadaki her Şey dönüyor. En küçük hücreden, evrendeki galaksilere kadar. Bizim dönüşümüz de bu evrensel duaya katılmaktır.” (Simons ve Broughton, age, 10' 15'' – 10' 51'')

saptamasını, Kandinsky Piramit'te (s. 22), “temsillerle tatmin olmayan, içsel yaşantısını dışavurma zlemindeki bir ressam, günümüzün en maddi-olmayan sanatı olan müziğin, bu sonuca ulaşmaktaki serbestliğine ancak gıpta edebilir. Haliyle müziğin yöntemlerini kendi sanatına uygulamaya çalışır. Resimdeki, ritme, matematiksel ve soyut yapıya ya da tekrarlanan renklere yöneliş ve rengi harekete geçirme arzusu buradan çıkmaktadır.” sözleriyle desteklemektedir. Bedensel hareketle güçlü ve dengeli bir daire çizen Zen ressamının, kozmozun dengesini yakalamaya çalışıldığı belirtilmektedir (Ho, age, s. 2). Tapi ise, dışavurumcu ve geometrik olmayan soyut sanatı, doğanın gerçekliğinin esasını oluşturan keşfetme ve sezgisel ilişim kurmanın metodu olarak tanımlamaktadır (Chilvers, s. 1).

Örneğin, Paulhan, Wols'un resimleri ile sinir hücreleri fotoğrafları arasındaki benzerliği rnekleyerek mikroskobik görüntülerle art informel eserler arasındaki yakınlığa dikkat çekmektedir (Cooper, age, s. 2).

Bu alışmada Ek-1'de verilen, doğanın dünyayı nasıl oluşturduğunu açıklayan “sonsuz dek küçülen ölçeklerle kendini tekrarlayan çemberler ve girdaplardan oluşan” fraktal sistemler ile Pollock'un resimlerindeki fraktal yapı açıklanmaktadır: “... Pollock'ta gördüğümüz, soyut bir Şey olmasına rağmen aslında dünyada, çevremizde tanık olduğumuz gerçekliklere ayna tutar; ... gerçekten de doğanın temel parmak izi.”

## IV. 2. Seçilen Ressamlarda Mistik Etkilenmeler/Esintiler

**Soyut dışavurumcu** akım, **alan** (field) ve **aksiyon** (action) olmak üzere iki farklı üsluba ayrılmaktadır: Bu çalışmada, aksiyon ressamlarının gerek teknikleri, gerek düşünsel temelleri, gerekse jestürel eylemleri dikkat çekici bulunmuş ve onlar üzerinde yoğunlaşmıştır.

Bu üslubu benimseyen grubun gerçeğin temellerini ve benlik ile dünya arasındaki ilişkiyi sorgulayan felsefeciler ile şairlere atıf yaparak, rasyonel düşünceye ve deneyimlerin erişemeyeceği dünyaya yeni bir bakış açısı getirdiği görülmektedir.

İnsanın bilinçli bir biçimde algılayamadığı ve bilinçaltında var olan imgeleri ortaya çıkarıp kaydetme imkânı sunan ve Motherwell, Pollock ile Baziotes gibi ressamların üzerinde kalıcı bir etki yaratan **otomatizm**, soyut dışavurumcularda, tekniğin kendisinin bir değer olarak algılanmasından hareketle, sanatçının duygusal durumunu doğrudan açığa çıkarmanın birincil aracı olarak ele alınmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, (Bk. s. 68) Örneğin, Baziotes, resimlerine pürüzsüz, parlak bir yüzey vermek amacıyla kullandığı yarı saydam boya, farklı farklı zamanlarda aynı resim üzerinde defalarca uygulamasına rağmen, bu işleme her seferinde ön yargılardan arınmış olarak başlamaktadır.

### IV. 2. 1. Söylemlerinde

Mark Rothko ve Adolph Gottlieb, 1943'te yaptıkları bir radyo yayınında

“Günümüzü daha soylu ve zarif olarak algılayanlar, mitlerin kaynaklandığı kadim ve ilkel tutkuların ya habersizler ya da bunları sanatla bağdaştıramıyorlar. Mitler bizi kucaklar... çünkü mitler kendi içimizde varolanı açığa çıkartır.”

açıklamasını yapmışlardır (Jones, age, s. 3).

Mark Rothko ve Adolph Gottlieb, yine 1943 yılında New York Times dergisine verdikleri röportajda

“İyi bir resmin mutlaka bir teması olmalıdır; konu hayati önem taşır; ana fikrin ise trajik ve ebediyete yönelik olması gerekir.”

söyleminde bulunmuşlardır (Anfam, age, “Abstract Expresionism”, s. 3).

Barnett Newman, modern soyut dışavurumcuların halen yüce sanatı yaratma arayışında olduğunu; yücenin kutsal kavramını, elim bir biçimde algılanan hayatın temel gerçeğini simgelerle gösterecek doğaötesi bir sanat için yapılandırmaya çabalamaktadır.

de Kooning, 1955 yılında yaptığı “Woman as Landscape” ve 1968 yılında yaptığı “Woman in Landscape III” adlı eserleri için “Manzara kadının içindedir; manzarada kadın vardır” söyleminde bulunmaktadır (Grunenberg, age, s.4).

Atakan (s. 36) “Gençaydın’ın, “Günümüz sanatçısı, soyutlamaya ilkel düşüncenin içine düştüğü belirsizlikten değil, binlerce yıllık bir evrimin sonunda olumlu bir düşünce ile varmıştır.” söylemiyle, Jung’cu psikolojiye atfen soyut dışavurumculuğunu tanımladığını tespit etmektedir.

#### **IV. 2. 2. Eserlerinde**

Seçilen Ressamların çeşitli eserleri özelinde,

**Hans Hofmann**’ın, Pollock’un “doğanın tam kendisiyim” sözünden etkilendiği ve ayrıca akıtma tekniğini kullandığı,

**Adolph Gottlieb** sürrealistlerden ve Freud’dan aldığı etkiyle, sanatçının duygusal durumunu doğrudan açığa çıkarmanın önemini eserlerine yansıttığı,

**Mark Rothko**’nun eserlerinde antik mitlerde saklı, duyguları aktarmak amacıyla arketip görüntülerde kullanılan arkaik sembollere yer vermeye başladığı (Clearwater, s. 2),

**Willem de Kooning**, “soyutlama yapmakla ilgilenmediğim halde, drama, öfke, acı, bilgi, fikir ve boşlukla ilgili düşüncelerimi aktarabildiğim için soyut resim çalışıyorum” düşüncesiyle (Grunenberg, age, s. 4),

**Arshile Gorky**’nin resimlerinde, Lynton (age, s. 238) yorumuyla, “mit’in, uyarıcı bir unsur olduğu ancak, Gorky’nin mitlerinin, halk masalları ve halk sanatından kaynaklanan, evine ve ailesine ait belirgin anılar taşıyan daha kişisel yapıda olduğu”,

**Barnett Newman**'ın, yukarıda da belirtildiği gibi (Bk. s. 64), Thomas B. Hess'in anlatımıyla, resimde, evren ve ışık uygulamalarının, Kabala'daki yerleştirme, bölme ve ölçmeyi içeren mistik kavramlarla ilişkilendirirken, evrensel terimlerle, "İzleyiciler, resimlerimin önünde dururken dikey tonozlu kubbelerin kendilerini kuşattığı hissi içinde olmalıdır. Bu zorunluluk, onlara, tüm evren içinde var olduklarının farkındalığını kazandırır." diyerek amacını açıkladığı,

**Franz Rowe Kline**'ın 1960 yılında verdiği röportajında, oluşacak muhtemel formların kuluçka cinsine/niteliğine değinirken içinde duygusal bir tını barındırdığını (Anfam, "Kline, Franz", s. 1-3 ),

**William Baziotes**'in, arketipsel formlarının aynı anda birden çok niteliği çağrıştırdığı; biçimlerin, eş zamanlı olarak, deniz canlılarına, bitki örtüsüne, hayvanlara ya da yaratıklara dönüşebildiği bu oluşumların, şekil ve renkten bağımsız olarak bilinçaltından yükselen belirsiz ve ifade edilemez varlıklar olduğu (Seitz, age, s. 287-288),

**Jackson Pollock**'un, insan varoluşunun uyanıklık, uyku, derin uyku ve vecd hallerini yaşayarak bir ritüeli gerçekleştirdiği,

**Robert Motherwell**'in, Ashton'un (s. 159) aktarımıyla, "soyut sanat, mistisizmin bir formudur" diyerek bunu eserlerinde gösterdiği,

**Samuel Lewis Francis**'in, "Untitled Mandala" eserinin, Jungcu bir bakış açısıyla, tuvalin kenarlarından merkeze doğru ortalananmış, mikrokozmos ve makrokozmosun aynı hale gelmesini çağrıştıran karelerden oluştuğu,

**Edwin Parker Twombly**'de, "soyutlamalarının odağını, klasik mitoloji ve antik figürlerin karakterlerinin oluşturduğu; Twombly'nin imgelerine ancak dikkatli bir şekilde bakıldığında, izleyicinin içsel sessizliğine ve klasik geçmişteki bir pencerenin açılmasına izin verdiği" (Wijnbeek, age, s.1),

**Abidin Elderoğlu**'nun, "doğu ve batı sentezi içinde oluşturduğu biçimsel öğelerde, doğulu bir sanatçı olmanın getirdiği ruhsal derinliklerin izleri" (Kılıç, age, s. 330),

**Mübin Orhon**'un, Sönmez'in (age, s. 37) değerlendirmesiyle, "... resimlerindeki renk tabakalarının, dikkatli bakıldığında anlaşılacağı gibi, adeta gece denizi içinde bir belirip kaybolan yakamozlar gibi 'anlık özelliklere' sahip olduğu ve onları ancak Mevlana'nın dediği gibi 'gören gözler'in keşfedebileceği",

**Adnan Turani**'nin, Akder'in (age, s. 29) gözlemleriyle, "Kaligrafik Düzenleme adlı resminde kullandığı çizgilerin bağlamından ötürü gelenekten faydalanma çabalarını sorguladığı",

**Zafer Gençaydın**'ın insanın tarihsel aklı çerçevesinde doğayı ele aldığı ve bunu soyut dışavurumcu bir üslup içinde resmettiği,

**M. Zahit Büyükişliyen**'in, Ergüven'in (age, s. 43) saptamasıyla, "yapıtları arasında nitelik farkı olduğu söylenememekle birlikte, hangi yönde yol aldığı konusunda kimsenin kuşkuya düşemeyeceği; arınma yoluyla daha fazla 'kendi beni'ne sığınma arayışı içinde bulunduğu"

değerlendirilmektedir.

#### **IV. 2. 3. İzleyicileriyle İlişkilerinde**

Eser ile izleyici arasındaki dinamik karşılaşma soyut dışavurumculuğun alamet-i farikası (hallmark) olmuştur (Anfam, Abstract Expresionism, s. 6).

Aşkın inanışlar sözü edilen soyut dışavurumcu akım içinde yer alan özellikle Pollock, Rothko ve Newman için çok önemlidir (Plummer, "Abstract Empressionism", age, 1). Örneğin, Rothko ve Newman, izleyicilerin soyut yüzeylere veya formlara bakarken ya bir vahiy yoluyla erişme ya da derin bir meditasyona dalma hissi yaşamalarının beklentisi içindedirler (Robertson, McDaniel, age, s. 5).

1947'den 1952 yılına kadar Pollock, ünlü yöntemiyle oluşturduğu resimlerinde, izleyicisini yönlendirmemek amacıyla, isimlendirme yerine numaralandırmayı tercih etmiştir. Büyükişliyen, bu tezi "... resim farklı kişilerce farklı algılanmalı" diyerek desteklemektedir. Onat ise, yine Büyükişliyen'in, "eserlere başlık koymak yalnız bir motivasyon unsurudur; sanatçının yapıtına izleyicinin bir yerden başlamasını sağlar" ifadesi ile

1949 yılında “The Tiger’s Eye” dergisinde Rothko’nun

“Bir ressamın gelişimde, netlik önem kazanmaktadır: Yapan ile yapılması amaçlanan arasındaki, yapılan ile izleyen arasındaki tüm engellerin ortadan kaldırılması. ...”

görüşünü benimsemiş görünmektedir. Görmenin sihri dünyaya bakmaktan ve onu özümsemekten geçer. Sanat bilim kadar, bilim politika kadar, politika ekonomi kadar, ekonomi edebiyat kadar önemlidir. Gönül gözü sınırlanmazsa gören göz de daha fazlasına erişecektir (Kedar, s. 61).

Kandinsky’in Piramit’inde vurguladığı, formun işlenmesinde müziğin, resmin erişebileceğinin ötesinde sonuçlar elde edebilmesi; öte yandan resmin kimi açıdan müzikten ileride olmasını, müziğin zamana bağlı bir düzeni varken resmin mesajını izleyiciye bir anda sunabilmesi örneğiyle açıklaması, kayda değer görünmektedir.

Onat’ın resim serilerine, her bir resmin isminin parçası olarak esinlenmelerinin özünü oluşturan metinleri iliştiirmesi, Kandinsky’nin, Formun ve Rengin Dili’nde (s. 37), savunduğu

“Somut nesnelere bir kenara bırakıp yalnızca soyutlamalar mı resmetmeliyiz? Bu sorunun yanıtını, somut nesnelere soyut olanların armonisi meselesinde buluruz. Söylenen her sözcük gibi temsil edilen her nesne de içsel bir titreşim uyandırır. Kendimizi bu olanaktan yoksun bırakmak, ifade gücümüzü sınırlar”

savını ve yine Kandinsky’nin bu kez Piramit’te (s. 22) açıkladığı

“Farklı sanat dalları, kollarını birbirlerine uzatır. Bu kucaklaşmanın iyi şekilde değerlendirilmesi, gerçekten de muazzam bir sanat doğuracaktır. Sanatının ruhsal olanaklarında demlenen her insan, ... ruhsal piramidin inşası için değerli bir yardımcıdır.”

fikrini destekler nitelikte görünmektedir.

### IV. 3. Usta-Çırac

Bu tez çalışmasıyla, Papanek'in, öğrenciler için ortaya koyduğu

“yepyeni düşünme örüntülerinin yeni beyinsel çağrışımların içine girmeye *zorlamak* adına ... gündelik yaşamın gerçeklerinden yeterince uzak sorunlarla tekrar tekrar yüz yüze getirerek, çeşitli engellerin niteliğini onlara sürekli göstererek yaratıcı ... gizilgüçlerini farketmelerini sağlamak gerekir (Papanek, s. 60).

beklentisi ile yeniliklere açık bir eğitimci olarak Büyükişliyen'in öğrencilerine,

“Ne yaparsanız yapın; güzel olmasın, kimse beğenmesin, hatta siz bile beğenmeyin, ama size ait bir şey olsun” (İnatçı, age, 09'35'' - 09'45'').

öğüdü odağında, Ho'nun (age, s. 1) deyişiyle, usta-çırac ilişkisi bağlamında doğrudan akıldan akla iletim yolundan doğan Zen gizemciliğinden esinlenilerek,

“Sürahi eğilir, bardak değil; derin olan dolu olan usta olan boyun bükür, çırac değil” (Cündioğlu, s. 56).

anlayışının, resim öğretim programlarının tümünde yaygınlaşması için çaba sarfedilmesinin önemi ve değerinin kavranması bir kez daha vurgulanmış bulunmaktadır.

Çalışmanın nihai önerisi, öğretim sürecindeki usta-çırac ilişkisinde her ikisinin yaratıcılıklarının tek ve biraradalığının gözetilmesi zorunluğu olarak özetlenebilir. Her ikisi tekil olarak yaratıcılıklarını ortaya koyabilecek; birarada bulunmaları, birliğin bütünlüğünü oluşturacaktır. Bu kabulün benimsenmesi, öğretim yöntemlerinin yaratıcılık ekseninde yeniden yapılandırılması gereğini doğuracaktır.

## KAYNAKLAR

### Yayınlar

- Abé, Ryuichi. 1999. *“The Weaving of Mantra: Kukai and the Construction of Esoteric Buddhist Discourse”*. New York: Columbia University Press.
- Antmen, Ahu. 2009. *“20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”*. İstanbul: Sel Yayıncılık. İkinci Baskı.
- Aral, İnci. 2000. *“Zahit Büyükişliyen”*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ashton, Dore. 2007. *“The Writings of Robert Motherwell”*. California: University of California Press.
- Berger, John. 2007, *“Sanat ve Devrim”*. İstanbul: Agora Kitaplığı. Üçüncü Basım. Çeviren: Bige Berker.
- Bilgin, M. Sıraç. 1995. *“Zaruthustra (Zerdüşt) Hayatı ve Mazdaizm”*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Boyce, Mary. 1979. *“Zoroastrians: Their Religious Beliefs and Practices”*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd.
- Büyükişliyen, Zahit. 1991. *“Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar”*. Ankara: Sanat Yapım Yayıncılık.
- Campbell, Joseph. 1994. *“Yaratıcı Mitoloji Tanrının Maskeleri”*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları. Çeviren: Kudret Emiroğlu.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 2014. *“The Systems Model of Creativity”*. New York USA: Springer. ISBN: 978-94-017-9085-7.
- Cündioğlu, Düccane. 2016. *“Motto”*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Eliade, Mircea. 2003. *“Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi”*, C. III. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi. Çeviren: Ali Berktaş.
- Erhat, Azra. 2015. *“Mitoloji Sözlüğü”*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Farago, France. 2006. “*Sanat*”. Ankara: Doğu Batı Yayınları. I. Basım. Çeviren: Özcan Doğan.
- Frager, Prof. Dr. Robert. 2004. “*Kalp, Nefs ve Ruh*”. İstanbul: Gelenek Yayıncılık. Çeviren: İbrahim Kapaklıkaya.
- Forman, Robert K. C. 1999. “*Mysticism Mind Consciousness*”. Albany: State University of New York Press.
- Fortenberry, Diane ve Melick, Tom. 2015. “*Tarih Boyunca Sanat: Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*”. Yapı Kredi Yayınları. Çeviren: Dilek Şendil.
- Gombrich, E. H. 2002. “*Sanatın Öyküsü*”. İstanbul: Remzi Kitabevi. Üçüncü Basım. Çeviren: Erol Erduran ve Ömer Erduran.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. 2006. “*Mevlânâ’dan Sonra Mevlevilik*”. İstanbul: İnkılâp Kitabevi Baskı Tesisleri.
- Guilbaut, Serge. 2016. “*New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı-Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*”. İstanbul: Sel Yayıncılık. İkinci Baskı. Çeviren: Elif Gökteke.
- Hamilton, James W. 2012. “*A Psychoanalytic Approach to Visual Artists*”. London: Karnac Books.
- Hançerlioğlu, Orhan. 2015. “*Felsefe Sözlüğü*”. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harvey, Peter. “*An Introduction to Buddhism Teachings, History and Practices*”. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 0-521-31333-3.
- Heartney, Eleanor. 2008. “*Sanat ve Bugün*”. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 78. Çeviren: Osman Akınhay.
- Hesse, Hermann. 2016. “*İnanç da Sevgi de Aklın Yolunu İzlemez-Aforizmalar*”. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları-4616. 2. Baskı. Çeviren: Kâmuran Şipal.
- İbni Arabî, Muhyiddin. 2016. “*Füsûs’l-Hikem*”. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayıncılık. 10. Baskı. Çeviren: Abdülhalim Şener.

- Izutsu, Toshihiko. 2005. “*İbn Arabî'nin Fusûs'undaki Anahtar-Kavramlar*”. İstanbul: Kaknüs Yayınları. 4. Basım. Çeviren: Amed Yüksel Özemre.
- Kam, Ferid ve Ayni, M. Ali. 1992. “*İbn Arabî'de Varlık Düşüncesi*”. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kandinsky, Wassily. 2010. “*Sanatta Ruhsallık Üzerine*”. İstanbul: Altıkırkbeş Yayını.
- Knierim, Thomas. 2012. “*The Tao Te Ching*”. Library of Alexandria. Translation by Tolbert McCarroll.
- Kohn, Livia. 2008. “*Introducing Daoism*”. Abington: Taylor and Francis Group.
- Krishnamurti, Jiddu. 2009. “*Bunları Düşün*”. İstanbul: Omega Kitabevi, Editör: D. Rajagopal, Çeviren: Deniz Aktan, 2. Baskı
- Kuspit, Donald. 2010. “*Sanatın Sonu*”. İstanbul: Metis Yayınları. Üçüncü Basım. Çeviren: Yasemin Tezgiden.
- Lao Tzu. 2015. “*Tao Te Ching*”. İstanbul: Notos Kitap Yayınevi. İkinci Basım. Çeviren: Tahsin Ünal.
- Lerch, Wolfgang Günter. 2000. “*Bağdat'ta Ölüm Hallac-ı Mansur*”. Ankara: Yurt Kitap-Yayın. Çeviren: Atilla Dirim.
- Lynton, Norbert. 1982. “*Modern Sanatın Öyküsü*”. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Meriç, Cemil. 1994. “*Bir Dünyanın Eşiğinde*”. İstanbul: İletişim Yayınları. 2. Baskı.
- Mookerjee, Ajit ve Khanna, Madhu. 1977. “*The Tantric Way: Art, Science, Ritual*”. Printed in England, Color plates printed in the Netherlands: New York Graphic Society books are published by Litte, Brown and Company.
- Muhiddin-i Arabî. 1984. “*Özün Özü*”. İstanbul: Kamer Neşriyat ve Dağıtım. Üçüncü Baskı. Çeviren: İsmail Hakkı Bursevi, Sadeleştiren: Abdulkadir Akçiçek.
- Murdoch, Iris. 2008. “*Ateş ve Güneş, Platon Sanatçıları Niçin Dışladı, Sanat ve Kuram*”. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. Çeviren: Serdar Rıfat Kırkoğlu.
- Olguner, Fahrettin. 2001. “*Türk- İslam Düşüncesi Üzerine*”. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- Özsezgin, Kaya. 2006. “*Zahit Büyükişliyen Sanatta 40 Yıl*”. İstanbul: İMSG İstanbul Modern Sanatlar Galerisi.
- Schimmel, A. M. 2004. “*İslâmın Mistik Boyutları*”. İstanbul: Kabalcı Yayınları. Çeviren: Ergun Kocabıyık.
- Scholem, Gershom. 1965. “*On The Kabbalah and Its Symbolism*”. New York: Schocken Books. Çeviren: Ralph Manheim.
- Solmaz, Y. Sami. 2004. “*Ateşe Tapmayanlar: “Zerdüştiler”*”. İstanbul: Elma Yayınları.
- Spiegelman, J. Marvin; İnayet Han, Pir Vilayet; Ferandez, Tasnım. 1994. “*Jung Psikolojisi ve Tasavvuf*”. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Storr, Anthony. 1992. “*Yaratma Dürtüsü*”. İstanbul: A Yayınevi. Çeviren: İpek Babacan.
- Yakıt, İsmail. 2002. “*Türk- İslâm Düşüncesi Üzerine Araştırmalar*”. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Zimmer, Heinrich. 2004. “*Kral ve Hortlak*”, Kabalcı Yayınevi, Temmuz. Çeviren: İlker M. İyidoğan.
- Zweig, Stefan. 1948. “*Sanatta Yaratıcılığın Sırrı*”, İstanbul: Remzi Kitabevi. Çeviren: Melahat Özgü.

## **Makaleler**

- Alpyağıl, Recep. 2006. ‘*Marrano’ Derrida, ‘Morisko’ İbn Arabi*’. Cogito Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 47-48, Yaz-Güz.
- Aji, Aron. “*Dilde Özgürlük: Bilge Karasu’nun Eserlerinde Yenilikçi Atılımlar*”. İstanbul: “Bilge Karasu’yu Okumak”, Metis Yayınları, Hazırlayan: Doğan Yaşat.
- Anfam, David. “*Abstract Expressionism*”. Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 8, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T000252>.

- Anfam, David. "Colour field painting." Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed June 5, 2017, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T018823>
- Anfam, David "*Kline, Franz*". Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 10, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T046894>.
- Anfam, David. "*Newman, Barnett*" Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 8, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T062140>.
- Ateş, İsmail. 2010. "*Zafer Gençaydın ve Sanatı Üzerine Bir İnceleme*". Sanat Dergisi. accessed March 21, 2017, <http://atauni.dergipark.gov.tr/ataunigsfd/issue/2602/33496>
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. 1976. "*Sanat Eseri Nasıl Bir Yararıdır?*", Yeni Adam Gazetesi, Sayı: 899, Temmuz.
- Baykam, Bedri. 1983. "*Teorilerin İflası ve Dışavurumculuğun İkinci Baharı*". Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Yıl: 2, Sayı: 18.
- Bayramoğlu, Meher. 2013. "*20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi*". Kalemişi Dergisi, 1 (2), s. 1-40.
- Budak, Ali. 2009. "*Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi ve bir Uygulama Denemesi*", Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 25, Aralık.
- Büyükişliyen, M. Zahit. 1989. "*Ölümünün 15. Yıldöneminde Tam Anlaşılamayan ve Araştırılması Gereken Bir Usta: Abidin Elderoğlu*". İstanbul: Sanat Çevresi Dergisi, Sayı: 124.
- Chilvers, Ian. "*Art Informel*". The Oxford Companion to Western Art. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 8, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e115>

- Clearwater, Bonnie "*Rothko, Mark*". Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press. Web. 8 Mar. 2017,  
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T074108>
- Cooper, Philip "*Art informel*". Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 8, 2017,  
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T004408>.
- Domash, Leanne. 2009. "*The Emergence of Hope: Implicit Spirituality in Treatment and the Occurrence of Psychoanalytic Luck*", *Psychoanalytic Review*, 96 (1), February.
- Fenton, Paul B. 2004. "*Yahudilik ve Tasavvuf*". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 13, Sayı: 1, s. 242-260. Çeviren: Salih Çift.
- Goodman, Cynthia. "*Hofmann, Hans*". Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 10, 2017,  
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T038483>
- Grisebach, Lucius. "*Richter, Gerhard*". Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 10, 2017,  
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T072020>.
- Grunenberg, Christoph et al. "*De Kooning*". Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 10, 2017,  
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T021873pg1>.
- Gürses, İbrahim. 2007. "*Jung'cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği*", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 16, Sayı: 1.
- Hills, Patricia. "*Works Progress Administration/Federal Art Project*". Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 8, 2017,  
<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T2091131>.
- Ho, Samuel S. 2000. "*Zen Aesthetics*". *Transformation*, vol. 17, 3: pp. 112-113. accessed December 15, 2015,  
<http://journals.sagepub.com.lproxy.yeditepe.edu.tr/doi/pdf/10.1177/026537880001700308>

- Jones, Caroline, A. "*Abstract Expressionism*". Encyclopedia of Aesthetics. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 8, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0002>.
- Kahraman, Hasan Bülent. 2017. "*Paris Kışının Sergileri*". Artam Global Art and Design Dergisi, Sayı: 42.
- Kılıç, Erol. 2013. "*Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim*". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 25.
- Mattison, Robert Saltonstall. "*Baziotes, William*". Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 10, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T007076>.
- Mattison, Robert Saltonstall "*Motherwell, Robert*". Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 10, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T059901>.
- Moszynska, Anna. "Francis, Sam". Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 10, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T029644>
- Nagatomo, Shigenori. "*Dōgen's 'Do No Evil' as 'Non-Production of Evil': An Achievement and its Micro-Macrocosmic Correlativity*", Temple University, Philadelphia, Unpublished Article, 2015.
- Nagatomo, Shigenori. "*Nishida Kitarō: Acting-Intuition*", Temple University, Philadelphia, Unpublished Article, 2014.
- Nagatomo, Shigenori. "*Nishida Kitarō: Absolutely Contradictory Self-Identity*", Temple University, Philadelphia, Unpublished Article, 2015.
- O'Connor, Francis V. "*Pollock, Jackson*", Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed May 16, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T068491>.

- Özer, Sevinç. 1994. “*Tanrısız Bir Mistisizm: Nazım Hikmet Şiirlerinde Yaşam, Ölüm ve Ölümsüzlük Kavramları*”, Kuram Kitap Dizisi, Kitap: 4, Ocak.
- Papanek, Victor 1993. “*Nedenli Başkaldırı: Yaratıcılık-Topluma Uyma*”, Kuram Kitap Dizisi, Kitap: 3, Eylül. Çeviren: Meral Kapkın.
- Plummer, Robin. "Abstract Expressionism" . The Oxford Companion to Western Art. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 8, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e6>.
- Plummer, Robin. "Gorky, Arshile." The Oxford Companion to Western Art. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 10, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e1088>.
- Plummer, Robin. "Newman, Barnett" The Oxford Companion to Western Art. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 8, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e1876>.
- Raab, Kelley A. 2003. “*Mysticism, Creativity, and Psychoanalysis: Learning From Marion Milner*”, The International Journal for the Psychology of Religion, 13:2, 79-96.
- Rand, Harry. "Gorky, Arshile". Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 10, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T033360>.
- Rand, Harry. "Gottlieb, Adolph". Grove Art Online, Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 9, 2017, <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T033785>
- Robertson, Jean and McDaniel, Craig. "Spirituality and art in the United States". Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 10, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T2292116>.
- Rodgers, David. "de Kooning, Willem". The Oxford Companion to Western Art. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 10, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e709>.

- Rodgers, David. "*Federal Art Project*". The Oxford Companion to Western Art. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 8, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e872>.
- Turani, Adnan. 1982. "*Soyut ve Soyutlama: Dışavurumcu Resmimiz Üzerine*", Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Yıl: 1, Sayı: 4.
- Turani, Adnan. 1982. "*Zahit Büyükişliyen'in Resmi Hakkında*", Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Yıl: 1, Sayı: 7.
- Wijnbeek , Anneke E. "*Twombly, Cy*". Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press, accessed March 9, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T086734>.
- Zengin, Zeynep. "*Ustadan Çırağa: Yaşam ve Ölüm Üzerine*". İstanbul: "Bilge Karasu'yu Okumak", Metis Yayınları, Hazırlayan: Doğan Yaşat.

## **Tezler**

- Akder, Feyza. 2008. "*Adnan Turani'nin Çizgi Kullanımı*". Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Bilimi Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Atakan, Nuriye. 2006. "*Sanatçı ve Eğitimci Olarak Zafer Gençaydın*". Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Bal, Ali Asker. 2009. "*Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme*". İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi.
- Burul, Şule. 2006. "*Yahudi Mistisizmi: Kabala*". Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Dinler Tarihi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Clake, Anne Sherman. 2004. "*Creativity And Religious Experience- A Correlational Study Of Personal Creativity, Mystical Experience, And Perceiving Sacredness In Life*". Boston University, Graduate School of Arts and Sciences, PhD Dissertation.

- DeAngelis, Gail. 2009. “*Wassily Kandinsky's Artistic Journey into the Spiritual*”. California State University, Department of Humanities, MA Thesis.
- Deveci, Ekin. 2013. “*Sanatçı ve Sanat Eğitimcisi Adnan Turani*”. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı Doktora Tezi.
- Edge, Florence Rondeau. 1964. “*The Artist and His Art: Psychological Sources of Creativity; The Psychological Identification of Personal Character and Artistic Style According to the Complexes of Extraversion and Introversiön*”. University of Wyoming, Department of Art, MA Thesis.
- Fanning, Leesa. 1998. “*Absract Expressionism and the Body: Philosophical and Cultural Interpretations*”. University of Kansas, Art History, PhD Dissertation.
- Gör, Tuba Kınay. 2013. “*Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Resimde Otomatizmin Etkileri*” Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi.
- Hack, Elizabeth Monks. 2005. “*Unleashing the Brush: The Effect of Theory on Brushstroke in Northern Song Literati and abstract Expressionist Painting*”. California State University Dominguez Hills, Humanities, MA Thesis.
- Himebaugh, Keith. 2012. “*Mythic Drawing: An Archetypal Approach to Drawing with Dreams*”. Pacifica Graduate Institute, Mythological Studies, PhD Dissertation.
- Ione, Amy. 1995. “*Nature Exposed to Our Method of Questioning: The Creative Nature of Life and The Nature of Creativity in Art, Religion, Science and Philosophy*”. John F. Kennedy University, Interdisciplinary Consciousness Studies, MA Thesis.
- Kedar, Dorit. 1995. “*Zen as a Vehicle to Increase Creativity*”. Union Institute, Creative Art Department, PhD Dissertation
- Onat, Şevket Cem. 2013. “*Mandalanın Çağdaş İzdüşümleri*”. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

- Özerden, Lale Kula. 2005. “1945-1960: Paris Ekolü ve Paris’te Yaşayan Soyut Türk Ressamları”. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Seitz, William C. 1955. “Abstract-Expressionist Painting in America: An Interpretation based on the Work and Thought of Six Key Figures”. Princeton University Department of Art and Archaeology PhD Dissertation.
- Şener, Şeyda. 2010. “20. Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması”. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Tarzan, Özlem. 2010. “Yeni Dışavurumcu Tavrı Oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yapıtlarındaki Psiko-Sembolik Öğeler”. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Taş, Mutluhan. 2010. “XIII. Yüzyılda Anadolu’da Hâkim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları”. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı Doktora Tezi.
- Tonza, Fidan. 2012. “Doğu Mistisizmi ve Anadolu Tasavvufu’nun Araştırılması ve Seramik Uygulamaları”. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.

## **Belgeseller**

- Lachmann, Michael (Producer and Director) “*The Code: Nature’s Building Blocks*” Season 1: Episode 2 (Video file), Presented by: Prof. Marcus du Sautoy, BBC Productions, BBC MMXI.
- Simons, Carl (Producer), Broughton, Simon (Director) “*Sufi Soul: The Mystic Music of Islam*” (Video file: 48’00’), Written and Presented by William Dalrymple, Songlines Productions, 2005.

## Röportajlar

Art TV, “*Zahit Büyükişliyen Retrospektif Sergisi*” (Video), Kibele Sanat Galerisi, 20 Aralık 2012 - 2 Şubat 2013,

<http://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/zahit-buyukisliyen-retrospektif-sergisi> (Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2017)

Erzen, Jale N. 1983. “*Adnan Turani ile Görüşme*”. Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Yıl: 2, Sayı: 10.

İnatçı, Ümit (Hazırlayan and Sunan) “*Zahit Büyükişliyen Atölyesi*” (Video), Mayıs 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=wFIZsv62JzU> (Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2017)

## Katalog Yazıları

Büyükişliyen, Zahit. 2016. “*Acting Intution-Sezgisel Eylem*”. 7-25 Mart 2016. İstanbul: Ziraat Bankası Tünel Sanat Galerisi

Ergüven, Mehmet. 2016. “*Zahit Büyükişliyen İvriz'den Kantaron Çiçekleri ve Don Kişot'a*”. 18.11.2016-14.12.2016. İzmir: Ekol Sanat Galerisi.

İnatçı, Ümit. 2011. “*Uzam, Boşluk ve Doğa ya da Ufuk Ötesinin Yakınlığı*”. Déja vu: Modern ve Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sanatından Seçkin Örnekler-9, 26 Kasım-16 Aralık 2011. İstanbul: Maçka Modern Art Galery.

Schribaux (Orhon), Bénédicte. 2011. “*Mübin, Rengin Ustası*”. 2-25 Ekim 1996. İstanbul: Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi “Mübin Orhon Robert ve Lisa Sainsbury Koleksiyonu” sergi kataloğunun zenginleştirilmiş “*Mübin*” derlemesi, Galeri Nev.

Sönmez, Necmi. 2011. “*Mübin Orhon'un Sanatı ve Resim Dünyası Üzerine*”. 2-25 Ekim 1996. İstanbul: Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi “Mübin Orhon Robert ve Lisa Sainsbury Koleksiyonu” sergi kataloğunun zenginleştirilmiş “*Mübin*” derlemesi, Galeri Nev.

## **Internet Kaynakları**

<http://www.albrightknox.org>

<http://www.cantrepompidou.fr>

<http://www.guttkleinfineart.com>

<http://www.hanshofmann.org>

<http://www.jacobsongallery.com>

<http://www.metmuseum.org>

<http://www.mmoca.org>

<http://www.moma.org>

<http://www.nga.gov>

<http://www.oxfordartonline.com>

<http://www.philamuseum.org>

<http://www.sfmoma.org>

<http://www.sothebys.com>

<http://www.stonybrook.edu>

<http://www.tate.org>

<http://www.wikiart.org>

## RESSAM DİZİNİ

Baziotes, William: 44, 54, 57, 68, 69, 72, 117, 119, 129

Büyükişliyen, M. Zahit: iv, vi, 76, 77, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 120, 122, 123, 126, 127, 131, 134

de Kooning, Willem: 44, 45, 51, 54, 60, 61, 62, 66, 118, 128, 130

Degottex, Jean: 50

Elderoğlu, Abidin: 76, 77, 78, 119, 127

Francis, Samuel Lewis: 44, 51, 54, 73, 74, 119

Gençaydın, Zafer: iv, vi, 83, 84, 85, 86, 118, 120, 127, 131

Gorky, Arshile: 44, 45, 54, 62, 63, 64, 66, 118, 130

Gottlieb, Adolph: 44, 54, 57, 58, 117, 118, 130

Hofmann, Hans: 44, 55, 56, 57, 118, 128, 135

Kline, Franz Rowe: 44, 51, 54, 66, 67, 119, 127

Mathieu, Georges: iv, vi, 47, 48, 82, 93

Motherwell, Robert: iv, vi, 9, 44, 51, 54, 71, 72, 73, 117, 119, 123, 129

Newman, Barnett: iv, vi, 9, 44, 45, 46, 51, 53, 54, 64, 65, 66, 86, 118, 119, 120, 127, 130

Orhon, Mübin: 78, 79, 80, 81, 93, 120, 134

Pollock, Jackson: iv, vi, 9, 44, 45, 46, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 69, 70, 71, 72, 73, 93, 116, 117, 118, 119, 120, 129, 137, 138, 139, 140

Richter, Gerhard: 44, 49, 50, 128

Rothko, Mark: iv, vi, 9, 44, 45, 46, 51, 54, 57, 58, 59, 60, 73, 86, 117, 118, 120, 121, 128

Turani, Adnan: 46, 81, 82, 89, 120, 131, 132, 134

Twombly Jr., Edwin Parker "Cy": 44, 75, 76, 119, 131

Wols: iv, vi, 47, 48, 116

**“The Code: Nature’s Building Blocks” Season 1: Episode 2 (Video file)**

**Presented by: Prof. Marcus du Sautoy**

Bu ambar, 20. yüzyılın en önemli sanat devrimlerinden birine sahne oldu. Geleneksel resim teknikleri, çalışmalarını burada gerçekleştiren ressamı büyük hayal kırıklığına uğratmıştı. O kadar ki, resim yapmayı bırakıp boyaları sıçratmaya başladı. Kendisi de sanatı kadar sıradışıydı. Kibirli, kendine zarar veren bir ayyaş. Ve belki de bir hayalci (visionary). Adı Jackson Pollock’tu.

Gördüğünüz gibi, yerler hâlâ boya içinde. Pollock tuvali yere yazardı. Sonra genellikle sarhoş bir halde, bütün boyayı yüzeye damlatır ya da fiskeler halinde serperdi. Haftalarca gider gelir ve yeni katmanlar, yeni renkler eklerdi. Sonuç inanılmazdı. Soyut dışavurumculuğun görkemli patlamaları. Her yer, ortalığa sıçramış boyalarla kaplı.

Pollock’un tabloları sanat dünyasına şok dalgaları halinde yayıldı. Hiç kimse daha önce böyle bir şey görmemişti. Life dergisi onu “yüzyılın sanatçısı” ilan etti. Kimileri ise, çalışmalarına “ayyaş bir delinin vasat süprüntüleri” diyerek onunla alay etti. Pollock’un tabloları her ne kadar tartışma yaratmışsa da aynı zamanda inanılmaz derecede etkileyiciydi. Gelişigüzel çizilmiş eğri büğrü çizgiler gibi görünmekle birlikte, tuhaf bir biçimde çekiciydiler de.

Pek çok kişi, Pollock’un tekniğini taklit etmeye çalıştı. Kimileri duyduğu saygıdan ötürü, kimileri sahtekârlık amacıyla. Ama hiçbiri, Pollock’un orijinal işlerinde varolan o büyüğü yaratamadı. Pollock’un tabloları, doğanın vahşiliğinden bir şeyler yakalamış gibiydi. Ama uzunca bir süre, hiç kimse eserlerinin neden bu denli çarpıcı olduğuna bir açıklama getiremedi. Ta ki, konu ressam ve fizikçi Richard Taylor’un [University of Oregon] dikkatini çekene kadar.

Taylor’un kendine özgün yöntemi, Pollock’un ayrıksı resim yapma tarzını taklit edecek bir araç geliştirmesiydi.

T: Herşey “Pollockiser” adlı bu alet üzerine kurulu.

S: “Pollockiser” mı? Çok sevimli.

T: Temelinde, “darbeli sarkaç” denen mekanizma var. Bildiğin gibi, sarkaç saat gibi düzenlidir ama bunun tepesinde hareket etmekte olan sicime darbeler vuran ve kaotik hareket adı verilen farklı bir hareket türüne yol açan küçük bir aygıt var.

S: Bunu Pollock’un eli olarak da kabul edebilirsiniz. Yapacağı resimde böyle bir dengesizlikle elde edebileceği sonuç bunun gibi bir şey olmalı.

T: Gerçekten çok benzer yöntemler.

S: Çok da etkili.

“Pollockiser”, Pollock’un tekniğini yeniden yaratarak, sanatçının eserlerinin bir yönünü taklit etmeyi başarabiliyor. Ne kadar yakından bakarsanız bakın, aşağı yukarı aynı görünüyorlar.

T: Bu desenlerin sürekli belirmediğini görüyorsun. Bir Pollock tablosundaki şekiller, büyüklükleri farklı olsa da birbirlerinin aynısı görünüyor.

Buna, “fraktal” deniyor.

S: Yani, farklı ölçeklerde fotoğraflar çeksem ve onları birine göstersem, hangilerinin yakından, hangilerinin uzaktan çekildiğini anlayamazlar, öyle mi?

T: Çok doğru. Tuvalin kenarlarını göstermediğin sürece, on metre mi yoksa yarım metre mi uzakta duruyorsun, kimse anlayamaz. İkisi de kesinlikle aynı seviyede karmaşıklığa sahip olacaktır.

Başka hiçbir ressam, tablolarında yanı sıra karmaşıklık seviyesini farklı ölçeklerde sürekli tekrarlama konusunda Jackson Pollock kadar başarılı değildi. Bizi çeken de, eserlerinin fraktal olma özelliği idi. Çünkü gördüğümüz, soyut bir şey olmasına rağmen aslında dünyada, çevremizde tanık olduğumuz gerçekliklere ayna tutar.

T: Oraya “gömülü” olan desenleri analiz etmeye başladığımızda, ortaya bu harika şey çıktı. Derinlerde bir yerde gizlenen matematiksel bir yapı.

S: Dağınıklık ve karmaşa gibi görünen şeyler arasındaki karşılıklı hassas etkileşim...

T: Evet.

S: Ama içinde saklı olan ve alt yapıyı oluşturan bir şifre var, öyle mi?

T: Çok doğru. Üstelik bunu yalnızca Pollock'un tablolarında değil, her yerde görebilirsin. Örneğin, dışarıdaki bir ağaçta. Uzaktan baktığında, koca bir gövde ve o gövdeden çıkmış dallar görürsün. Yüzeysel olarak darmadağın ve inanılmaz derecede karmaşık görünür ama gözlerin, içten içe matematiksel bir yapı olduğunu hisseder. Pollock bunu, kimsenin yapmadığı bir şekilde yapıp doğrudan doğruya tuvaline yansıtan ilk ressamdı. Gerçekten de doğanın temel parmak izi.

Pollock'un sanatının en heyecan verici yanı da bu. ...

Fraktallar, doğanın dünyayı nasıl inşa ettiğini gösterir. Bulutlar fraktaldır çünkü aynı özelliği yansıtırlar. Devasa bulutlar, aslında küçük olanların bire bir aynısıdır. Aynı şey kayalar için de geçerlidir. Görüntüsünden yola çıkarak karşınızdaki koca bir dağ mı yoksa mütevazı bir kaya mı, bilemezsiniz.

Sonra bir de bu ağaç gibi canlı fraktaller vardır. ...Ağaçlar da fraktal sistemlerin gücünün mükemmel bir örneğidir. Muazzam karmaşıklıkları aslında çok basit kurallardan kaynaklanır. Ağacın bu şekilde olmasının sebebi, alabileceği en fazla güneş ışığını almaya çalışmasıdır. ... bu şekli yaratmak için bir tek kural gerekli. Ağacın yapması gereken şey büyümek ve bölünmek. Bu tek kuraldan yararlanarak ağaç dediğimiz inanılmaz karmaşıklığındaki şekli elde edebiliriz. Aynı yöntemin giderek küçülen ölçeklerle kendini tekrar etmesidir bu. ... kusursuz bir ağacı asla elde edemezsiniz. Ama farklı büyüme mevsimleri, rüzgârı, ara sıra yaşanan kazalar gibi doğal değişkenleri de hesaba katarsanız, sonuçta ortaya gerçekten güzel görümlü bir ağaç çıkar.

Doğanın özü gereği fraktal olabileceği fikri, 1970'lerde Fransız matematikçi Benoit Mandelbrot tarafından ortaya atıldı. Bu, en ünlü eseri, Mandelbrot kümesidir. Sonsuza dek küçülen ölçeklerle kendini tekrarlayan çemberler ve girdaplardan oluşur. Bu sonsuz karmaşa, matematiğin çok basit bir işlevinden yaratılmıştır. Mandelbrot'nun kuantum sıçrayışı, benzer, basit matematiksel şifrelerin doğada sadece ağaçları değil, birbirinden alakasız görünen şekilleri de açıklamaya yeteceğini öngörüyordu. ...

...Geometrinin doğanın birbiriyle yarış halindeki güçlerine meydan okuyan karmaşıklığını takdir etmemiz gerekiyor. Bu da çevremizde rastlantısal olduğunu sandığımız durumların bile temelinde fraktaller gibi matematiksel kuralların var olduğunu kavramamızı

gerektiriyor. Bunlar, Jackson Pollock'un tablolarındaki kaostan, ağaçların yapısına, oradan sanal dünyaların gerçekçiliğine varana kadar her şeyde var olan kalıpları açıklayan kurallar (Lachmann, 40'35'' - 58'01'').