

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TASARIM ANA SANAT DALI
DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA MİSTİK
SEMBOLLER VE
GÖSTERGEBİLİM ANALİZLERİ

RASİM SOYLU
13721002

DANIŞMAN
YRD. DOÇ. DR. MEHMET EMİN KAHRAMAN

İSTANBUL
2016

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TASARIM ANA BİLİM / ANA SANAT DALI
DOKTORA PROGRAMI**

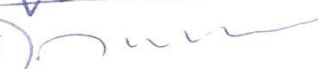
DOKTORA TEZİ

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA MİSTİK
SEMBOLLER VE
GÖSTERGEBİLİM ANALİZLERİ**

**RASİM SOYLU
13721002**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 28.02.2016
Tezin Savunulduğu Tarih: 22.02.2016

Tez Oy birliği / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

	Unvan	Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı:	Yrd. Doç. Dr.	Mehmet Emin KAHRAMAN	
Jüri Üyeleri:	Prof. Dr.	Hüsrev SUBAŞI	
Jüri Üyeleri:	Doç. Dr.	Lütfü KAPLANOĞLU	
Jüri Üyeleri:	Doç. Dr.	Evren Bilge KUTLAY	
Jüri Üyeleri:	Doç. Dr.	Ali Osman ALAKUŞ	

**İSTANBUL
ŞUBAT-2016**

ÖZ

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA MİSTİK SEMBOLLER VE GÖSTERGEBİLİM ANALİZLERİ

Rasim SOYLU

Şubat 2016

Bu çalışmada, çağdaş Türk resim sanatında bilhassa 2000 yılından sonra, hem akademisyen, hem de sanatçı olarak kariyerinin doruğuna çıkmış ressamaların eserlerindeki mistik sembollerin, göstergebilime göre incelenmesi amaçlanmaktadır. Ayrıca bu sembollerin bilinçli olarak mistisizm çağrıştırıp çağrıştırmadıkları veya sanatçıların bilinçaltında yatan içselliğin yansıması olma ihtimallerinin araştırılması hedeflenmektedir.

Pilot olarak seçilen sanatçılar ziyaret edilerek görüşme yapılmış, kişisel yaşamlarında veya sanatsal çalışmalarında, mistisizmle ilgileri olup olmadıkları, eserlerinde kullandıkları sembollerde mistik kaygılar taşıyıp taşımadıkları sorularının cevaplarına ulaşılmaya çalışılmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi ile, sanatçılarla görüşme ve röportaj yapılmış ve kendilerine yöneltilen sorularla, eserlerindeki semboller ve yapılacak göstergebilim çözümlemeleri hakkında görüşleri alınmıştır.

Elde edilen bulgulara göre, görüşme yapılan sanatçıların bir kısmının mistisizmle, hatta tasavvufu yakından ilgilendiği ve sanat çalışmalarında mistik sembollerini bilinçli olarak kullandığı belirlenmiştir. Sanatçıların bir kısmı ise, sembollerini salt plastisizm amaçlayarak ve biçimsel form olarak kullandıklarını, ancak başkaları tarafından mistisizm çağrıştırmalarının mümkün olduğunu ifade etmişlerdir. Sanatçıların bazıları çok yaşlı olmaları itibari ile çocuklukları cumhuriyetin ilk yıllarında, henüz Osmanlı kültürünün etkisinde geçtiği ve geleneksel Türk ve Anadolu kültürü içerisinde mistik kavramlarla beslenmiş oldukları tespit edilmiştir. Bu sebeple, eserlerinde kullandıkları semboller, bilinçli olarak mistisizmi yansıtmayı amaçlamasa dahi, dolaylı olarak yine de bu coğrafyanın kültürü içerisinde, mistik çağrışımları taşıması mümkün görülmektedir.

Araştırmanın birinci bölümünde problem durumu, problem cümlesi, araştırmanın amacı, araştırmanın önemi, varsayımlar, kapsam, sınırlılıklar, yöntem ve tekniklere yer verilmiştir. İkinci bölümde göstergebilimin tanımı, tarihsel gelişimi, kuramsal ve kavramsal problemleri ele alınmıştır. Ayrıca göstergebilimin Türk ve İslami kaynaklardaki kökenleri ilk defa incelenerek alanın kuramsal yapısına katkıda bulunulmuştur. Üçüncü bölümde mistisizm ele alınmış ve mistik semboller incelenmiştir. Bulgular bölümünde sanatçılarla yapılan görüşmeler, sanatçıların mistisizmle ilişkileri ve eserlerindeki mistik sembollerin göstergebilim açısından çözümlemeleri yapılmıştır. Araştırmanın son bölümünde ise araştırmanın verileri değerlendirilip, elde edilen sonuçlara göre öneriler geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Semiyoloji, Mistisizm, Sembol, Göstergebilim

ABSTRACT

THE SEMIOLOGICAL ANALISES OF MYSTIC SYMBOLS IN CONTEMPORARY TURKISH ART

Rasim SOYLU

February 2016

The aim of this study is the analysis of mystic symbols according to semiology in the works of artists who are academicians and accepted as authority of contemporary Turkish art after 2000.

Artists selected as pilot, visited and interviewed. The question either the symbols used in their arts are related with mysticism is asked to them and their opinions recorded about analysis of that symbols in terms of semiology.

As a result, some artists stated that they used symbols as mysticism and they interested in mysticism. On the other hand, others stated they used symbols as stylistic forms and aimed plasticism but those symbols may be interpreted as mysticism by audiences.

It is determined that since the artists are too elderly, they grew up Ottoman and Anatolian culture. Therefore, it can be said that symbols in their art can be indirectly associated with mysticism despite artists did not aim to.

First part of study includes problem sentence, problem case, aim and significance of problem, hypotheses, scope and limitations.

Second part includes definition, historical progress and conceptual problems of semiology. Moreover Turkish and Islamic sources of semiology are analyzed for the very first time and thus contributed to the theoretical structure of semiology.

Mystic symbols are analyzed in third part. Findings part includes interviews with artists, relations between artists and mysticism and analysis of symbols used by the artists in terms of semiology.

In the last part, datas of study are evaluated and proposals are offered in accordance with results.

Keywords: **Semiology**, **Mysticism**, **Symbol**, **Semiotics**

ÖN SÖZ

İnsanların veya bütün canlıların, aralarında iletişim kurmak için geliştirdikleri her türlü ses, işaret ve davranış biçimleri dil olarak kabul edilir. Hatta doğada var olan her olayın, belirti olarak ortaya koyduğu anlamlar birer gösterge olarak incelenebilir. Göstergebilim bu iletişim dili ve işaretlerinin anlamlarını çözümleyen bir bilim dalıdır. Gösteren, gösterilen ve yorumlayan gibi elemanlardan oluşan gösterge, dilbilim ve edebiyatta olduğu gibi, plastik sanatlar veya tıp gibi başka alanlarda da kullanılmaktadır. Göstergebilim insanın ve dünyanın insan için taşıdığı anlamları araştıran bir bilim dalıdır. Göstergebilim, 20. yüzyıl Avrupa ve Amerika ekolleri ile gelişimi esnasında, Türk dil ve sanat literatüründe sadece tercüme düzeyinde kalmış ve öz kaynaklardan beslenen bir model ortaya koyulamamıştır. Mevlana'dan Yunus Emre'ye, Muhammed Siyahkalem 'den, Bedri Rahmi Eyüboğlu'na, Türk edebiyat ve sanatında yüzlerce sanatçı ve eserin arka planında var olan estetik ve sanat felsefesi çözümlenip, Türk göstergebilim ekolü oluşturulması, gelecek kuşaklar üzerine bir borç olarak kalmıştır. Bu çalışmada çağdaş Türk resim sanatında görülen mistik sembollerin, hangi düz anlam, yan anlam ve derin anlamları ifade ettikleri incelenecek ve göstergebilimin çözümleme yöntemi kullanılarak analiz edilecektir.

Bu tez çalışmasında, bütün yoğunluğa rağmen danışmanlığımızı kabul eden Yrd.Doç.Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN'a, röportaj ve görüşmeler için bana zaman ayıran Prof.Dr.Adnan TURANİ'ye, Prof.Dr.Aydın AYAN'a, Prof.Dr.Devrim ERBİL'e, Prof.Dr. Ergin İNAN'a, Prof.Dr. Halil AKDENİZ'e, Prof.Dr. Mustafa AYAZ'a, Prof.Dr. Yalçın KARAYAĞIZ'a, maddi ve manevi desteğini esirgemeyen değerli hocam Prof.Dr. Ahmet ATAN'a, Prof.Dr. Hüsrev SUBAŞI'na, Prof.Dr. Şadi EREN'e, Doç.Dr. Lütfü KAPLANOĞLU'na, Doç.Dr. Ali Osman ALAKUŞ'a, Öğretim Görevlisi Mustafa GENÇ'e, fotoğraf sanatçısı Nevzat YILDIRIM'a, Fırça Sanatevi sahibi Semra SANCAK'a ve sevgili aileme şükranlarımı sunarım.

Rasim SOYLU

İstanbul, Şubat/2016

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ.....	xi
GÖRSELLER LİSTESİ	xiii
KISALTMALAR	xvi
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Problem Cümlesi.....	1
1.3. Araştırmanın Amacı.....	1
1.4. Araştırmanın Önemi	2
1.5. Varsayımlar (Sayıtlar)	2
1.6. Sınırlılıklar	2
1.6. Yöntem ve Teknikler	3
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE ARAŞTIRMALAR	4
2.1. Göstergebilimin Tanımlanması	5
2.2. Göstergebilimin Tarihsel Kökleri	6
2.3. Türk-İslam Kaynaklarında Dilbilim ve Semiyolojinin Kökleri	8
2.3.1. Belagat ve Göstergebilim İlişkisi.....	12
2.3.2. Türk ve İslam Kaynaklarında Gösterge İle Özdeşleşebilecek Kelime ve Kavramlar	18
2.6. Türkiye’de Göstergebilim	30
2.7. Göstergebilimin Temel Sorunları.....	31
2.7.1. Gösterge.....	31
2.7.2. Gönderge.	33
2.7.3. Gösteren	33
2.7.4. Gösterilen	34
2.7.5. Anamlama	34
2.7.6. Düz Anlam	35
2.7.7. Yan Anlam	35
2.7.8. Derin Anlam.....	36

2.7.9. Terim, Terimce Ve Üstdil	36
2.7.10. Dizge	36
2.7.11. Şifre.....	37
2.7.12. Nedensizlik İlkesi.....	38
2.7.13. Çizgisellik	38
2.7.14. Art zamanlılık-Eşzamanlılık	39
2.7.15. Belirti	39
2.7.16. Belirtke	40
2.3.17. Sembol, Simge.....	41
2.7.18. Bir Sembol Olarak Arketip	43
2.7.19. Plastik Sanatlarda Sembolizm ve Sembolizm Sanat Akımı ..	44
2.8. Göstergelerin Sınıflandırılması	45
2.8.1. Peirce'in Gösterge Sınıflandırmaları	45
2.8.2. Pierre Guiard'in Gösterge Sınıflandırması	47
2.8.3. Greimas Okulu Ve Groupe U' Gösterge Sınıflandırması	48
2.9. Görüntüsel-Görsel Gösterge	48
2.9.1. İkonik Gösterge	49
2.9.2. Yoğurumsal-Plastik Gösterge.	50
2.10. Bildirişim Ve Anlamlama Göstergebilimi	51
2.10.1. Bildirişim Göstergebilimi	51
2.10.2. Anlamlama Göstergebilimi	53
2.11. Toplumsal Göstergebilim	55
2.12. Sanat Eleştirisi	56
2.13. Bir Sanat Eleştiri Yöntemi Olarak Göstergebilim Çözümlemesi	58
2.13.1. Yapısalcılık.....	59
2.13.2. Postyapısalcılık	66
2.13.3. Yapısökümcülük veya Yapıbozumculuk.....	60
2.13.4. Eyleyenler Modeli.....	61
2.13.5. Göstergebilimsel Dörtgen	62
2.13.6. İşlevler Modeli	64
2.13.7. Chomsky Derin Yapı Çözümlemesi.....	65
2.13.8. Hjelmslev'in Anlatım-İçerik Düzlemi	66
2.13.9. Barthes'ın Göstergebilim Çözümlemesi.....	67

3. MİSTİSİZM.....	68
3.1. Mistisizm Tanımı	68
3.2. Metafizik.....	70
3.2.1. Metafizik Resim.....	71
3.3. Mistisizm Ve Semboller.....	72
3.4. Mistisizm Din İlişkisi	73
3.5. İslam Mistisizmi (Tasavvuf).....	75
3.5.1. Vahdet-İ Vücut	76
3.5.2. Tasavvufta Seyr-i Sülûk.....	77
3.5.3. Tasavvufta Adap	77
3.5.4. Tasavvuf Ve Aşk.....	78
3.5.5. Tasavvufta Sembol Ve İşaret	78
3.5.6. Tasavvuf Ve Sanat.....	79
3.6. Türk Resim Sanatında Mistik Semboller	81
3.6.1. Mistik Bir Sembol Olarak Çizgi.....	83
3.6.2. Mistik Bir Sembol Olarak Kaligrafi-Yazı	84
3.6.3. Mistik Bir Sembol Olarak Harf.....	86
3.6.4. Mistik Bir Sembol Olarak Sayılar.....	88
3.6.5. Mistik Bir Sembol Olarak Sema-Dönüş	89
3.6.6. Mistik Bir Sembol Olarak Manzara	89
3.6.7. Mistik Bir Sembol Olarak Ayna.....	90
3.6.8. Mistik Bir Sembol Olarak Hayvanlar.....	91
3.6.8. Mistik Bir Sembol Olarak Renk.....	91
3.7. Türk Resim Sanatında Mistik Semboller Kullanan Ressamlar	92
3.7.1. Erol Akyavaş.....	94
3.7.1.1. Erol Akyavaş'ın Resimlerinde Mistik Bir Sembol Olarak Hat-Kaligrafi.....	97
3.7.1.2. Erol Akyavaş Resimlerinde Mistik Sembol Olarak Minyatür Etkisi.....	98
3.7.1.3. Erol Akyavaş Resimlerinde Mevlana Mistisizmi.....	99
4. BULGULAR VE YORUMLAR	100
4.1. Adnan Turani.....	100
4.1.1. Sanatçı İle Görüşme	101
4.1.2. Adnan Turani Resimlerinde Semboller	102
4.1.3. Adnan Turani Resimlerinde Sembol Olarak Kaligrafi	104

4.1.4. Adnan Turani Resimlerinde Sembol Olarak İstanbul	109
4.1.5. Adnan Turani Resimlerinde Sembol Olarak Yunus Emre ...	110
4.1.6. Yunus Emre Resminin Göstergebilim Çözümlemesi	111
4.2. Aydın Ayan.....	114
4.2.1. Sanatçı İle Görüşme	115
4.2.2. Aydın Ayan Resimlerinde Mistik Semboller	116
4.2.3. Aydın Ayan Resimlerinde Sembol Olarak Mezar Taşları	117
4.2.4. Aydın Ayan Resimlerinde Sembol Olarak Güvercin.....	120
4.2.5. Aydın Ayan Resimlerinde Sembol Olarak Kuru Ağaçlar	121
4.2.6. Aydın Ayan Resimlerinde Sembol Olarak Karga	123
4.2.7. Sonsuz Barış Üzerine Resminin Göstergebilim Çözümlemesi	126
4. 3. Devrim Erbil	131
4.3.1. Sanatçı İle Görüşme	132
4.3.2. Devrim Erbil Resimlerinde Mistik Semboller	133
4.3.3. Devrim Erbil Resminde Mistik Bağlantı.....	135
4.3.4. Devrim Erbil Resminde Işık Mistisizmi	136
4.3.5. Devrim Erbil Resminde Dini Mimari Mistisizmi	137
4.3.6. Devrim Erbil Resminde İstanbul Mistisizmi	137
4.3.7. Devrim Erbil Resminde Anadolu Mistisizmi.....	138
4.3.8. Devrim Erbil Resminde Mistik Sembol Olarak Ağaçlar	139
4.3.9. Devrim Erbil Resminde Mistik Sembol Olarak Kuşlar	141
4.3.10. Maviye Uçmak Üzerine Bir Yorum Resminin Görsel Gösterge Çözümlemesi	143
4.4. Ergin İnan	146
4.4.1. Sanatçı İle Görüşme	147
4.4.2. Ergin İnan Resimlerinde Mistik Semboller	148
4.4.3. Ergin İnan Resimlerinde Mistik Bir Simge Olarak Böcekler	151
4.4.4. Ergin İnan Resimlerinde Mistik Bir Simge Olarak Sürüngenler.....	152
4.4.5. Ergin İnan Ve Mevlana Mistisizmi	153
4.4.6. Ergin İnan Resimlerinde Sembol Olarak Eski Yazılar	155
4.4.7. Ergin İnan Resimlerinde Mistik İkili Yüzler	157
4.4.8. Ergin İnan Resimlerinde Mistik Sembol Olarak El ve Ayak	158

4.4.9. Ergin İnan Resimlerinde Mistik Bir Sembol Olarak Kapı....	160
4.4.10. Öte Dünya Kapıları Eserinin Göstergebilim Çözümlemesi	176
4.5. Halil Akdeniz.....	164
4.5.1. Sanatçı İle Görüşme	165
4.5.2. Halil Akdeniz Resimlerinde İmler Ve Semboller	166
4.5.3. Anadolu Uygarlıkları-Kültür Logoları Eserinin Görsel Gösterge Çözümleme Yöntemiyle İncelenmesi	173
4.6. Mustafa Ayaz	176
4.6.1. Sanatçı İle Görüşme	177
4.6.2. Mustafa Ayaz'ın Günlüğüne Düştüğü Notlardan Seçmeler..	178
4.6.3. Mustafa Ayaz Resimlerinde Semboller	179
4.6.4. Mustafa Ayaz Resimlerinde Açık-Koyu, İyi Ve Kötü Sembolü	180
4.6.5. Mustafa Ayaz Resimlerinde Hayvan Sembolleri	182
4.6.6. Mustafa Ayaz Resimlerinde Ana Sembolü	183
4.6.7. Mustafa Ayaz Resimlerinde Gölge Mistisizmi.....	184
4.6.8. Görsel Gösterge Çözümleme Yöntemiyle Mustafa Ayaz'ın Resminin Çözümlemesi.....	185
4.7 Yalçın Karayağz	188
4.7.1. Sanatçı İle Görüşme	189
4.7.2. Yalçın Karayağz Resimlerinde Semboller	191
4.7.3. Yalçın Karayağz Resimlerinde “Cennet” İmgesi.....	193
4.7.4. Yalçın Karayağz Resimlerinde Ayna Sembolü	195
4.7.5. Bir Aşk Masalı-Ferhat İle Şirin Resminin Göstergebilim Çözümlemesi.....	196
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	201
5.1. Sonuç.....	201
5.2. Öneriler	203
KAYNAKÇA	204
EKLER	215
ÖZGEÇMİŞ	228

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Peirce'in Gösterge Şeması.....	31
Tablo 2: Whitney Davis Sembolleştirme Şeması.....	42
Tablo 3: Doğan Günay Gösterge Türleri Şeması	47
Tablo 4: Jacopson'un İşlevler Şeması	52
Tablo 5: Akerson'un Gremias'tan Çıkardığı Anlam Çözümleme Şeması	53
Tablo 6: Rifat'ın Gremias'tan Çıkardığı Anlam Çözümleme Şeması	54
Tablo 7: Greimas'ın Eyleyenler Şeması.....	61
Tablo 8: Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgeni Uygulama Örneği.....	63
Tablo 9: Chomsky Derin Yapı Çözümlemesi Şeması	65
Tablo 10: Hjelmslev'in Anlatım-İçerik Düzlemi Şeması.....	66
Tablo 11: Barthes'ın Göstergebilim Çözümleme Şeması.....	67
Tablo 12: Resimdeki Göstergelerin Düz Anlam, Yan Anlam Ve Derin Anlam Şeması.....	112
Tablo 13: Resmin Greimas'ın Eyleyenler Şemasına Uyarlanması.....	112
Tablo 14: Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar	113
Tablo 15: Resmin Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi.....	113
Tablo 16: Resimdeki göstergelerin Düz Anlam, Yan Anlam Ve Derin Anlam Çözümleme Şeması	127
Tablo 17: Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar	129
Tablo 18: Greimas'ın Eyleyenler Şeması Uygulaması.....	130
Tablo 19: Resmin Göstergebilimsel Dörtgene Göre Çözümlemesi	130
Tablo 20: Resimdeki Göstergelerin Düz Anlam, Yan Anlam Ve Derin Anlam Şeması.....	144
Tablo 21: Resmin Eyleyenler Şeması	144
Tablo 22: Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar	145
Tablo 23: Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi.....	145
Tablo 24: Resimdeki Göstergelerin Düz Anlam, Yan Anlam Ve Derin Anlam Şeması.....	162
Tablo 25: Resmin Eyleyenler Şeması	162
Tablo 26: Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar	163
Tablo 27: Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi.....	163
Tablo 28: Resimdeki Göstergelerin Düz Anlam, Yan Anlam Ve Derin Anlam	

Şeması.....	174
Tablo 29: Resmin Eyleyenler Şeması	174
Tablo 30: Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar	175
Tablo 31: Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi.....	175
Tablo 32: Resimdeki Göstergelerin Düz Anlam, Yan Anlam Ve Derin Anlam	
Şeması.....	186
Tablo 33: Resmin Eyleyenler Şeması	186
Tablo 34: Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar	187
Tablo 35: Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi.....	187
Tablo 36: Resimdeki Göstergelerin Düz Anlam, Yan Anlam Ve Derin Anlam	
Şeması.....	198
Tablo 37: Resmin Eyleyenler Şeması	199
Tablo 38: Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar	199
Tablo 39: Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi.....	200

GÖRSELLERİN LİSTESİ

Görsel 1: Taş Düşebilir İşareti Ve Trafiğe Kapalı Yol İşareti.....	40
Görsel 2: Gustave Moreau, Sodom'un Melekleri.....	44
Görsel 3: Kadın Ve Erkek İçin Wc Sembolleri İçeren İkonik Göstergeler	50
Görsel 4: Picasso Birleşmiş Milletler Barış Günü İçin Yaptığı Beyaz Güvercin	50
Görsel 5: Giorgio De Chirico, Torino Melankolisi.....	72
Görsel 6: Erol Akyavaş.....	94
Görsel 7: Erol Akyavaş, Zaferin Ünü Adh Eserini Çalışırken	95
Görsel 8: Erol Akyavaş, Padişahların Zaferi	95
Görsel 9: Erol Akyavaş'ın Mistik Düşü İle İlgili Notu	96
Görsel 10: Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur.....	97
Görsel 11: Erol Akyavaş, Zaferin Ünü.....	98
Görsel 12: Akyavaş, Fihi Ma Fih (İçindeki İçinde).....	99
Görsel 13: Adnan Turani.....	100
Görsel 14: Adnan Turani İle Ankara'da Atölyesindeki Görüşme	101
Görsel 15: Adnan Turani, Mektup	103
Görsel 16: Adnan Turani, Kaligrafik Düzenleme	104
Görsel 17: Adnan Turani, Resimsel Yazı (Piktografi).....	105
Görsel 18: Adnan Turani, Yazı.....	106
Görsel 19: Adnan Turani, Yeşil İçin Şarkı	107
Görsel 20: Adnan Turani, Kırmızı Yazı	108
Görsel 21: Adnan Turani, İstanbul	109
Görsel 22: Turani, Yunus Emre.	110
Görsel 23: Adnan Turani, Yunus Emre, Detay.....	111
Görsel 24: Aydın Ayan	114
Görsel 25: Aydın Ayan İle Görüşme	115
Görsel 26: Aydın Ayan, Bir Memleketin Simgesel Portresi.....	119
Görsel 27: Aydın Ayan, Sonsuz Barış	120
Görsel 28: Aydın Ayan, Dün, Bugün, Yarın.....	122
Görsel 29: Aydın Ayan, Az Gelişmişlik.....	123
Görsel 30: Aydın Ayan, Dişi İmge Yinelemesi A.....	124
Görsel 31: Aydın Ayan, Erkek İmge Yinelemesi	125
Görsel 32: Aydın Ayan, Sonsuz Barış Ve Dostluk	127

Görsel 34: Devrim Erbil	131
Görsel 35: Devrim Erbil İle Ankara’da Yapılan Görüşme.....	132
Görsel 36: Devrim Erbil, Mistik Bağlantı, 1957.....	135
Görsel 37: Devrim Erbil, Mistik Bağlantı.....	135
Görsel 38: Devrim Erbil, Güz Noktası	136
Görsel 39: Devrim Erbil, Süleymaniye.....	137
Görsel 40: Devrim Erbil, İstanbul	138
Görsel 41: Devrim Erbil, Bir Anadolu Yaşantısı Üzerine Çeşitlemeler.....	139
Görsel 42: Devrim Erbil, Kalkan Ağacı.....	140
Görsel 43: Devrim Erbil, Lirik Soyutlama	142
Görsel 44: Devrim Erbil, Maviye Uçmak Üzerine Bir Yorum	143
Görsel 45: Ergin İnan	146
Görsel 46: Ergin İnan İle Görüşme Sırasında.....	147
Görsel 47: Ergin İnan, Bin Bir Böcek	151
Görsel 48: Ergin İnan, Kırılmış Kabuk	153
Görsel 49: Ergin İnan, Mesnevi	154
Görsel 50: Ergin İnan, Mesnevi	156
Görsel 51: Ergin İnan, İki Aynı Yüz	157
Görsel 52: Ergin İnan, Ayak	158
Görsel 53: Ergin İnan, Elin Görür	159
Görsel 54: Ergin İnan, Öte Dünya Kapıları II	160
Görsel 55: Halil Akdeniz	164
Görsel 56: Sanatçı Halil Akdeniz İle Görüşme Anında.....	165
Görsel 57: Halil Akdeniz, Kültür İmleri.....	168
Görsel 58: Halil Akdeniz, Kültür İmleri, Detay	168
Görsel 59: Halil Akdeniz, Kültür İmleri.....	169
Görsel 60: Halil Akdeniz, Poseidon’un Asası, Detay	170
Görsel 61: Halil Akdeniz, Bulgaristan’dan 7. Yüzyıla Ait Bir Sembol	171
Görsel 62: Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Kültür Bakiyeleri.....	172
Görsel 63: Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Kültür Logoları.....	173
Görsel 64: Mustafa Ayaz	176
Görsel 65: Sanatçı Mustafa Ayaz İle Görüşme	177
Görsel 66: Mustafa Ayaz, Günlüğüne Düştüğü Notlardan	178
Görsel 67: Mustafa Ayaz, Kedi.....	179
Görsel 68: Mustafa Ayaz, 1983, Suluboya	181

Görsel 69: Mustafa Ayaz,1987	181
Görsel 70: Mustafa Ayaz, At	182
Görsel 71: Mustafa Ayaz, “Ana”, Gravür	183
Görsel 72: Mustafa Ayaz, 1994	184
Görsel 73: Mustafa Ayaz,1997	185
Görsel 74: Yalçın Karayağz	188
Görsel 75: Yalçın Karayağz İle Görüşme	189
Görsel 76: Yalçın Karayağz, Sehpa Başında Oto Portre	192
Görsel 77: Yalçın Karayağz, Yabancı Cennet 4.....	193
Görsel 78: Yalçın Karayağz, Âdem İle Eva	194
Görsel 79: Yalçın Karayağz, Tarkovski’ye Saygı	195
Görsel 80: Yalçın Karayağz, Bir Aşk Masalı-Ferhat İle Şirin.....	196

KISALTMALAR

AGE: Adı Geçen Eser
BS: Baskı
DÜYB: Duralit Üzerine Yağlıboya
ED: Editör
FAK: Fakültesi
GÜZ. SAN. FAK: Güzel Sanatlar Fakültesi
GÜZ. SAN. ENS: Güzel Sanatlar Enstitüsü
HAZ: Hazırlayan
İDGSA : İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
İ.Ö: İsa'dan Önce
KİT: Kitabevi
MEB: Mili Eğitim Bakanlığı
M.Ö: Milattan Önce
M.S: Milattan Sonra
MSÜ : Mimar Sinan Üniversitesi
MSGSÜ: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
MÜİ FAV: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı
MÜZ: Müzesi
OAV: Osmanlı Araştırmaları Vakfı.
SOS. BİL. ENS: Sosyal Bilimler Enstitüsü
T: Türkiye
TC: Türkiye Cumhuriyeti
TDK: Türk Dil Kurumu.
TDV: Türkiye Diyanet Vakfı.
TÜAB: Tual Üzerine Akrilik Boya
TÜKT: Tual Üzerine Karışık Teknik
TÜYB: Tual Üzerine Yağlı Boya
Ü: Üniversitesi
YAY: Yayınları
YKY: Yapı Kredi Yayınları

1. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Türk resim sanatında, Orta Asya'dan beri gelen gelişme sürecinde, Türk inanç biçimlerinin etkisi ile ortaya çıkan semboller, mistik semboller olarak kabul edilebilir.

Osmanlı son döneminde ve cumhuriyet döneminde, modernleşme sürecindeki gelişmeler içerisinde, sanatçıların içsel dışavurumları, ürettikleri sanat eserlerinde açıkça gözlemlenmektedir.

Bilhassa çağdaş Türk resminde, üretilen sanat eserleri üzerinde görünen mistik sembollerin neler olduğu ve bunların göstergebilim açısından hangi anlamlar içerdiği, bu çalışmanın ana problemini teşkil etmektedir.

1.2. Problem Cümlesi

Bu araştırmanın problem cümlesi; çağdaş Türk resim sanatında, literatürlere giren ve halen günümüzde eser üretmeye devam eden duayen sanatçıların eserlerinde, mistik semboller var mıdır ve bu semboller göstergebilim yöntemleriyle nasıl tanımlanıp, analiz yapılabilir?

1.3.Araştırmanın Amacı

Çağdaş Türk resim sanatının biçimlenmesinde mistisizmin ve tasavvufun etkilerinin araştırılması, çağdaş Türk ressamaları arasında uzun yaşamı boyunca eser üreten, mistik eğilime sahip olan ressamaların belirlenmesi ve bu ressamaların resimlerinde var olan mistik sembollerin tespit edilmesi ve tanımlanmasıdır. Ayrıca bu sembollerin bilinçli olarak veya bilinçaltının dışavurumu olarak yapılmış olma durumlarının araştırılması, bu mistik sembollerin göstergebilimin sanat eleştirisi imkânlarından yararlanılarak incelenmesi ve çözümlenmesidir.

1.4. Araştırmanın Önemi

Türk resminde, içerik olarak yer alan sembollerin, düz anlam, yan anlam ve derin anlamlarının incelenmesi ve göstergebilim açısından çözümlenmesi, bunların daha iyi anlaşılması için önemlidir.

Sanatın kendi görsel dili içerisinde her şeyin yüzeysel ve bilinen bir anlamı olduğu gibi, gizemli ve ikinci dereceden çağrışımlar yapan yan anlamları da vardır. Bilinçaltı anlamları ve derin kökleri olan anlamlar gibi.

Göstergebilim, bir sembolün hangi tür anlamlar içerdiğini incelemekte ve gizemlerini ortaya çıkarmaktadır. Çağdaş Türk resminin içerdiği sembollerin, göstergebilim açısından çözümlenmesi ve Türk Plastik Sanatlar tarihine, göstergebilim çözümlmeleri olarak girmesi çok önem arz etmektedir.

1.5.Varsayımlar (Sayıtlar)

Bu araştırmada, aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir.

Araştırmada incelenen çağdaş Türk resim sanatçıları, uzun ömürleri boyunca sanatla uğraşan ve literatüre giren ressamlar arasından seçilmiş olmaları, çağdaş Türk resim sanatını temsil için yetkin ve yeterlidirler.

Araştırmada, seçilen sanatçıların eserlerinde tespit edilen ve tanımlanan mistik semboller, göstergebilim açısından çözümlenmek için yeterlidirler.

Araştırma sırasında, kendileriyle görüşme ve röportaj yapılan sanatçılar, kendilerine yönlendirilen soruları içtenlikle cevaplamışlardır.

1.6.Sınırlılıklar

Bu araştırma, yaşamakta olan çağdaş Türk resim sanatçılarından Adnan Turani, Aydın Ayan, Devrim Erbil, Ergin İnan, Halil Akdeniz, Mustafa Ayaz ve Yalçın Karayağız ile bu sanatçıların eserlerinde tespit edilen ve tanımlanan mistik sembollerin incelenmesi ve bu mistik sembollerin, göstergebilimin sanat eleştirisi imkânlarıyla çözümlenmesi ile sınırlandırılmıştır.

1.7. Yöntem ve Teknikler

Bu çalışmada, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama tekniklerinin kullanıldığı nitel araştırma yönteminden yararlanılmıştır. Bu bağlamda nitel verileri elde etmek için araştırma sürecinde, literatür tarama, doküman inceleme ve görüşme yöntemi uygulanmıştır¹.

Görüşmelerde yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. Bu forma göre önceden hazırlanmış sorular görüşülen sanatçılara yöneltilmiş ve cevapları kayıt altına alınmıştır. Yapılan görüşmeleri bir kısmı videoya alınmıştır.

Ayrıca sanatçıların yapıtlarından seçilen semboller, göstergebilimsel dörtgen, eyleyenler şeması, anlatım-içerik düzlemi şeması, derin yapı çözümleme şeması, bildirişim göstergebilimi şeması, düz anlam, yan anlam ve derin anlam şemaları kullanılarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

1.7.1.Evren ve örneklem

Bu araştırma, göstergebilim ve mistisizm ile ilgili literatür taraması ve araştırma kapsamında, çağdaş Türk resmini temsil için örnek olarak seçilen Adnan Turani, Aydın İnan, Devrim Erbil, Ergin İnan, Halil Akdeniz, Mustafa Ayaz ve Yalçın Karayağz'ın resimlerindeki sembolleri kapsamaktadır.

1.7.2.Veri Toplama Araçları

- 1- Adnan Turani, Aydın İnan, Devrim Erbil, Ergin İnan, Halil Akdeniz, Mustafa Ayaz ve Yalçın Karayağz'ın çeşitli koleksiyonlarda ve kataloglarda yer alan resimlerine ulaşılmıştır.
- 2- Nitel araştırmada literatür taraması yanı sıra video, film, fotoğraf ve resim gibi görsel malzemeler de kullanılabileceğinden Adnan Turani, Aydın İnan, Devrim Erbil, Ergin İnan, Halil Akdeniz, Mustafa Ayaz ve Yalçın Karayağz'ın resimlerindeki sembolleri çözümlmek için bu tür araçlardan da yararlanılmıştır.
- 3- Araştırmada, resimlerindeki semboller çözümlenecek sanatçılarla görüşmede yapılandırılmış odaklı görüşme formu kullanılmıştır. (Ek:1)
- 4- Göstergebilim ve mistisizm konuları ile ilgili Türkçe ve İngilizce literatür taraması yapılmış ve sanatçılarla ilgili kataloglar incelenmiştir.

¹ Ali Yıldırım, Hasan. Şimşek, **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, (Ankara: Seçkin Yay. 2000), 18.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE ARAŞTIRMALAR

İlk insandan itibaren, dış dünya ve iç dünyası ile iletişim kurmak için ses, biçim ve işaretler kullanmaya başlayan insanoğlu, gösterge adı verilen sembolleri de geliştirmeye başlamıştır.

Her şeyin, insan için içerdiği düz anlam ve yan anlamları vardır. İnsanın insanlar ve insan dışındaki varlıklarla kurduğu iletişim bu anlamları çözümlemesiyle gerçekleşir. İnsanlar, gördükleri ve hayal ettikleri, zihinlerindeki kavramları ifade etmek için, ortak bir bilinç geliştirmişlerdir. Fenomen olarak ta adlandırılan, görünen veya bilinç tarafından görülen bu kavramlar, insanlarda algılama ve yorumlama imkânlarını da birlikte geliştirmiştir. Evrendeki ve doğadaki hayret verici olaylar, ilahi göstergeler olarak görülmüş ve somuttan soyuta doğru geliştirilen sembollerle, gösterge kavramı da genişletilmiştir.

Asya ve Ortadoğu insanının tarihsel süreç içerisinde kurduğu antik medeniyetler, Eski Ahit, Yeni Ahit ve Kur'an gibi ilahi kitaplar, insanlar arasında göstergebilimin kökenlerini oluşturacak en eski sembolleri ve ritüelleri içermektedir. Türk literatürüne Avrupa'dan gelen pek çok bilim dalı gibi, dilbilim ve göstergebilimin de kökenleri, Türk ve İslam dünyasında çok daha eskidir.

Orta Asya'da, Orhun Abidelerinden, Kaşgarlı Mahmut'un Divan-ı Lügat-üt Türk'üne, Yusuf Has Hacıp'in Kutadgu Bilig'inden Mevlana'nın Mesnevi'sine kadar pek çok eser bu alanda öncü sayılabilirler. Kur'an'ın dil ve anlatım mucizeliğini inceleyen ve dilbilim inceliklerini Araplara dahi ders veren Zemahşeri ve Sekkaki gibi Türk bilginleri, Semiyoloji gibi bilimlerin de temellerini teşkil edecek eserler ortaya koymuşlardır.

Yirminci yüzyıl, gelişen teknoloji sayesinde görselliğin her alanı kapladığı bir devir olmuştur. Yazılı ve görsel medya, insanları yeni bir anlamlar evreni içine daha almıştır. Bu anlamlar, gösterge adı verilen ve bir gösteren tarafından karşısındaki yorumlayana anlamlar gönderen bir işaretler yumağıdır. Göstergebilim, bu anlamları içeren sembolleri okuyan ve çözümleyen bir alan olarak, 20. yüzyılda gelişen bir bilim dalıdır. Ancak etkinlik alanı dilbilimi aşmış, bütün fen ve sosyal bilimlerle ilgili olmuştur.

2.1. Göstergebilimin Tanımlanması

Gösterge, insan zihninde ve kavramlar dünyasında var olan her şeyin, ses veya biçim simgeleriyle ifade edilmesinden ortaya çıkan işaretler bütünüdür. İlk insandan itibaren geliştirilen her türlü iletişim biçimi, gerek sesle ve kelimelerle, gerek işaret ve davranış dilleriyle olsun, gösterge kapsamına dâhil edilebilir.

İnsanların aralarındaki sözlü ve yazılı iletişimi inceleyen “dilbilim” ve “iletişim” bilimleri kurulduğu gibi, göstergeleri inceleyen bir bilim dalı da geliştirilmiştir.

Pier Guiard’a göre göstergebilim, diller, işaretler, kurallar, belirtiler gibi göstergeleri ve gösterge dizgelerini inceleyen bilim dalıdır. Ayrıca, dil dışı göstergeler de inceleme alanına dâhil edilebilir².

Mehmet Rifat’a göre göstergebilim, dilbilim metotları içinde de ele alınabilir³. Göstergebilim insanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları diller, davranış dili ve hareketler, sağır ve dilsiz iletişim işaretleri, trafik işaretleri, resim ve heykel sanatındaki ikonografi ve semboller, sinema içerisindeki simgeler, reklam afişleri, moda, edebiyat, şiir ve romandaki semboller ve işaretler gibi, hemen hemen her alanda göstergeleri inceleyen bir bilim olarak tanımlanabilir Genel olarak Göstergebilim, gösterge alanı içerisinde, “gösteren” ve “gösterilen” adı verilen iki olguyu inceler. Biri düşünce ve kavramları sembolize eden işaretler, diğeri bu işaretlerin gösterdiği düz anlam ve yan anlamlardır.

Ferdinand Saussure (1857-1913), Yunanca “semion” (gösterge) sözcüğünden esinlenerek semiyoloji kelimesini kullanmıştır⁴. Saussure dili, düşüncelerin bir ifade biçimi olarak tanımlar. Bu ifade biçimi, yazı veya işaretlerde olduğu gibi, sağır dilsiz alfabesi, askeri işaretler ve dini ritüellerdeki gibi, farklı biçimlerde de birer gösterge olabilir.

Semiyotik kelimesi ise, Charles Sanders Peirce (1839-1914) tarafından Amerika’da tanımlanmıştır⁵. Semiyoloji, Avrupa dilbilimi kuramlarının şekillendirdiği, semiyotik ise Amerika’da davranışçılık ve pragmatizm felsefesiyle uğraşan bir mantıkçının geliştirdiği kavramlardır.

² Pierre Guiard, **Göstergebilim**, (Ankara: İmge Kitabevi,1994), 18.

³ Mehmet Rifat, **XX.Yüzyılda Dilbilim Ve Göstergebilim Kuramları**, 1.(İstanbul: Yky. 2013a),113.

⁴ Mehmet Rifat, **XX.Yüzyılda Dilbilim Ve Göstergebilim Kuramları**, 2.(İstanbul: Yky. 2008), 235.

⁵ Sedat Şahin, **Göstergebilim Ve Tarihsel Gelişimi**, (Ankara: Hacettepe Ü.Yayınları, 2014), 2.

Fatma Akerson'a göre göstergebilim, alanı ve sınırları tam olarak tanımlanmamış bir bilim dalı olup, tıp ve biyoloji gibi pek çok bilim alanıyla ilişkilendirilmektedir⁶. Ancak çıkış noktası dilbilim ve mantık olduğu için, edebiyat, sinema ve plastik sanatlar gibi alanlarda, daha etkin ve uygulanabilir bir analiz biçimidir.

Rifat, göstergebilime göstergeleri inceleyen bilim dalı anlamı yanı sıra, anlam olgusunu araştıran ve yeniden yapılandıran bir bilimsel yaklaşım olarak ta bakılırsa, bir anlamlama kuramı olan göstergebilimin daha iyi anlaşılmış olacağını varsayar⁷.

Türkçede göstergebilim kelimesi ile hem semiyoloji hem de semiyotik terimleri karşılanmaya çalışılmaktadır. Bu tez çalışmasında da göstergebilim kelimesinin kullanılması tercih edilmiştir.

2.2. Göstergebilimin Tarihi Kökleri

İlk çağlardan itibaren insanlar, birbirleriyle ve doğa ile iletişim kurabilmek için söz dili, beden dili, biçim dili ve işaret dili gibi pek çok iletişim yöntemleri geliştirmişlerdir. İnsanlar arasında oluşturulan ortak kodlar, zamanla bir sistematığe dönüşerek bir iletişim bilimini de ortaya çıkarmıştır.

İlk insanlardan itibaren ortak yaşam dizgeleri, kavramların kodları, kutsal metinler ve ritüeller; pek çok felsefeci, ilahiyatçı ve bilim adamı tarafından incelenerek, semiyolojinin temeli sayılabilecek çalışmalar yapılmıştır. Bütün dinler, ilahi bir gücün işaretlerini algılamışlar, peygamberler ve kutsal kitaplar, bu evreni ilahi bir gösterge olarak yorumlamışlardır.

Semiyoloji sözcüğü, Yunanca “semion” (gösterge), “logia” kuram, anlamındaki kelimelerinin birleşiminden doğmuştur. Hippokrates, “semion” kelimesini, bilimsel ve felsefi bir terim olarak M.Ö.5. yüzyılda, “sempptom” belirti anlamında kullanmıştır. Stoacılar, M.Ö.3. yüzyılda, gösteren (semainon) ile gösterilen (semainomenon) arasındaki ilişkiden söz etmişlerdir. Galenos M.S.(129-216) ise, hastalık belirtilerinin incelenmesi anlamında (semeiotike) terimini kullanmıştır. Ortaçağ Avrupa'sında skolastik felsefeciler, anlamlama ile ilgilenmişler, “Moduşçular” olarak adlandırılan bir grup, “anlamlama biçimleriyle” ilgili bazı çalışmalar yapmışlardır⁸.

⁶ Fatma Akerson, **Göstergebilime Giriş**, (İstanbul: Multilingual Yayıncılık, 2006), 15.

⁷ Mehmet Rifat, **Göstergebilimin ABC'si**, (İstanbul: Say Yayınları, 2009), 15.

⁸ Rifat, 2009, 27.

Roger Bacon (1214-1293), “De Signis” adlı eserinde, tabii göstergeleri (dumanın ateşe delil olması gibi), dil göstergelerinden ayırmıştır. John Poinset (1589-1644) ise Bacon’un fikirlerini incelemiş ve “Tractatus de Signis” adlı eserinde temel bir göstergeler bilimi önermiştir⁹.

Göstergebilimi terim olarak ele alan ilk kişi İngiliz filozof John Locke (1632-1704) olmuştur. “İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme” adlı eserinde, “semeiotike” terimini kullanarak, semiyotiği “göstergeler öğretisi” olarak tanımlamıştır¹⁰.

Locke’un eserlerinden etkilenen Fransız matematikçi J.H. Lambert (1728-1777), göstergeler ile ilgilenen diğer bir bilim adamıdır. Lambert, iki ciltten oluşan “Yeni Organon” adlı eserinde, “mantık”, “metafizik”, “semiyotik” “fenomenoloji” kavramlarını ele almıştır¹¹.

Joseph Marie Hoene-Wronski (1778-1848), “Dil Felsefesi” adlı eserinde, göstergelerin niteliklerini incelemiş ve semiyotiğin konusu göstergelerin incelenmesi olduğunu açıklamıştır¹².

Çek felsefeci Bernard Bolzano, (1781-1848) “Bilim Öğretisi” kitabında göstergebilimi ele almış ve bu bilim dalını “Göstergeler Öğretisi” olarak tanımlamıştır. Alman felsefeci Edmund Husler’in (1859-1938) 1890’da yazdığı “Semiotik, Göstergelerin Mantığı Üzerine” ve “Mantıksal İncelemeler” adlı makaleleri, göstergebilim üzerine yapılmış öncü çalışmalar olmuşlardır¹³.

19. yüzyılın sonunda, 20. yüzyılın başlarında yaşayan iki önemli bilim adamı, birbirlerinden habersiz bir şekilde yaptıkları çalışmalarla çağdaş göstergebilimin öncüsü ve kurucusu olmuşlardır. Bunlardan Charles Sanders Peirce (1839-1914), Amerikalı felsefeci, mantıkçı ve matematikçidir. Diğer Fransız dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913)’dür¹⁴.

Saussure ve Peirce’in semiyoloji ve semiyotik üzerine verdiği dersler, ölümünden yıllar sonra yayınlanır. Daha sonra onları takip eden öğrencileri ve bazı bilim adamları tarafından göstergebilim, bağımsız bir bilim dalı olarak geliştirilir.

⁹ Şahin, **age**, 25.

¹⁰ Rifat, 2009, 28.

¹¹ **Age**, 29.

¹² Mehmet Rifat, **Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü**, (İstanbul:T.İş Bankası yayınları, 2013b), 99.

¹³ Rifat, 2009, 29.

¹⁴ **Age**, 30-33

Charles William Morris (1903-1979), Roman Jakobson (1896-1982) Louis Hjelmslev (1899-1965), Roland Barthes (1915-1980), Christian Metz (1931-1993), Ernst Cassier (1874-1945), Claude Levis Straus (d-1908), Nikolay Trubetskoy (1902-1938), Mihail Bahtin (1895-1975), Thomas A. Sebeok (1920-2001), Michael Riffaterre (1924-2006), Jacques Derrida (1930-2004), Julien Greimas (1917-1992), Julia Kristeva (d.1941) ve Umberto Eco (d.1932) bu alanda önde gelen bazı bilim adamları olmuşlardır.

Yüz yıl içerisinde, gerek dilbilim gerek göstergebilim alanında, çok önemli ekol ve akımlar gelişmiştir. Bunlar arasında en önemlileri, Paris Ekolü, Tartu Ekolü, Prag Ekolü, Kopenhag Ekolü, Şikago Okulu, Frankfurt Okulu ve Rus Ekolü sayılabilir.¹⁵

1988 yılında Fransa’da Uluslararası Göstergebilim Derneği (AISV-IASV-International Association For Visual Semiotics) kurulmuş ve geniş katılımlı kongreler düzenlenerek, göstergebilimin başlı başına bir disiplin olduğuna karar verilmiştir¹⁶.

2.2.1. Türk-İslam Kaynaklarında Dilbilim ve Göstergebilimin Kökleri

Göstergebilim, 20. yüzyılda Avrupa ve Amerika’da kurulurken ve geliştirilirken, tamamen Batı kaynakları esas alınmış, Asya ve Afrika gibi, tarih içerisinde büyük medeniyetlerin kültür ve bilim birikimi görmezden gelinmiştir.

Göstergebilim ile ilgili yerli ve yabancı literatürlerde, Türk veya Doğu ülkelerine ait kaynak veya kişilere, herhangi bir atıf veya ilgi kurulmamıştır. Türk sanat, edebiyat ve dilbilim literatürüne 20. Yüzyıl sonunda giren ve henüz tercüme düzeyini aşmamış olan bu alanda, Türk ve İslami bilim kaynaklarından henüz hiç bir bilgi aktarılmadığı görülmektedir.

Türkçede yapılan tercüme veya telif eserlerde de çok az denilecek kadar vardır. Örneğin Akerson, “Göstergebilime Giriş” kitabında, Mevlana’ya çok kısa bir bölüm ayırarak, onun eserlerinde gösterge ve göstergebilimle ilgili örnekler olduğundan bahsetmiştir¹⁷.

Osmanlı medreselerinde okutulan belagat, sarf ve nahiv gibi dilbilim kitaplarında, modern göstergebilim ile benzer konuların incelendiği ve çözümlendiği

¹⁵ Tahsin Yücel, **Yapısalcılık**, (İstanbul: Can Yayınları, 2005), 99.

¹⁶ <https://aisviavs.wordpress.com/> [17.01.2015].

¹⁷ Akerson, 2006, 55.

görülmektedir. Ancak ne yazık ki henüz bu eserler ve bilgiler, günümüz Türk bilim, sanat ve eğitim literatürüne yeterince transfer edilememiştir. Bu açıdan Osmanlı medrese kaynaklarında, belagat, mantık ve dilbilim inceliklerinin, göstergebilim bağlamında ayrıca ele alınması gerekmektedir.

Avrupa’da, bilim ve sanatla ilgili gelişmeler ancak Rönesans’la birlikte başlamıştır. Oysa onların ortaçağ karanlığında yaşadığı aynı dönemlerde, Asya’da, Anadolu’da, Ortadoğu, Afrika ve Endülüs’te büyük devletler ve uygarlıklar, askeri ve siyasi alanlarda büyük başarılar ortaya koydukları gibi, bilim ve sanat alanlarında da önemli eserlere imza atmışlardır.

Ayrıca dünya bilim ve sanat tarihinde adından hiç söz edilmeyen Çin, Hint ve Japon milletlerinin de bilim, kültür ve sanat alanlarında, günümüze kadar uzanan mirasları ve gelenekleri, onların da inkâr edilemez uygarlıklar olduğunu gözler önüne sermektedir. Tarih içerisinde Endülüs Devleti (711-1492), Gazneli Devleti (961–1187), Harzemşahlar Devleti (1077-1231) Büyük Selçuklu Devleti, (1040-1157), Anadolu Selçuklu Devleti (1077-1308), 1632’de Taç Mahal’i yapan Babür devleti (1526-1858) ve Osmanlı Devleti (1299-1922) bu büyük uygarlıklardan bazılarıdır.

Örneğin bundan bin yıl önce kurulan Mısır Kahire’deki El Ezher Üniversitesi (kuruluşu miladi 971) günümüzde bile pek çok bilim alanında olduğu gibi, dilbilim alanında en önemli bilim ve eğitim kurumları arasında yer almaktadır.

İslam dünyasında özellikle dilbilim, sesbilim ve anlambilim alanlarında geniş çaplı çalışmalar yapılmıştır. Miladi 8. yüzyılda Sibeveyhî (öl.796) “El Kitâb” adında Arap dilinin gramer ve dilbilgisini ortaya koyan büyük bir eser ortaya koymuştur.

11. Yüzyılda Karahan’lı Türkleri arasında yetişen Kaşgarlı Mahmud (1008-1105), yazdığı “Divan-ü Lügat-it Türk” eseriyle dilbilim alanında, Türk dünyasında öncülerden olmuştur. Ayrıca, Yusuf Has Hacıp (1017-1077) “Kutadgu Bilig” eseriyle, Ali Şir Nevai’de (1441-1501) “Muhakematu’l Lügateyn” eseriyle, Türk dilbilimi tarihinde avangart sayılabilecek en önemli bilginlerdir.

Abdülkahir el Cürcani’nin (ö.1078) kaleme aldığı “Delail-ül İcaz” adlı eseri, “Sözdizim ve Anlambilim” adıyla Türkçeye çevrilerek yayınlanmıştır. Cürcani, bu

kitapta Saussure'in dilbilim ve göstergebilimin temel tartışma konularından olan nedensizlik ilkesini, bundan yaklaşık bin yıl önce ele almıştır¹⁸.

Yine gerçek anlamı kastedilmeyen kelimeler başlığı altında, yan anlamlar ifade eden kinaye, istiare ve mecaz konularını, örneklendirerek açıklamıştır. "Anlamın anlamı" başlığı altında farklı anlamlar içeren göstergelerden bahsetmiş ve bunları da örneklendirerek açıklamıştır¹⁹.

Ali Şeriatî, dillerin oluşumunda, bilhassa Sami dillerinde, sembolik bir yapıya dikkat çeker. İmgeler ve semboller aracılığıyla ifade edilen bir dilin, mükemmel ve gelişmiş olduğunu kaydeder. Doğrudan iletişime geçen ve semboller ve metaforlar kullanmayan bir dili, basit olarak tanımlar²⁰.

Hafız-i Şirazi, Feridüddin Attar ve Mevlana Celaleddin-i Rumi gibi sembolik dili ustaca kullanan ve mecaz, kinaye, istiare ve teşbihler ile belagatin en güzel örneklerini veren edip ve mütefekkirlerin, göstergebilim açısından incelendiğinde, çok zengin göstergeler ortaya koydukları görülür.

Ayrıca Abdülkadir-i Geylani, Şah-ı Nakşibendi, İmam-ı Rabbani, Muhyiddin-i Arabi gibi büyük mutasavvıf ve mistiklerin, manevi kişilikleri yanı sıra, belagatli ve sembolik anlatımları, göstergebilim açısından zengin göstergeler içeren örneklerdir.

Osmanlı medreselerinde, dilbilim, anlambilim ve belagatle ilgili uzmanlaşmış âlimler, dili, kal dili (konuşma dili) ve hal dili (davranış dili) olmak üzere ikiye ayırırlar. Konuşma ve kelimeler lisan-ı kâlin, davranış ve hareketler ise lisan-ı halin ifade biçimidir. Bu dil tanımıyla, sadece insanların konuşma dili değil, davranış dili de duygu ve kavramları ifade eden göstergeler olarak tarif edilmiştir. Aslında yüksek bir zekâ işi olan dil, iç dünyamızdaki ve dış dünyadaki algıladığımız kavramları tanımlamaktan ve sembolize etmekten ibarettir.

Yani asıl olan kavramlardır ve insanın bunları algılaması ve tanımlamasıdır. Dil ilk insanlardan itibaren oluşturulan ortak kodlardan ibarettir. Eğer bir şekilde insanlar bu ortak kodları çözemiyor veya anlamlandıramıyorsa, yabancı dillere sahip oldukları anlamına gelir.

¹⁸ Abdülkahir-i Cürcanî, **Delail-ül İcaz, Sözdizim ve Anlambilim**, (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2008), 60.

¹⁹ **Age**, 235.

²⁰ Sadık Yalsızuçanlar, **Unsur-ul Belagata Dair Notlar**, (İstanbul: Gelenek Yayın, 2004), 63.

Farklı kodların ve dillerin oluşumuna, meşhur Babil kulesi efsanesi örnek verilebilir. “Tebelbül-ü Akvam” olarak adlandırılan Babil kulesinin hikâyesi, Eski Ahit adı verilen Tevrat’a (Yaratılış, 11:1-9) kadar uzanır²¹.

Babil halkı o kadar zengin ve refah seviyesi yüksek bir toplumdur ki, Allah’a isyan ederek yoldan çıkmışlardır. Rivayetlere göre, bundan yaklaşık beş bin sene önce, asma bahçeleriyle meşhur Babil halkının hükümdarı, yüksek bir kule yaptırarak Allah’a ulaşabileceğini düşünmüştür²².

Yapımı yıllar süren kule, doksan metre çapında bir alana oturan ve yine doksan metre yüksekliğinde olup, hem bir tapınak, hem soylu sınıfa mensup insanlar için saray, çarşı ve asma bahçeleriyle fantastik bir yerdir. Ancak beklenmedik bir şey olur ve bir gece ilahi bir mucize ile Babil halkının dilleri farklılaşır. Sabah kalkan insanlar birbirlerini anlayamazlar ve dağılıp giderler. Kule de tamamlanamadan kalır ve zamanla harap olur. Böylece dünyadaki farklı diller de doğmuş olur²³.

“Muhakemat” adlı eserde, gelecek kuşaklar ile geçmiş zaman kültürleri arasında beğeni ve estetik kaygıların değişebileceği, dilin de değişebileceği ve yeni kodlar geliştirilebileceği ifade edilir.

“Selefin zevklerine giden çok kelimatı veya hikâyatı veya hayalâtı veya meâni, ihtiyar ve zînetsiz olduklarından halefin heves-i şebabanelerine tevafuk etmediklerinden meyl-i teceddüde ve fikr-i icada ve cür’et-i tağyire sebep olmuşlardır”²⁴.

Yani yeni kuşaklar, eskilerin kullandıkları kelime ve deyimleri yenileme ihtiyacı duymaktadır. Çünkü her şey gibi estetik beğeni de değişime ve gelişime uğramaktadır.

Türk ve İslam dilbilim, söz bilim ve anlam bilim alanlarında, henüz kütüphanelerde bekleyen, yüzlerce Arapça, Farsça veya Osmanlıca el yazma eser, göstergebilime öncülük edecek ve gelişimine ışık tutacak benzer örneklerle doludur ve yeni kuşaklar tarafından keşfedilmeyi beklemektedir.

²¹ Kutsal Kitap-Yeni Dünya Çevirisi, <http://wol.jw.org/tr/wol/b/r22/lp-tk/bi12/TK/2008/1/11> [31.04.2015].

²² Ali Artun, **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm**, (İstanbul: İletişim Yay. 2013), 11.

²³ Adıvar, Abdülhak Adnan, **Tarih Boyunca İlim Ve Din**, (İstanbul:T.İş Bankası Yay. 2012),232.

²⁴ B. S.Nursi, **Muhakemat**, (İstanbul: Envar Neşriyat, 1993),44

2.3.1. Belagat ve Göstergebilim İlişkisi

Dilbilim ve anlambilim gibi alanları kapsayan Belagat alanında en fazla tanınmış bazı eserler şunlardır. “Emsile” (yazarı bilinmiyor), “Bina” (1143, yazarı bilinmiyor), “Maksud” (yazarı bilinmiyor fakat Birgivi’nin şerhi meşhur olmuş), “El-Beyân Ve’t-Tebyîn”, “Risâle Fi’l-Belâga Ve’l-Îcâz” Cahiz (777-869), “Delail-ül İcaz”, “Esrar-ül Belaga”, Abdülkahir Cürcani (ö:1078), “Keşşaf”, “Esas-ül Belaga”, Zemahşeri (1074-1144), “İzhar-ül Esrar”, Birgivi (ö.1573), “Kâfiye”, İbn-i Hâcib (ö.1249), “Merâh”, Ahmed b.Ali b.Mesut (ö:1253), “Telhis”, Kazvini (1267-1338), “Miftah-ul Ulum”, Sekkâkî (1159-1229), “El Mevakıf”, El-Îclî (ö.1355), “Mutavvel”, Taftazani (1322-1390), “Şerh-ül Mevakıf”, Seyyid Şerif Cürcani (1340-1413). “Kâfiye Şerhi”, Cami (1414-1492). “Belagat-ı Osmaniye”, Ahmet Cevdet Paşa (1822-1895), “Muhakemat” ve “Asar-ı Bediiyye”, B.S.Nursi (1873-1960) ²⁵.

İbn-i Haldun’a (1332-1406) göre belagat, İslam dünyasında çok önemli bir ilimdir. Ona göre Zemahşeri Türk olduğu halde Arapçanın gramer ve dilbilgisi kurallarını yazmakla, Araplara bile bu dilin inceliklerini öğretmiştir. Yazdığı “Esasül Belaga” adlı büyük lügatı ile Belagat ilminin temellerini atmıştır. Yine Sekkaki, Belagat ilminin inceliklerini araştıran ve Kur’an’ın dil ve anlatım olarak mucize özelliklerini inceleyen aslen Türk bir âlimdir. Sekkaki’nin Osmanlı son dönemine kadar değerini koruyan “Miftah” adlı dilbilim kitabı, daha sonra Kazvini tarafından kısaltılarak “Telhis-ül Miftah” adıyla telif edilmiş ve kitabın orijinalinden daha ünlü ve önemli olmuştur. Sad-ı Taftazani (1322-1390) Telhis-ül Miftah’a “Mutavvel” adıyla meşhur bir şerh yazmıştır. Ahmet Cevdet Paşa, “Belagat-ı Osmaniye” kitabında, Türkçe örnekler vererek medreselerde okutulan belagat ve dilbilim derslerinin içeriğini zenginleştirmiştir. ²⁶

Belagat; dilbilim, anlambilim, söz bilim, estetik ve göstergebilim gibi modern bilim dallarının ilgi alanına giren konularla da ilgilenen eski bir ilimdir. Belagat, eskiler tarafından darb-ı mesel olmuş veciz bir sözle şöyle tanımlanır. “Belâgat, mukteza-yı hale mutabık söz söyleme sanatıdır” ²⁷. Yani belagat, bir konuyu, durumun gerektirdiği en uygun anlatım biçimiyle, en anlaşılır açıklıkta ve en güzel bir ifadeyle anlatmaktır.

²⁵ Ahmet Akgündüz, **Arşiv Belgeleri Işığında**, (İstanbul: OAV. Yayınları, 2013), 283-287.

²⁶ Beşir Ayvazoğlu, **İslam Estetiği ve İnsan**, (İstanbul: Çağ Yayınları, 1989), 134.

²⁷ Ali Ünal, **Dil ve Belagat**, (İstanbul: Şahdamar Yayınlar, 2013), 6.

Belagat sözlüklerde, sözün akıcı ve açık seçik olması olarak tarif edilir. Kelime aslında olgunlaşmak, erginleşmek anlamına da gelir. Olgunlaşma anlamına gelen buluğ kelimesi de aynı kökten türemiştir²⁸. Ayrıca terim meleke ve ilim anlamlarında kullanılmaktadır. Belâgat, meleke anlamında şöyle tanımlanır. Sözün, akıcı olmakla beraber yer ve zamana da uygun olmasıdır. Yani sözlü veya yazılı olarak bir düşünceyi, yerinde ve en uygun bir şekilde ifade etmektir. Batı dillerinde belagat melekesi anlamında “eloquence”, belagat ilmi anlamında “rhetoric” kelimeleriyle ifade edilmektedir²⁹.

Belagat ilminin, Kur’an’ın söz bilim ve anlambilim açısından insanların ulaşamayacağı mucizevi özelliklerini incelemekten geliştiği önemli bir ayrıntıdır. Dilbilimcilere göre i’caz, sözün ifade de, insanları aciz bırakan ve benzerini yapmakta yetersiz kaldıkları, mucizevi bir düzeyde olma durumudur. Kur’an yorumcusu müfessirler ve bu alanın adayları, ciddi bir belagat ve dilbilim eğitiminden geçmek zorunda olmuşlardır³⁰.

Ahmet Cevdet Paşa belagatte sözün fasih olması ile ilgili şöyle bir tanım yapar. “Fesahat, elfazın telaffuz ve istimai tatlı ve manası zahir, yani telaffuz olunurken manası zihne mütebadir olmaktır”³¹.

Kısacası fesahat, kelimelerde ve kelimelerden oluşan cümlelerde anlam, uyum ve söyleniş açısından bir hata bulunmamasıdır. Bir sözün belagatli olması için fasih olması gerekir, ancak fasih bir sözün belagatli olması için aynı zamanda yerinde ve konuma uygun olarak söylenmiş olması da gerekir.

Diyarbakırlı Said Paşa’nın (1835-1890) deyimiyle, ”mütekellim kast eylediği manayı, delalette bazısı bazısından daha vazıh olan, muhtelif tariklerle irad etmeğe o meleke ile muktedir ola”³².

Yani özetle, tek bir manayı gösteren, açıklık dereceleri farklı ifade biçimleri vardır. Bir söz söyleyen, bu ifade biçimlerinden en sanatlı ve akıcı olanı tercih etmelidir.

Belagat âlimleri dilbilim, göstergebilim ve iletişim anlamlarında belagatin gelecek yüzyıllarda çok önem kazanacağını ve etkin bir silah gibi, büyük bir güç

²⁸ Semira Karuko, *El Cahız ve Belagat*, (İstanbul: Etkileşim Yayınları, 2014), 17.

²⁹ Hulusi Kılıç, “Belagat”, *İslam Ansiklopedisi*, c. 5, (Ankara: TDV.Yayınları, 1992): 380.

³⁰ Yalsızuçanlar, 2004, 41.

³¹ Ahmet Cevdet Paşa, *Belâgat-ı Osmaniyye*, Haz: Turgut Karabey, Mehmet Atalay, (Ankara: Akçağ Yay. 2000), 4.

³² Beşir Ayyazoğlu, *İslam Estetiği ve İslam*, (İstanbul: Çağ Yayınları, 1989), 135.

oluşturacağını açıklar. İnsanlar gelecekte fikirlerini ve ideolojilerini birbirlerine kabul ettirmek için en güçlü silah olarak belagatten, başka bir deyimle göstergebilimden yararlanacaklardır³³.

Belagat ilmi üç dala ayrılmaktadır. Bunlar, “fenni beyan”, “fenni meâni”, “fenni bedi” adlarıyla anılmaktadır. Fenn-i meâni, bir sözün öncelikle, yer ve zamana uygun bir şekilde söylenmesidir. İkinci olarak ta etkili bir yolla söylenmesi fenn-i beyandır. Fenn-i bedi ise bugünkü estetik bilimini oluşturan bediiyattır³⁴.

Fenn-i Beyan, Belagat ilmi içerisinde bir anlamı farklı şekillerde ifade etmenin inceliklerini inceleyen bir daldır. Yani bir manayı anlatırken, sözü açıklık içerisinde sarf etmek, duygu ve düşünceleri farklı biçimlerde dışa vurmak için kural ve kaideler ortaya koyar. Beyan, açık olmak, ortaya çıkmak, açıklamak ve anlaşılır hale gelmek anlamlarına gelen bir kelimedir. Hatta ayan beyan olmak diye bir deyim de vardır ki aynı manaları ifade eder³⁵.

El Cahız’ın “El Beyan ve’t Tebyin” adlı eseri, beyan ilmini ele alan en önemli belagat kitaplarından biridir. El Cahız beyan ilmini, kişinin içindekini, hislerini ortaya çıkarma ve açıklama gücü olarak tanımlar. Ona göre beyan, gizli olan manaya, açık bir şekilde delalet etmektir³⁶.

Kazvini’nin Telhis kitabında beyan ilminden, bir manayı en iyi bir şekilde ifade etmenin, birbirinden farklı yollarını inceleyen bir ilim olarak bahsedilir. Yani sözün, anlamın tamamına veya bir parçasına ya da dışındaki bir şeye delalet etmesidir. Burada birinci anlamına “vaziyye”, ikinci ve üçüncü anlamlarına “akliyye” denilmiştir. Yani birincisi, söz ve mana uyumuna uygunluktur. İkincisi içerik, üçüncüsü gerekliliktir. Burada gereklilik, muhatabın örfi veya başka sebeplerden dolayı zihinsel anlayışıdır³⁷.

Beyan ilmi, insanların anlatmak istedikleri manaları farklı söz incelikleri ve sanatları ile anlatmalarını kazandırır. Söz içerisinde kullanılan ve asıl anlamının dışında yan anlamlar ifade eden teşbih, istiare, kinaye ve mecaz gibi anlatımlar, sözü daha sanatlı ve güçlü kılar.

³³ İhsan Safi, Risalelerin Eşsiz Belagatı, <http://docplayer.biz.tr/9154452-Risalelerin-belagat-i-edasi-doc-dr-ihsan-safi-recep-tayyip-erdogan-universitesi-fen-edebiyat-fakultesi-turk-dili-ve-edebiyati-bolumu-ogretim-uyesi.html> [14.06.2015].

³⁴ Şadi Eren, **Kur’anda Teşbih ve Temsiller**, (İstanbul: Işık Yayınları, 2001), 13.

³⁵ Ali Bulut, **Belagat, Meâni, Beyan, Bedi**, (İstanbul: MÜ. İSAV Yayınlar, 2014), 175.

³⁶ Karuko, 2014, 121-124.

³⁷ Hatib el Kazvini, **Telhis ve Tercümesi**, (İstanbul: Huzur Yayınları, 2006), 93.

Bir kelime veya sözün, ifade ettiği anlamlar düz anlamları ise bu hakikattir. Yan anlamlar ifade ediliyorsa mecaz, teşbih veya istiare olur. Eğer gerçek anlamı ile beraber mecazi anlamlar da içeriyorsa o zaman kinaye olur. Göstergebilimle ilgisi de bu noktadandır ki, bir şeyin kendi anlamı dışında yan anlamlar içermesi göstergebilimin tanımı ve alanına girer. Bir kelimenin gerçek anlamında kullanılması beyan ilminin ilgi sahasına girmez. Ancak mecazın anlaşılabilmesi için hakikatin de anlaşılması gerekir. Yani göstergebilim içerisinde tanımlanan ortak kodların doğru anlaşılması problemi gibi.

Osmanlı medreselerinde okutulan belagat ilmi içerisinde, bir göstergenin kendisinden başka bir şeye işaret etmesi şöyle anlatılır. “Hem kabul görmüş usuldendir: Doğru ve yalan yahut doğrulama ve yalanlama kinaye ve emsallerinde, beyan ilminde “ilk mana” denilen mananın şekline raci değildir. Ancak “ikinci mana” ile tabir olunan maksat ve garaza yöneliktir”³⁸.

İlk mana, mananın görünen sureti, ikinci mana, ikinci dereceden anlatılmak istenen yan anlamlardır. Kendi sureti dışında görünen anlamlar, gösterge kuramındaki gösteren ve gösterilen ve yorumlayan ilişkilerini çağrıştırıyor. “Çok baba adamdır” önermesinde olduğu gibi, bir adam hiç çocuğu olmasa dahi, bir baba gibi yüksek himmet sahibi olabilir.

Bir söz, pek çok yan anlamlar içerebilir. Eğer bir sözden, söyleyenin bilinçli olarak kastetmediği yan anlamlar anlaşılıyorsa, bu sözü söyleyeni bağlamaz. Belagat ilminin günümüze gelen en önemli kitaplarından Muhakemat’ta bu şöyle ifade edilir. “Bir kelâmda, her fehme gelen şeyde mütekellim muaheze olunmaz. Zira mesûk-u lehülkelâmdan başka mefhumlar irade ile deruhte eder. İrade etmezse, itap olunmaz. Fakat garaz ve maksada mutlaka zâmindir”.³⁹

Yani bir sözden, akla gelen her anlam için sözü söyleyen yargılanmaz. Çünkü asıl anlatılmak istenen mana dışındaki yan anlamlar, sözü söyleyenin isteği doğrultusunda ise onu sorumlu kılar, yoksa onu bağlamaz.

“Fenn-i beyanda mukarrerdir: Sıdk ve kizb, mütekellimin kast ve garazının arkasında gidiyorlar. Demek maksud ve mesâk-ı kelâmda olan muaheze ve tenkit mütekellime aittir”⁴⁰.

³⁸ Şadi Eren, **Muhakemat Notları**, (İstanbul: Şahdamar Yay.2014), 53.

³⁹ Nursi,1993,44

⁴⁰ Age.

Beyan ilminde kabul edildiği gibi, sözün doğru ya da yanlış olması sözü söyleyenin isteğinin peşinden gelir. Yani sözün asıl amacı, sözü söyleyenin hedeflediği anlamdır. Söz, gösteren olarak düşünülürse gösterilen, sözü söyleyenin kastettiği anlamdır. Gösterge olan bir sözün, telvih ve telmih olarak adlandırılan çağrışımları ve yan anlamları olan gösterilenleri, toplumun ortak kodlarının algısına bağlı olarak anlaşılırlar.

İnsanlar arasında önceden kodlanmış örfi tabir edilen anlatım biçimleri vardır. Mecaz ve teşbihler bunlarla anlam kazanır. Eğer doğru anlamlandırılmıyorsa bu anlatanın değil, kodları yanlış okuyanların sorunudur. Bazı teşbih, kinaye ve mecazlar ise sadece anlatmak istedikleri yan anlamları hedefleyen göstergelerdir⁴¹.

Bir söz olan gösterge ile anlatılmak amaçlanan asıl anlam, kasdi olarak bir kelimeyi düz anlamı dışında kullanmakla yan anlamlar içerir. Bu bir kelimenin veya işaretin birden fazla anlamı olması ile ilgilidir. Sadece düz anlamı anlayıp, yan anlamları anlamayanlar, bu edebi incelikten mahrum kalırlar. Farklı anlamlara gelen göstergeleri de doğru okuyamamış olurlar.

Fenn-i meâni, belagati meydana getiren üç ilim dalından biridir. Meâni kelimesi mana kelimesinin çoğuludur. Lügat anlamı, kastedilen ve maksud olan şey demektir. Belagat terimi olarak sözün, muhatabın haline göre ve makama uygun söylenme biçimidir. Eski kitaplarda lafız ve kelimeler olarak ifade edilen söz, cümle anlamına da gelir⁴².

Meâni ilmi ile sözlerin dizilişindeki incelik ve güzellik, nitelemelerdeki güzellikler, terkiplerdeki parlaklık, kolaylık ve sadelik, kelimelerin anlamlarındaki genişlik, sözün tatlı ve sağlam oluşu gibi konu ve özellikler ele alınır⁴³.

Kazvini, Telhis-ül Miftah adlı eserinde, meâni ilmini, lafızların kendisiyle muktezayı hale uygunluğunu sağlayan ilim olarak tarif eder. Yani ortamın gerektirdiği durumları ifade etme biçimidir⁴⁴.

Meâni ilmi, sözün veya anlatımın, halin gerektirdiği en uygun ifade biçimiyle anlatılmasını inceler. Duruma göre en uygun ifade biçimi, bazen susmak, bazen de

⁴¹ Eren, 2014, 157

⁴² Karuko, 2014, 193.

⁴³ Bulut, 2014, 51.

⁴⁴ Kazvini, 2006, 6.

bir işaret olabilir. Örneğin parmağı dudağa götürerek sus demek gibi. Belagatin bu yönüyle de göstergebilimin ilgilendiği konulara paralellik gösteren bir yönü vardır.

“Malûm olsun ki; fenn-i meâni ve beyanın mezayasının belagatçe mühim bir şartı, kasten ve amden garazın cihetine emarat ile işaret ve alâmatın nasbıyla kasd ve amdini göstermektir. Zira onda tesadûf bir para etmez”⁴⁵.

Yani, beyan ve maâni ilminde, gösterge olan bir kelime, kasıtlı olarak farklı ve yan anlamlar ifade edecek biçimde kullanılır. Bu tesadûf veya doğaçlama değil, önceden gelişmiş ortak kodlardan hareket eden bir anlatımdır. Gösterenin, gösterileni bilinçli olarak yorumlayana ifade etmesidir.

Fenn-i bedi, sözün ve anlatımın estetik yönünü inceleyen bir ilimdir. Kazvini Telhis kitabında, bedi ilmini, sözün ortama uygunluğu ve ifade açıklığına dikkat edildikten sonra, güzellik yönlerini inceleyen bir bilim olarak tarif eder⁴⁶.

El Cahız, “bedi” kelimesini, “ibda” köküne dayandırarak bir şeyin örneksiz ve modelsiz olarak ilk defa ortaya koyulması olarak tanımlar. Bir belagat terimi olarak bedi, beyan ve meâni ilmine uygun olan sözlerin, biçim olarak ta kusursuz, anlam olarak mantıklı ve birbiriyle uyumlu olmasının kurallarını inceleyen bir bilim dalıdır⁴⁷.

Muallim Naci, bedi ilmi konusunu şöyle özetler. “Kelamda iki türlü güzellik aranır. Biri hüsn-ü zati, diğer, hüsn-ü arazi. Hüsn-ü zati, maâni ve beyan ile hüsn-ü arazi bedi ile cilvekâr olur. Söz güzel bir kıza teşbih olunursa, maâni ile beyan, endamın düzgünlüğüne, hareketlerin inceliğine, bedi ise dış süslere benzetilmek lazım gelir”⁴⁸.

Yani bu tanımdan anlaşıldığına göre, sadece süslü ifadeler kullanmak güzel bir söz için yeterli olmaz. Sözü güzelleştiren, mananın güzelliği, ifadenin açıklığı ve estetik inceliğidir. Güzel birisi, süslenmese de yine güzeldir. Ama çirkin birisi, süslenmekle çok güzel olmaz.

Güzel bir edebi sözün hem manası, hem de güzellik dereceleri, hem gösteren, hem gösterilen, hem de yorumlayan açısından değerlendirildiğinde, farklı göstergeleri ortaya koyan kavramlardır.

⁴⁵ Nursi,1993.112.

⁴⁶ Kazvini, 2006, 129

⁴⁷ Karuko, 2014, 245.

⁴⁸ Yalsızuçanlar, 2004, 44.

Muhakemat'ta şöyle geçer. “Fenn-i bediin ve tezyinat-ı lafziyenin şartı ise, tesadüf ve adem-i kasddır. Veyahut tesadüf gibi tabiat-ı manaya yakın olmaktır”⁴⁹. Yani Fenn-i bedi, doğaçlama ve ilham ile hareket eder, zorlama ve kurgulama bir süslü ifade biçimi bu dalda makbul değildir.

Yine eski eserlerde, bedi ilmi ile ilgili olarak, belîğ söz şöyle tarif edilir.

“Belîğ kelim, ilim denilen çömlerlede pişirilen, hikmet denilen küplerde duran, anlayış denilen süzgeçlerde süzülen, ab-ı hayat gibi bir manayı, zarafet sahibi söz ustası sâkilerin sunmasıyla fikirlerin içmesi, sonra da içilenlerin ince duygularda dolaşmasıyla hisleri harekete geçirmesidir”⁵⁰.

Yani belagatli ve sanatlı bir söz, hem mantıklı ve akılcı, hem de estetik ve duygusal etkileşim içermelidir. Ruh ve manayı, söz ve anlatımla bütünleştiren eskilerin anlatımları, sanatlı ve estetik söyleme biçimleri yanı sıra, düz ve yan anlamlar içeren göstergeler de ortaya koyarak, gelecek kuşaklara binlerce yılın birikimi olan geleneksel bir dilbilim ve anlambilim miras bırakmışlardır.

2.3.2. Türk ve İslam Kaynaklarında Gösterge İle Özdeşleşebilecek Kelime ve Kavramlar

Osmanlı kaynaklarında, Türkçe, Arapça ve Farsça olan belagat kitapları, dilin yapısı, gramer kuralları, lengüistik ve kullanım anlamlarını ele alır ve çok geniş bilimsel açıklamalar ortaya koyarlar.

Bu kaynaklarda, kendisinden başka bir şeye işaret eden anlamıyla, bugünkü gösterge tanımıyla özdeşleşebilecek pek çok kelime ve kavram göze çarpar. Bunlar arasında, ayine, ayet, işaret, harf, delalet, alamet, remz, nişan, alem, şeair, tecelli, inikâs, tezahür, mecaz, kinaye, teşbih, istiare, telmih, ima gibi kelimeler ve söz sanatları sayılabilir.

Ayine, Farsçadan Türkçeye ayna olarak geçen bu kelime, bilinen ayna anlamı dışında gösterge anlamında da kullanılır. Bilhassa tasavvufta ve edebiyatta ayna, teşbih ve mecazi anlatımlar için çok uygun bir kelimedir.

Ayna, eşyayı üzerinde gösterir ve bu görüntü aslında bir yansımadan ibarettir. Bir yüzeyi parlak ve aydınlık, diğer yüzeyi mat ve siyah olması gibi özellikleri de eski

⁴⁹ Nursi,1993,112.

⁵⁰ Abdullah Aymaz, **Muhakemat Üzerine**, (İstanbul: Şahdamar Yayınları, 2008), 166.

edebiyat ve tasavvuf literatüründe önemli bir sembol ve gösterge olmasını sağlayan sebeplerdendir.

Platon'un idealar teorisine göre bu dünya bir ayna ve yansımadır. İslam inancına göre de bütün kâinat, Esmâ-ül Hüsna adı verilen, Yaratıcının güzel isimlerinin bir aynası ve tecelligâhıdır. Ayrıca tasavvufta insanın kalbi ilahi sırların aynasıdır. Eski Türk edebiyatında yüz güzelliği, aşkın ve aşığın durumu, can, canan, gönül, kalp ve zaman gibi kavramlar da birer aynaya benzetilir⁵¹.

Hadis olarak ta anılan ve eskilerin darbı mesel olmuş sözleri arasında, “cüz küllün ayinesidir” veya “zerre küllün aynasıdır”⁵² sözü, küçük bir parçanın bütünden haber verdiğini söyler ve onu bir gösterge olarak tarif eder. Yani görünen her bir nesne parçası, bir bütünün ve bir kavramlar silsilesinin göstergesidir.

Muhiddin-i Arabi, "mahlûkatı yarattım ki, bana bir ayine olsunlar ve o ayinde cemalimi göreyim" mealindeki hadis-i kutsiden, bu âlemin, Yaratıcının varlığını ve birliğini gösteren bir ayna ve gösterge olduğu çıkarımında bulunur⁵³.

Ayet, kutsal kitaplarda yazılı söz anlamına geldiği gibi, ilahi ilim, irade ve kudreti gösteren doğadaki kanunlar anlamında da kullanılır. Bu da gösterge anlamıyla örtüşen bir tanımlamadır.

Ayet kelimesinin sözlükteki anlamlarından birisi, bir şeyin amacını ve varlığının gayesini gösteren alamettir. Bu anlama paralel olarak açık delil, alamet, nişan, ibret, işaret gibi anlamlara da gelmektedir⁵⁴.

Kelam bilimi eserlerinde ayet, bilinen kutsal kitap sözleri dışında, Yaratıcının varlığına ve birliğine delil olan şeyler veya göstergeler olarak kullanılır. Her bir şey, yaratıcının varlığına ve birliğine delalet eden bir ayet olarak tanımlanabilir. Yani bütün varlıklar yaratıcının varlığını ve birliğini gösteren göstergelerdir.

İşaret, sözlüklerde bir şeyi göstermek için kullanılan başka bir şey olarak tanımlanır. Nişan ve alamet de, işaret ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Ayrıca, dolaylı olarak ifade edilen bir şey de işaret olarak tarif edilmiştir. İnsanların düşüncelerini ve

⁵¹ İskender Pala, “Ayna”, **İslam Ansiklopedisi**, c. 4, (Ankara: TDV Yay. 1991): 262.

⁵² İsmail Hakkı Altuntaş, <https://ismailhakkialtuntas.com/tag/zerre-kullun-aynasidir/>(13.05.2015)

⁵³ Muhyiddin İbn Arabi, **Fûsus’ul Hikem/Hikmetlerin Özü**, Çev: Abdülhalim Şener, 3.bs. (İstanbul: Sufi Kitap, 2010), 80.

⁵⁴ Yusuf Şevki Yavuz, “Ayet”, **İslam Ansiklopedisi**, c.4, (Ankara: TDV Yay. 1991): 242.

zihinlerindeki kavramları tasvir etmek için geliştirdikleri her türlü biçim ve sembol de işaret olarak tanımlanabilir⁵⁵.

İşaret, bir manayı, düşünceyi veya duyguyu, üstü kapalı bir şekilde anlatma anlamında kullanılır. Göstergenin İngilizcede karşılığı “sign” yani işarettir. Ayrıca işaret, tasavvufta manevi bazı kavramları üstü kapalı bir şekilde ifade etme anlamında da kullanılır.

Sufiler, herkesin anlayamayacağı veya yanlış anlayabileceği derin ve ince bir anlam taşıyan meseleleri, kutsal metinlerdeki dolaylı anlamları, kendilerine yakın olanlara anlatmak için işaret olarak adlandırdıkları sözlü ve yazılı olmayan bir anlatım yolu kullanmışlardır⁵⁶.

Darb-ı mesel olmuş ve halk arasında yaygınlaşmış “arif olana bir işaret yeter” özdeyişinin ifade ettiği gibi, işaret insanın insanlar arasında veya insanın insan dışındaki varlıklarla iletişimi sırasında kullandığı, düz ve yan anlamlar içeren her türlü ifade biçimini kapsar.

El, göz ve beden dili işaretleri gibi. Bir sözün zenginliği, işaret ve ima ettiği manaların, muhatabın zihninde çağrıştırdığı kavram zenginliğiyle anlaşılır. Hayal ve duygular, sözü ifade edenin bile düşünmeyeceği zengin anlamları, sözün içerdiği işaret ve sembollerden algılayıp, zengin anlamlar çıkarabilirler.

Harf, dildeki seslerin yazı ve çizgi türü sembolleri için kullanılan terim. Osmanlıca sözlükte, ağızdan çıkan her bir sesi sembolize eden biçim ve işaret. Alfabeği oluşturan her bir çizgili şekil, başkasının manasını gösteren işaret gibi anlamlar olarak tanımlanmıştır⁵⁷.

Eski Osmanlı medreselerinde tearüf-ü umumi sırasına geçmiş, yani herkesin bildiği bir “mana-yı harfi” kavramı vardır. Buna göre bir harf, kendisini bir harf kadar, yani kısa bir şekilde kendi anlamı kadar gösterir ve tanımlar. Ancak işaret ettiği başka bir şeyi, örneğin kendisini yazanı çok yönleriyle, belki bir kitap kadar tarif eder⁵⁸.

Mana-i harfi bakış açısıyla, kâinattaki her bir varlık, kendi yaratıcısını çok yönleri ile gösteren birer gösterge olarak tanımlanabilir.

⁵⁵ Abdullah Yeğin, **Yeni Lügat**, (İstanbul, Hizmet Vakfı Yayınları, 1992), 300.

⁵⁶ Süleyman Uludağ, “İşaret”, **İslam Ansiklopedisi**, c.23, (Ankara: TDV yayınları,2001): 423.

⁵⁷ Yeğin, **age**, 196.

⁵⁸ **Age**, 197.

İsim, Osmanlıca lügatlerde, bir şeyin sıfat ve özelliklerini tanımlayan, nesneleri birbirinden ayırıp tarif eden alâmet ve nişanlardır. Bilinen ve bilinmeyen, hissedilen veya hissedilmeyen herhangi bir şeyi tanımlamak ve birbirinden ayırt etmek için kullanılan söz veya kelimeler olarak da tarif edilir⁵⁹.

Bir nesneyi veya bir kavramı tanımlayan isim, kendisi de bir göstergedir. İsim, ilk insandan itibaren nesnelerin algılanması ve tanımlanmasından ibarettir. İsim soyut veya somut kavramların ve nesnelerin yerini tutan göstergelerin en önemlisidir.

Ayrıca isim nesneleri tanımlamaktan öteye, insanın zihninde kalıcı bir bilgiye dönüşen semboller olarak ta düşünülebilir. Yani insan varlıkları isimlendirmekle kendisi için anlamlı hale getirir ve kendine ait bir bilgi olarak sahiplenir. Ayrıca Osmanlıca lügatte, “ism-i işaret”, kendisiyle muayyen bir şeye işaret olunan kelime olarak tanımlanır ki, bu da gösterge anlamıyla örtüşür⁶⁰.

Abdülkahir-i Cürcani “Delail-ül İcaz” adlı eserinde, ismi insanın düşündüklerini tanımlamakta ve ifade etmekte önemli bir unsur olarak görür. “Bir söz diziminde isim bulunur. İsim söz diziminin temel unsurudur. Bir söz inşa edecek kişi, isim kullanmadan içinden geçeni ifade edemez”⁶¹.

İlk insanlar konuşmayı ve kelimeleri, yani dili, “Talim-i Esma” adı verilen Hz. Âdem’in bütün varlıkları isimlendirmesi veya ona bütün varlıkların isimlerinin öğretilmesi mucizesi olarak öğrenmişlerdir. “Âdem’e bütün isimleri öğretti”⁶².

Bu hakikat Kur’an’da yazıldığı gibi, Eski Ahit denilen Tevrat’ta da yazar. “Rab, yerdeki hayvanların, gökteki kuşların tümünü topraktan yaratmıştı. Onlara ne ad vereceğini görmek için hepsini Âdem’e getirdi. Âdem her birine ne ad verdiyse, o canlı o adla anıldı”⁶³.

Delalet, kelime ile mana arasındaki ilişkiye denilir. Delalet, herhangi bir şeyin başka bir şeyi ifade etmesi veya tarif etmesi olarak ta tanımlanır. Söz, davranış, yazı, işaret, sembol, hareket ve durum gibi herhangi bir şeyin başka anlam, hüküm ve bilgiyi içermesi anlamında kullanılan bir kavramdır. Bu tanımlar ışığında delalet, göstergebilim kuramındaki gösterge tanımıyla benzer anlamlar içermektedir.

⁵⁹ Yeğin, 1992, 287.

⁶⁰ Age, 288.

⁶¹ Cürcani, 2008, 22.

⁶² Kur’an, Bakara Süresi 1/31.

⁶³ Eski Ahit, Tekvin, Bap. 2, 19-20. https://tr.wikisource.org/wiki/Eski_Ahit/Tekvin/BAP_2 [17.05.2015].

“Klasik mantık kitaplarında delâlet terimi genellikle “bir şeyin öyle bir hal ve keyfiyette olmasıdır ki, onu bilmekle başka bir şeyin de bilinmesi lâzım gelir” şeklinde tarif edilir. Bu iki şeyden birincisine delil olan, ikincisine de delil olunan denir.”⁶⁴.

Örneğin, duman ateşe delalet eder. Buna akli delalet adı verilir. Birisi delil olan, diğeri delil olunandır. Göstergibilim anlatımıyla, duman ateşin göstergesidir. Duman gösteren, ateş ise gösterilendir.

Ateşin dumana delalet etmesi gibi, eseri yapandan esere yapılan delaletle "bürhan-ı limmî" denilir. Dumanın ateşe delaleti gibi, eserden eseri yapana olan delaletle de "bürhan-ı innî" denir⁶⁵.

Yani delalet, bir şeyin başka bir şeyin varlığını göstermesi ve onun varlığına gösterge olmasıdır. Doğal belirtilerden oluşan delaletlere “tabii delalet” adı verilmiştir. Bunlar biyolojik veya tabiat içindeki belirtilerdir. İnsanın ateşinin çıkması ve hastalığa delalet etmesi gibi.

Akli veya tabii belirtilere dayanamayan belirtilere de “vaz’i delalet” denilir. Bunlar işaret ve sembollerden oluşan delaletlerdir. Trafik işaretleri veya logolar gibi. İnsanlar arasında örfe, kültüre ve ortak iletişim kurallarına bağlı geliştirilen kodlardır⁶⁶.

Bu tanımlarla, ünlü Fransız dilbilimci Saussure’ den bin yıl önce, Türk ve İslam dilbilimcilerin göstergibilimin esaslarını ortaya koyduğu da görülmektedir.

Örneğin Osmanlı Kanunnamelerinden Mecelle ’de, “Sâkite bir söz isnat olunmaz. Lâkin ma‘raz-ı hâcette sükût beyandır”⁶⁷ kaidesiyle, susmanın; belli durumlarda birçok anlama delâlet edeceği belirtilerek, bir kişinin ihtiyacı sorulduğunda susması bir tür durum ifadesi ve açıklama olarak kabul edilmiştir⁶⁸.

Hatta “sükût ikrardan gelir” veya “beyanda sükûtu, geniş bir sözdür”⁶⁹ özdeyişinde olduğu gibi, hem halk içerisinde hem de hukukta susmak, kabul etmenin en önemli bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. “Cevab-ül ahmak-üs sükût,” darbı mesel ve

⁶⁴ Naci Bolay, “Delalet”, **İslam Ansiklopedisi**, c.9. (Ankara: TDV Yayınları, 1994): 119.

⁶⁵ Yeğin, 1992, 71.

⁶⁶ Bolay, 1994, 119.

⁶⁷ Mecelle, 67.madde, <http://www.rahle.org/index.php/makaleler/118-makaleler/kavram-dnyas/slam-medeniyeti/18430-mecelle-ilk-99-madde>, [29.09.2015].

⁶⁸ Ali Bardakoğlu, “Delalet”, **İslam Ansiklopedisi**, c.9, (Ankara: TDV Yayınları, 1994): 120.

⁶⁹ Abdullah Aymaz, **Sünûhat Sadeleştirme Ve Açıklama**, (İstanbul: Şahdamar Yayınları, 2013), 18.

veciz sözünde karşısındaki muhatabın algılama ve anlamadaki yetersizliği karşısında bazen susmayı daha etkili bir anlatım olarak görmüştür. Örneklerde görüldüğü gibi, bazen susmak konuşmaktan bile etkili bir gösterge olabilmektedir.

Delaletin başka çeşitleri de vardır. Bunlardan birisi “tazammunî delalet”, diğeri “iltizami delalettir”. Örneğin Hatem-i Tağı cömertliği ile meşhur olmuş. Bu yüzden bir metinde “hatem” kelimesi, cömertliğe işaret eden bir manada kullanılırsa (ki mecaz olur) ona tazammunî delalet adı verilir. Eğer kendi manası dışında başka bir şeye delalet ediyorsa (kinaye) ona iltizami delalet denir. Yine bu tanımlar da, göstergebilimin kuramsal çerçevesindeki meselelere öncü bir yaklaşım göstermektedir⁷⁰.

Teşbih, belâgat ve dilbilim alanında mecaz ile beraber incelenir. Ancak mecazda kelimeler yan anlamlarıyla kullanılırken, teşbihte farklı olarak düz anlamlarıyla kullanılır. Teşbihler biçim ve içeriklerine göre farklı sınıflandırılmışlardır. Bu sınıflandırmalarda belirleyici unsurlar benzeyen, benzetilen, benzeme yönü ve benzetme edatıdır.

Teşbih aralarında anlam ve şekil bakımından ilgi bulunan iki şeyden zayıf olanın kuvvetli olana benzetilmesidir. Teşbihin tabii sonucu olan mecaz ile sembol ve alegori arasında çok fark yoktur⁷¹.

Belagat âlimlerine göre istiare, şair ve sanatçıların fikirlerini dile getirmeye çalıştıkları semboller ve işaretler düzenini belirlemektedir. Teşbih yani benzetme yoluyla ifade, temelinde tasavvufun bulunduğu bir sembolizmin doğmasına yol açmıştır. Tasavvufla hiç ilişkisi bulunmayan sanatçılarda bile tasavvuf duyarlılığının bulunması bundan ileri gelir⁷².

Teşbih Kur'an'da çok fazla yer alan bir ifade biçimidir. Osmanlı belagat ve dilbilim âlimleri Kur'an tefsirlerinde teşbih ve temsillerin incelenmesine ve anlaşılmasına çok önem vermişlerdir.

Mecaz, Türk söz bilim ve anlambiliminde, kelimelerin anlamlarına dayalı en önemli bir anlatım biçimi ve edebi bir sanattır. Mecaz, Osmanlıca lügatte, bir şeyin hakiki manası dışında başka manaya gelen bir kelime ile anlatılması olarak tanımlanır.⁷³

⁷⁰ Bolay, 1994, 119.

⁷¹ Bulut, 2014, 176.

⁷² Ayvazoğlu, 1989, 136-137.

⁷³ Yeğin, 1992, 391.

Eğer bir kelime kendi anlamında kullanılırsa hakikat, kendisiyle ilgili başka bir manada kullanılırsa mecaz olur⁷⁴.

Örneğin tahta kelimesi ağaçtan elde edilen malzeme olarak kullanılırsa hakikat, okulda kullanılan yazı levhası manasında kullanılırsa mecaz olur. Akıllı tahta kelimesinde olduğu gibi, aslında ağaçla hiç ilişkisi yok, ama yazı tahtasından kullanım anlamı olarak buraya kadar gelmiştir. Bu konuyla ilgili olarak kelimelerin anlam bakımından üç farklı özelliği vardır.

Birincisi asıl anlamdır. Bir kelimenin karşıladığı ilk kavramdır. Osmanlı belâgat kitaplarında buna hakiki mana veya asli mana denir. Yani göstergebilim deyimiyle düz anlam. “Göz” kelimesinin organ adı olarak kullanılması kelimenin gerçek anlamıdır.

İkincisi yan anlamdır. Kelimenin asıl anlamı dışında kullanım sırasında kazandığı ikinci derecedeki anlamlardır. Buna tali anlam denildiği gibi, kullanım anlamı da denilmektedir. “Rafin gözü derken” göz, yan anlamı ifade etmiş olur.

Üçüncüsü ise mecazi anlamdır. Kelimenin düz anlam ve yan anlamlarından hariç başka bir kavrama işaret eden anlamlarıdır. “Açgözlü” deyimindeki “göz” mecazi anlamda kullanılmıştır.

Semantik, deyim aktarması denen mecaz, bir kelimeyi geçici olarak başka bir anlamda kullanmaktır. Benzetme ilgisiyle yapılan mecazlara istiare, başka bir ilgiyle yapılanlara mecaz-ı mürsel denir. Aslında mecaz teşbihin kısa ve güçlendirilmiş şeklidir. Mistik şairler, veliler ve sanat insanları, yalnız kendileri mazhar oldukları ilhamları, mecazların arkasına gizlemişlerdir. Tasavvufî sembolizm böyle doğmuştur⁷⁵.

Bazı mecazi anlatımlar ve deyimler, zaman içerisinde avam tarafından gerçek manasıyla anlaşıp, pek çok hurafelerin doğmasına yol açmışlardır. Kendisinden başka bir anlamı ifade eden mecaz, zamanla bir gösterge olarak edebi incelikleri anlamayanlar tarafından düz anlamıyla anlaşılarak edebi inceliğini kaybeder.

İstiare, lügatlerde ödünç almak, birinden eğreti bir şey almak olarak tanımlanır. Edebiyatta bir kelimenin manasını geçici olarak başka manada kullanmak, bir

⁷⁴ Kazvini, 2006, 257.

⁷⁵ Mustafa Uzun, “Mecaz”, **İslam Ansiklopedisi**, c.28, (Ankara:TDV yayınları, 2003): 221.

manayı anlatmak için o şeye benzeyen başka bir şeyin adını eğreti olarak almak gibi anlamlara gelir⁷⁶.

İstiare, gerçek anlam ile mecazi anlam arasındaki benzerlik ilişkisinden dolayı, bir kelimenin anlamını geçici olarak alıp, başka bir kelime için kullanmaktır. Burada önemli olan gerçek anlamın çağrışımını engelleyen bir anlam karışıklığı olmamasıdır⁷⁷.

Dilbilim ve belâgat âlimleri istiareyi, bir kelimeyi, teşbihi güçlendirmek ve yorum gücü sağlamak için, düz anlamı dışında kullanmak” şeklinde tarif etmişlerdir. Bazı belagatçılar istiareyi bir mecaz türü olarak kabul ederken bazıları, bir teşbih türü olarak kabul ederler. İstiaresinin bir edebiyat terimi olarak tanımı, “bir şeyi, yerine geçebilecek bir başka şeyin adıyla adlandırmak” şeklinde yapılmıştır⁷⁸.

Bazı manaları istiare ile anlatmak sözü tatlı ve latif kılar. Dinleyenin fikir ve hayalini harekete geçirir. “Bu at çok hızlı” yerine, “bu at uçuyor” demek istiareli bir anlatımdır⁷⁹.

El Cahız istiareyi şöyle tanımlar, “bir şeyi, eğer yerini tutabiliyorsa kendisinden başka bir isimle isimlendirmektir”⁸⁰.

Kazvini, istiareyi, benzetilenin adının benzeyen yerinde kullanılması anlamında tanımlar. Bunlar ödünç veren asıl anlam, ödünç alan mecazi anlam ve ödünç alınan şeydir⁸¹.

Birisi ”bir aslan gördüm” dese, bundan onun gerçekten bir aslan gördüğünü değil, yiğit bir insan gördüğü anlaşılıyorsa bu istiareye güzel bir örnektir⁸².

Yine örnek olarak, enflasyon canavarı, trafik canavarı, ödü patladı, fiyatlar çıldırdı, sessiz gemi, adam derin bir deniz, dağın eteği, zekâ tarlası gibi deyimler istiareli anlatımlardır. İstiare, düz anlamın dışında başka anlamlar içeren bir edebi sanat göstergesidir.

⁷⁶ Yeğin, 1992, 290.

⁷⁷ Karuko, 2014, 168.

⁷⁸ İsmail Durmuş, İ.Pala, “İstiare”, **İslam Ansiklopedisi**, c.23, (Ankara:TDV Yayınevi, 2001): 315.

⁷⁹ Eren, 2001, 34.

⁸⁰ El Cahız, **El Beyan vet Tebyin**, 1/53, Aktaran, Semira Karuko, 2014, 170.

⁸¹ Kazvini, 2006, 111.

⁸² Cürçani, 2008, 235.

Kinaye, beyan ilminde, bir şeyi söyleyip başka bir şeyi kastetmek demektir. Söz içinde ifadenin gerektirdiği anlam ile zorunlu olarak çağrıştırdığı başka bir anlam arasındaki gerektirme ilişkisidir⁸³.

Kinaye, göstergebilim kuramsal yapısı içerisinde, görünen anlamından farklı bir anlama gönderme yapan bir gösterge olarak tanımlanabilir. Muhakemat'ta, kinaye hakkında göstergebilimin, göstergenin kendisinden başka bir şeyi göstermesi tanımı ile örtüşen bir açıklama yapılır. Kinayeli bir sözün amacı, "maânî-i ûlâ" tabir edilen düz anlamın dışında, "maânî-i sânevî" ile tabir olunan ikinci dereceden yan anlamları ifade etmektir⁸⁴.

Belagat âlimlerine göre kinaye, söz içinde geçen düz anlamın yanında başka yan anlamların kastedildiği söz veya kelimelerdir. Söz içinde geçen asıl ve gerçek anlamı ifade eden düz anlama "meknî (mükennâ) bih", bununla kendisine işaret edilen yan anlama da "meknî (mükennâ) anh" denilir. Kapalı bir şekilde işaret edilen ilk kavram gösteren, ikinci kavram gösterilen konumunda olduğundan, kinaye terimi kullanılmıştır. Bir dilde kinaye ve mecaz gibi göstergeler, gelenek ve göreneklere, insan ile dış dünya arasındaki ilişki ve alışverişe göre oluşur⁸⁵.

Kinaye bir fikir veya kavramın kapalı bir şekilde ifade edilmesidir. Cimri birisi için "eli sıkı" veya cömert birisi için "eli açık" denilmesi gibi. Kibirli insanlar için "burnu büyük", anlayışı kıt olanlar için "kalın kafalı" deyimleri de kinayeli anlatım örnekleridir.

Klasik belagat kitaplarında "falanın külü çoktur" veya "filanın kılıcının kını uzundur" gibi örnekler verilir. "Külü çok" kinayeli bir anlatımla, evinde çok misafir ağırlayan birisine işaret eder. Evinde sürekli ocak yanar, gelen gidene yemek ve kahve ikram edilir.

"Kılıcının kını uzundur" deyimini ise uzun boylu olmaya işarettir. Kısa boylu birisi uzun bir kılıcın kınını beline asmaz. Uzun boylu birisi için söylendiğinde ise, kılıcı olmasa bile söz yine doğrudur. Kinayede bir sözün ilk anlamı değil, ikinci anlamı kastedilir. "Burnu büyük" deyiminde, kişinin gerçekte burnunun boyutu değil, kibirli ve büyük görünme davranışı kastedilir⁸⁶.

⁸³ Karuko, 2014, 181.

⁸⁴ Eren, 2008, 53.

⁸⁵ İsmail Durmuş, "Kinaye", **İslam Ansiklopedisi**, c.26, (Ankara: TDV Yay. 2002): 34.

⁸⁶ Eren, 2014, 54.

İma, bir şeye işaret etmek, işaretle anlatmak. Anlatılmak istenilen bir kavrama işaret eden belirti. Bir şeyin varlığını gösteren emare ve nişan anlamlarına gelen bir terimdi⁸⁷.

Bu anlamlarıyla ima kelimesi Osmanlıca literatürlerde, gösterge kelimesini karşılayan kelimelerden birisidir. Sekkaki, kinayeyi; tariz (bir kimseyi kastederek gönderme yapmak), telvih (uzaktan gönderme yapmak), remz (dudak, kaş ve gözle işaret), işaret ve ima gibi türlere ayırır. İma, “kızım sana söylüyorum gelinim sen anla” deyiminde olduğu gibi, muhataba değil muhatabın yanındaki başka birine dolaylı bir şekilde gönderme yapar⁸⁸.

Telmih, eski Türk edebiyatında bir ayete, bir vecizeye, bir atasözüne, bir hadiseye veya bir kıssaya gönderme yapma sanatıdır. Osmanlıca lügatte, kâmilin keşfedip nazara arz etmek, açıkça söylemeyip başka bir mana ile söz arasında söylemek, ibarede bahsi geçen bir kıssaya, atasözüne veya meşhur bir söze işaret etmek şeklinde tarif edilmiştir. Göz ucuyla bakmak, ışık ortaya çıkmak, parılayıp görünmek anlamlarındaki “lemh” kökünden türeyen telmîh, bir şeye işaret etmek, üstü kapalı söylemek, sezdirmek anlamlarına da gelir⁸⁹.

Muhakemat’ta, telmih gibi ifade biçimleri kullanılırken, halk içinde çağrışımları bilinen temsil ve kıssalar anlatıldığında, eğer o herkesçe bilinen deyim ve temsiller gerçeklerle çatışıyor veya yanlış anlaşılıyorsa, bunda anlatanın hatası olmayacağı ifade edilir. Telmihte esas olan, anlatılmak istenen manayı bilinen sembollerle ifade etmektir. Yorumlayan faktörü de burada çok önemlidir. Eğer muhatap, hedeflenen manaları anlamıyor veya yanlış anlamlandırıyor, bu yorumlayanın ortak kodları okuyamamasından kaynaklanan bir problem demektir⁹⁰.

Telmih, sözü uzatmaya gerek kalmadan ifade etmek demektir. Bir gösterge olarak başka bir manaya gönderme yapan bir anlatımdır. Bilinen ve değerli olan bir hususa işaret edilerek anlatım kuvvetlendirilir. Ancak ifadede telmih yapıldığı ve neye telmihte bulunduğu anlaşılmalıdır. Aksi takdirde telmihle söz güçlendirileceği yerde kapalı ve daha anlaşılmaz olabilir. O zaman söz bir bilmeceye dönüştürülmüş olur⁹¹.

⁸⁷ Yeğin, 1992, 269.

⁸⁸ Kazvini, 2006, 127.

⁸⁹ Yeğin, 1992, 709.

⁹⁰ Eren, 2008, 155.

⁹¹ İsmail Durmuş, “Telmih”, **İslam Ansiklopedisi**, c,40, (Ankara: TDV Yay. 2011): 407.

Görüldüğü gibi teşbih, kinaye ve mecaz, kendisi dışında bir şeye işaret eden ve gönderme yapan birer gösterge hükmüne geçerler.

Remz, işaret etmek suretiyle başka bir şeyi ifade etmek, sembol, simge, nişan ve üstü kapalı anlatım anlamlarına gelen dolaylı bir anlatım terimidir.

Remz, belagatte kinaye ve işaret türü olarak kullanıldığı gibi, edebiyatta, ima, telmih ve muamma türü, dolaylı anlatım ve iletişim biçimlerini ifade eden bir terimdir. Bu anlamlarıyla gösterge anlamına da gelen remz, Türk ve İslam literatüründeki en eski göstergebilim kavramlarından birisidir⁹².

Bazı eski eserlerde remz, “bilgi iletişimde faydalanılan şifre dili” anlamında kullanılmıştır. Bu ise mesajı başkalarından gizlemek amacıyla, sadece konuşanla muhatabın yahut gönderenle gönderilenin anlayacağı şekilde, kelime veya onları oluşturacak harflerin, her biri için bitkilerden, hayvanlardan veya cansız nesnelerden bir şifre belirlenmesiyle olur⁹³.

Alamet, bir şeyin var olduğuna işaret eden, ancak o şeyin kendisiyle direkt olarak ilgisi olmayan şey anlamında bir terimdir. Alamet kelimesi, işaret ve belirti anlamında kullanılan bir kelimedir. Bu anlamıyla, gösterge (sign) kelimesini karşılayan kelimelerden birisidir.

Gerek eski Türk ve İslam hukukunda, gerekse mantık ve diğer bilimlerde alamet işaret ve delalet ile benzer anlamlarda kullanılmaktadır. Örneğin eski Anadolu özdeyişlerinden “büyüklük taslamak, küçüklük alametidir” sözü, alamet kelimesinin gösterge anlamına gelmesine iyi bir örnektir⁹⁴.

Tecelli, inikâs ve tezahür gibi, Osmanlı literatüründe çok kullanılan ve birbirine yakın anlamlar içeren bu kelimeler, bir şeyin ayna gibi bir şey üzerinde görünmesi, aksetmesi, yansıması anlamında kullanılır⁹⁵.

Bunlar da gösterge anlamı içeren kelimelerdir. Ancak bu sadece görüldüğü gibi zahiri bir yansıma değil, farklı biçimlerde ve manalarda bir yansıma da olabilir. Örneğin güneşin, cam parçası üzerinde yansıması ile deniz yüzeyinde binlerce yakamozla yansıması bir olmadığı gibi, bir çiçek üzerinde renk olarak yansıması, bilhassa tasavvuf mistisizmde, sembolik anlamlar içeren birer göstergedir.

⁹² Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, 2.bs. (İstanbul: Kabalcı Yay. 2005), 293.

⁹³ İsmail Durmuş, “Remz”, **İslam Ansiklopedisi**, c.34, (Ankara:TDV Yay. 2007): 556.

⁹⁴ Hasan Ali Şazeli, “Alamet”, **İslam Ansiklopedisi**, c.2, (Ankara:TDV Yay. 1989): 335.

⁹⁵ Yeğin, 1992, 695.

Şiar veya şeair, işaret ve sembol anlamlarını ifade eder. Arapça “şî‘r” veya “şa‘r” kökünden gelen şîâr, (çoğulu şeâir) “belirgin özellik, alâmet ve nişan,” manalarına gelir. İşaret kelimesi de bu kökten türemiştir. Bu anlamlarıyla, gösterge (sign) kelimesi ile örtüşen benzer bir anlamı da ifade eder.

Eski kitaplarda dini ve milli kıyafetler, semboller ve ritüeller şeair kabul edilir. Bilhassa insanların saygı gösterdiği ve hassas davrandığı kutsal kavramlar, ritüeller, ibadet, dini işaret ve sembollerin yanı sıra, dürüstlük, doğru söylemek veya yalan söylememek de şîâr kabul edilir⁹⁶.

Bir ülkenin veya şehrin dili, bayrağı, milli marşı, dini sembolleri, o ülke veya milletin kimliğini ortaya koyan göstergelerdir. Bunlara Osmanlı literatüründe şiar veya şeair tabiri kullanılır. Dini ve milli mimari, minareler, kubbeler, ezan, milli ve yerel kıyafetler, adetler ve gelenekler, şeair tabir edilen milli ve dini sembollerdir⁹⁷.

Darb-ı mesel, eskilerin misal olarak söylenen meşhur veciz deyimleri, içerdikleri mecaz ve kıssadan hisse çıkartılan anlamları ile aslında gerçek anlamı dışında yan anlamlar ifade eden göstergelerdir⁹⁸.

Mevlana’nın Mesnevi’si, Sadi-i Şirazi’nin Bostan ve Gülistan’ı, Beydaba’nın "Kelile ve Dimne’si bu türden gösterge sayılabilecek çok sayıda kıssa ve temsil içermektedirler.

Türk ve İslam dilbilimcilerinin, belagat ilmi ile Avrupa’dan yüzlerce yıl önce göstergebilimin temel problemlerine çözüm aradıkları söylenebilir. Göstergebilimin Türk ve İslami kökenlerine dair incelenen bu bölüm gösteriyor ki, Türkçe literatürde yer alan göstergebilim ile ilgili bütünüyle tercüme veya Avrupalı bilim adamlarının fikirlerine dayanan mevcut literatür, öz kaynaklarla beslenerek daha iyi geliştirilebilir.

Ne yazık ki, Türk ve İslam dünyasındaki bin yılı aşkın bir süredir, âlimlerin ve dilbilim uzmanlarının göstergebilimle örtüşen eserleri, henüz tam olarak günümüz literatürüne kazandırılmamıştır. Bu türden dilbilim, estetik ve belagat kitapları hala kütüphanelerin tozlu raflarında, araştırılmayı ve gün yüzüne çıkartılmayı beklemektedirler.

⁹⁶ M.Said Özervarlı, “Şiar”, **İslam Ansiklopedisi**, c.39, (Ankara: TDV Yay. 2010): 123.

⁹⁷ Abdullah Aymaz, **Lemaat, Sadeleştirme ve Açıklama**, (İzmir: Şahdamar Yay. 2012), 126.

⁹⁸ Yeğin, 1992, 98.

2.6. Türkiye’de Göstergebilim

Türkiye’de, cumhuriyet döneminde Avrupa ve Amerika ile eşzamanlı olarak ilgilenilmeye başlanan göstergebilim çalışmaları, daha çok tercüme faaliyeti olarak sürdürülmüştür. Türkiye’deki göstergebilim çalışmalarında daha çok Greimas’ın geliştirdiği kuramın etkisi görülmektedir. Ancak farklı ve değişik bakış açılarına göre de çalışmalar sürdürülmektedir.

1930’lu yıllarda, Leo Spitzer’in (1887-1960), 1930’lu ve 1940’lı yıllarda Erich Auerbach (1892-1957), 1958-1962 yılları arasında da Greimas’ın (1917-1992), Türkiye’de ders vermiş olmaları, metin inceleme ve yorumlama yöntemlerinin gelişmesine, dil ve edebiyat kuramlarına özel bir ilgi gösterilmesine katkı sağlamıştır.

Uluslararası Göstergebilim Derneğinin organize ettiği konferans ve kongrelere Türkiye’den de bazı akademisyenler katılmış ve sunumlarda bulunmuşlardır. 2007 yılında ise 8. Uluslararası Göstergebilim Sempozyumu, Türkiye’de, İstanbul Kültür Üniversitesinde yapılmıştır.

1960’lardan başlayarak, daha çok dilbilimin ve antropolojinin sağladığı kavram ve ilkelere dayanılarak yapılan göstergebilim çalışmaları, daha sonraki yıllarda özellikle genel göstergebilim, tiyatro göstergebilimi, masal çözümlemesi, sinema göstergebilimi, anlatı bilim, yorum bilim, dil felsefesi, alımlama estetiği, yapı bozucu eleştiri gibi alanlarda yoğunlaşmıştır. Gerek göstergebilim alanı içinde, gerekse göstergebilimle yakından bağlantılı alanlarda çalışmalar yapılmıştır.

Türkiye’de göstergebilim denilince ilk akla gelen isim Mehmet Rifat’tır. Göstergebilim ile ilgili kitapların çoğu onun tarafından tercüme edilmiş veya telif edilmiştir. Ancak ne yazık ki içerikleri hemen hemen birbirinin aynısıdır.

Göstergebilim üzerine çalışan bilim adamlarından bazıları şunlardır. Mehmet Rifat, Tahsin Yücel, Rengin Küçükerdoğan, Berna Moran, Ayşe Eziler Kıran, Fatma Erkman Akerson, Süheyla Bavrav, Akşit Göktürk, Doğan Günay, Alev Parsa, Nedret Öztokat, Gül Işık, Enis Batur, Oğuz Demiralp, Ayşe Yıldırım, Sema Rifat, Simten Günteş, Nükhet Güz, Veyis Özek, Hülya Yengin, Seyyide Parsa, Şermin Tekinalp, Seçil Büker, Derviş Gülcemaloğlu, Sedat Şahin⁹⁹.

⁹⁹ Rifat, 2009, 68-69.

2.7. Göstergebilimin Temel Sorunları

2.7.1. Gösterge

Gösterge, kendisi dışında bir şeyi temsil eden ve farklı anlamları içeren işaretlerdir. İnsanlar arasında veya insanın insan dışındaki varlıklarla iletişimi sırasında kullandığı, düz ve yan anlamlar içeren her türlü biçimi kapsar. Bunlar arasında konuşma dilleri, kelimeler, işaretler, simgeler ve semboller sayılabilir.¹⁰⁰

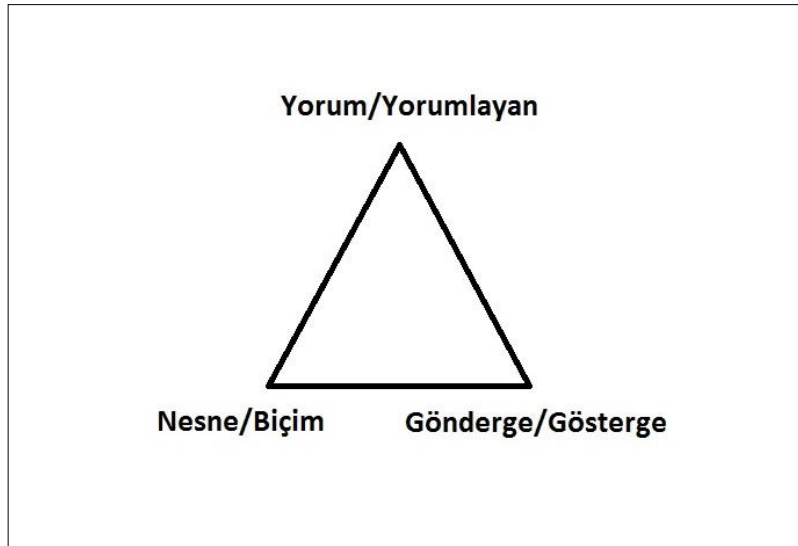
Barthes'de Saussure gibi göstergeyi, bir gösteren ile gösterilenden oluşan bir kavram olarak tanımlar. Gösteren düzlemi, anlatım düzlemini, gösterilen düzlemi ise içerik düzlemini oluşturur¹⁰¹.

Saussure'in gösterge anlayışı ikili bir gösterge anlayışıdır. Gösterge kavram ve biçim ikilisiyle açıklanır. Peirce ise üçlü bir gösterge kavramından bahseder ve göstergenin anlamlı olması için yorumlayan faktörünü getirir¹⁰².

Her gösterge üç şeye bağlıdır. Bunlar nesne yani gösteren, gönderge veya gösterilen ve yorumlayan faktörleridir. Peirce'in (Tablo 1) üçlü gösterge şeması, ondan daha sonra Ogden ve Richards tarafından çizilir ve kullanılmaya başlanır¹⁰³.

Tablo 1: Peirce'in Gösterge Şeması

Akerson, age, 112



¹⁰⁰ Jean Claude Coquet, S.Öztürk Kasar, **Söylem, Göstergebilim Ve Çeviri**, (İstanbul: Yıldız Teknik Ü. Yay. 2003), 133

¹⁰¹ Barthes, 2014, 737.

¹⁰² Akerson, 2006, 109.

¹⁰³ Age, 111.

Gösterge, tıp biliminden ilahiyata, sibernetikten kutsal kitaplara kadar uzanan, çok geniş bir ilgi alanı olan bir terimdir. Bazı yazar ve dilbilimcilerin çalışmalarında belirti, belirtke, simge, im, ikon, alegori gibi kelimeler de gösterge terimi ile paralel anlamlarda kullanılır¹⁰⁴.

Tüm evren bir göstergeler âlemdir. Bütün bilim dalları bu evrendeki farklı göstergeleri tanımlar, sınıflandırır ve anlamını çözmeye çalışır. Bütün bilim dallarının geliştirdiği ölçü aletleri ve ölçü birimleri aslında birer göstergedir veya göstergeleri ölçmeye yarayan analiz araçlarıdır¹⁰⁵.

İnsanların sosyal yaşam içerisinde, iletişim amacıyla geliştirdikleri göstergeler arasında doğal dillerin dışında, çeşitli el kol hareketleri, jest ve mimikler, işaret ve semboller de vardır. İlk insandan günümüze gelişen, her milletin milli değerleri arasında sayılan semboller ve işaretler yanı sıra, evrensel olarak kabul edilen ve kullanılan işaret ve semboller de çoktur.

Bir otomobilin araç torpidosu üzerinde yer alan çeşitli göstergeler vardır. Yağ, ABS, fren, motor harareti ve yakıt gibi. Yakıt göstergesi, yakıt tüketimi hakkında sürücüyü bilgilendirir ve yönlendirir. Eğer sürücü bu göstergeyi okumayı ve yorumlamayı iyi bilmiyorsa, benzini bittiği bir anda yolda kalacaktır¹⁰⁶.

Göstergeler artık sosyal hayatın ve teknolojinin her yerinde yer almaktadır. İnsanların kıyafetleri, örneğin takım elbise ve kravat, onların sosyal seviyelerinin göstergesi olduğu gibi, pahalı marka bir araba, saat veya cep telefonu, insanların yaşam seviyelerinin göstergesi olarak görülmektedir.

21.yüzyılda gelişmiş medya ve internet, pek çok göstergeyi ve kavramı yaygınlaştırmış ve ortak bir dile dönüştürmüştür. Yazılı veya görsel sanat eserleri de önemli birer göstergedir.

Antik Yunan ve Roma döneminden kalan eserler, o uygarlıkların emperyalist güçlerinin göstergesi olurken, Osmanlı ve Selçuklu medeniyetinden kalan eserler onların sahip oldukları ruh iklimini yansıtan birer inanç medeniyeti olmalarının göstergesi olmuştur.

¹⁰⁴ Barthes, 2014, 44-47.

¹⁰⁵ Rifat, 2009, 11.

¹⁰⁶ Akerson, 2006, 17.

2.7.2. Gönderge

Gönderge, bir göstergenin kendisini algılayan kişiye ilettiği, gerçek ya da hayali bir şey, kavram veya nesnedir. Göndergeler gerçek yaşamda, doğal dünyada ya da sadece imgesel bir evrende, sanat, edebiyat veya kültür içerisinde yer alan kavramlar olabilirler.

Bazı göndergeler ise hem gerçek dünyada hem de imgesel evrende yer alır. Örneğin karga, doğal dünyadan gerçek bir kavramdır. Karga kelimesi veya resmi ona gönderme yapar. Zümrüd-ü Anka ise fantastik bir imgedir ve imgesel bir dünyaya gönderme yapar. Canavar ise hem gerçek dünyaya hem de fantastik ve imgesel bir yaratığa gönderme yapabilir¹⁰⁷.

Yazılı metinlerde veya plastik sanatların imgelerinde var olan göndergeler, gerçek ve doğal dünyadan ziyade, düşsel ve imgesel gönderge olarak tanımlanırlar. Gerçek dünyadan bir nesneye benzerlik gösterse bile o, bir sanat nesnesine gönderme yapar. İster yazılı olsun ister yazı dışı olsun, her göstergenin gerçek veya imgesel göndermeleri, kültürden kültüre farklılık gösterir¹⁰⁸.

2.7.3. Gösteren

Gösteren, göstergenin birbirini bütünleyen iki kavramından birisidir. Diğeri de gösterilen diye adlandırılır. Gösteren, göstergenin doğrudan hissedilen, algılanabilen bölümüdür. Doğal dilin sözlü kesimi açısından bir işitim imgesidir. Saussure'e göre gösteren ile gösterilen arasındaki bağ nedensizdir. Benveniste'e göre dilin işleyişi açısından zorunludur. Hjelmslev göre ise, karşılıklı bir ön varsayım bağıntısına dayanır¹⁰⁹.

Gösterenin temel özelliği, gösterilenle hemen hemen aynı türden gözlemleri netice verir. Bu bağlantısal ilişki ancak gösterenin bir aracı olması ile farklılık gösterir. Gösterenlerin sınıflandırılması, dizgenin yapılaştırılması ile aynı şeydir. Özetle gösteren, göstergenin gösterdiği ve yorumlayanın zihninde çağrıştırdığı bütün düz ve yan anlamları içeren bir sembol evrenidir¹¹⁰.

¹⁰⁷ Rifat, 2013b, 95.

¹⁰⁸ Rifat, 2009, 91.

¹⁰⁹ Rifat, 2013b, 97.

¹¹⁰ Barthes, 2014, 53.

2.7.4. Gösterilen

Gösterilen, göstergenin birbirini bütünleyen iki kavramından diğeridir. İlki gösteren olarak adlandırılmıştır. Gösterilen, göstergenin düz veya yan anlamlardır, doğrudan hissedilmeyen, doğrudan algılanamayan anlamları da buna dâhildir. Göstergenin kavramsal yanındır ve içeriğidir.

Göstergebilimciler imgeyi, göstergeye ait olan anlam ve gösterilen olarak düşünürler. John Berger'e göre imge yeniden yaratılmış ve yeniden üretilmiş görünümdür. İmge başlangıçta orada olmayan şeyleri gözlerde canlandırmak amacıyla yapılmış ancak zamanla canlandığı şeyden daha kalıcı olmuştur. Ancak imgeler zaman içerisinde anlam değişiklikleri de geçirebilirler¹¹¹.

Göstergebilimciler, gösterileni, göstergenin ilettiği göndergeden ayırt ederler. Genel göstergebilim, gösterilen kavramının çözümlenmesiyle uğraşmış ve gösterilen boyutunu en ince ayrıntısına kadar anlamaya çalışmışlardır¹¹².

Barthes'e göre, gösterilen bir nesne değil, nesnenin zihinsel bir tasarımıdır. Gösterilen, göstergesi kullananın bundan anladığı şeydir. Gösterilen, göstergenin ilk bağlantısal ögesinden birisidir. Bu açılardan bakıldığında, nesneler, el kol hareketleri, görüntüler anlam ifade ettikleri ölçüde bir şeyler söylerler¹¹³.

2.7.5. Anamlama

Gösterge, bir ses ve görüntü diliminden oluşan çift yöne sahiptir. Anamlama, gösteren ile gösterileni birleştiren ve bir ürün ortaya koyan oluşumdur. Gösteren ile gösterilenin arasındaki ilişkinin kurulması için çevre ve yorumlayan faktörü de etkilidir.

İnsan zekâsı, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi kurarak anlamalamayı gerçekleştirir. Gösterilen ve gösteren tek başına pek anlam ifade etmez. Her biri hem ögedir hem bağıntıdır. Saussure'de gösterge, derinde yer alan bir durumun dikey uzantısıdır. Gösterilen, sanki gösterenin ardından gelir ve gösteren aracılığıyla ulaşılabilir olur¹¹⁴.

¹¹¹ John Berger, **Görme Biçimleri**, 20.bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 10.

¹¹² Rifat, 2013b, 107.

¹¹³ Barthes, 2014, 50.

¹¹⁴ Age, 54.

2.7.6. Düz Anlam

Düz anlam, herhangi bir işaret, simge, ikon, harf, kelime, cümle veya dizgenin herkes tarafından anlaşılan gerçek anlamıdır. Toplumsal olarak bilinen ve kabul görmüş olan ortak kodlar, işaret veya sözlerin düz anlamlarıdır.

Mehmet Rifat'ın Göstergebilim Sözlüğünde düz anlam, dilsel birimin (sözcüğün ya da göstergenin) belirttiği, öznel olmayan, değişmez, çözümlenebilir ögesi olarak tanımlanır. Örneğin, karanlık kelimesi, yukarıda belirttiğimiz özelliklere bağlı kalınarak ve aydınlık sözcüğünün karşıtı olarak değerlendirildiğinde, ışık olmama durumu olarak tanımlanabilir. Bu anlam karanlık sözcüğünün düz anlamıdır¹¹⁵.

Yani karanlık kelimesi ışık olmama durumu dışında, eğitimsizlik, cehalet, sıkıntı ve perişanlık gibi anlamlarda kullanılıyorsa bunlar, düz anlam değil yan anlamlardır.

2.7.7. Yan Anlam

Söz, yazı veya işaret olarak tanımlanan herhangi bir göstergenin, herkes tarafından bilinen nesnel anlamı dışında, öznel ve farklı anlamlar içermesi ve ifade etmesidir.

Dilbilim uzmanları, mecaz (metafor), fenomen, alegorik anlam, ikinci dereceden anlamlar, kinaye, teşbih (benzetme), işarî mana, remzi mana gibi birçok yan anlamlar tespit etmişler ve dilbilim tarihinde çözümlemeler yapmışlardır.

Rifat'a göre yan anlam, bir dilsel birimin (sözcüğün, göstergenin), öznel öğelerden oluşan ya da bağlamlara göre değişen anlamıdır. Örneğin iki parmakla gösterilen işaret düz anlam olarak iki anlamına gelirken, yan anlam olarak "victory" yani zafer işareti anlamına gelir¹¹⁶.

Bir insanın konuşmasından hangi yörenin insanı olduğu anlaşılması da bir gösterge ya da yan anlam olarak ifade edilebilir. Düz anlam ve yan anlam ilişkisini göstergebilim açısından ilk inceleyen araştırmacı L. Hjelmslev olmuştur.

Bir gösterge, değişik zamanlarda, değişik yorumcular ve göstergebilimciler tarafından incelenmesi sonucu ortaya çıkan yorum farklılıkları, söz konusu göstergelerin yapılarında birden çok yan anlam taşımalarından kaynaklanır.

¹¹⁵ Rifat, 2013b, 72.

¹¹⁶ Age, 233.

2.7.8. Derin Anlam

Bir göstergenin kaynağı tarafından verilmesi amaçlanmamış ancak zaman içinde oluşan toplumsal kodların çağrışımı ile ortaya çıkan anlamlardır.

Dini, mistik ve ideolojik algıların gösterge göstereninden çıkarıma sevk ettiği uzak anlamlar da derin anlam olarak düşünülebilir.

Barthes, moda ve bilhassa Uzakdoğu kültürlerinin ritüellerini ve sembollerini analiz ederken, yan anlamların yanı sıra derin anlamlara da göndermeler yapıldığını çözümler¹¹⁷.

Yine örnek olarak iki parmakla zafer işareti yapan bir eylemci grubun hareket ve işaretlerinden derin anlam olarak ideolojik bir eylem yaptıkları anlamı çıkartılabilir.

2.7.9. Terim, Terimce Ve Üstdil

Bir kelimenin günlük hayat içerisinde pek çok anlama gelen kullanımı olabilir. Kelimeler, gündelik hayatta kullanılan sözcükler ve bilimsel alanda kullanılan terimler diye ikiye ayrılmıştır. Bilim dilinde ise kesin tanımlı ve anlamları kullanıldıkları yere göre değişmeyen kelimelere terim adı verilir.

Terimler, bilimsel çalışmaların ifade edilmesinde, anlatılmak istenen kavramaları, açıklık getirerek tanımlarlar. Terimce, yani terminoloji kavramı ise, bir bilim dalında kullanılan tüm terimlerin hepsine verilen bir isimdir. Bir bilim dalında o alanda yapılan çalışmaları ifade etmek için kullanılan terimlere, o alanın üstdili denir¹¹⁸.

2.7.10. Dizge

Dizge, sistem olarak ta adlandırılan, bir bütün oluşturacak biçimde birbirine bağlı öğelerin bütününe verilen addır. İlk insanlardan itibaren gelişen, doğal bir dil göstergesinin veya yapay ve simgesel bir göstergenin anlamlandırıldığı elemanlardan oluşan bir bütündür.

Dizge, ses dizgesi, anlam dizgesi, simge dizgesi gibi farklı biçimlerden oluşabilir. Sadece düşünce alanında veya kavram boyutunda da dizgeler oluşabilir. Dizge, birbirine bağlı bilimsel ya da felsefi düşünceler birliği olarak ta tanımlanır.¹¹⁹

¹¹⁷ Mark Gottdiener, **Postmodern Göstergeler**, Çev. E. Cengiz-H. Gür, (İstanbul: İmge Yay. 2005), 30-33.

¹¹⁸ Akerson, 2006, 83-84.

¹¹⁹ Bedia Akarsu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, (İstanbul: İnkılap Yayınevi, 1998), 55.

Barthes'e göre dizge, dilin ikinci eksenini oluşturur. Dizge, bir dizi çağrışımsal alan olarak tasarlanmıştır¹²⁰.

Dil bir göstergeler bütünü ve göstergelerin işleyiş kurallarını içeren bir dizge olduğuna göre, bir topluluğun iletişimini sağlayan göstergelerden oluşan bir kod sistemi olarak ta tanımlanabilir¹²¹.

Yapısalcılara göre dizge yerini yapı kavramına bırakmıştır. Dizge doğrudan doğruya kavranabilir, somut bir kavram ve töz değil, bir biçim veya yapıdır. Bu da dilin ayırıcı özelliklerinden biri olarak, dili bir inceleme nesnesine dönüştürür¹²².

2.7.11. Şifre

Bir dilde gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi anlamak için, o dilin şifresini bilmek gerekir.

Şifre, ortak bilince ve uzlaşma dayanan bir kod sistemidir. Yani herhangi bir neden ya da sonuca bağlı kalmadan oluşturulmuş uzlaşımsal bir sistemdir.

İnsanların eskiden beri herkes tarafından anlaşılmasını istemedikleri işlerinde kullandıkları, gizlilik göstergesi olan şifre sistemleri de vardır. Şifre sadece kodlama sistemini bilen veya çözebilenlerin anlayabildiği bir göstergedir. Başkaları için ya hiçbir anlam ifade etmez veya çözülmesi güç bir muammadır.

Her dilde gösterilenlerin belli bir göstereni vardır. Herhangi bir nesneye, ne için öyle bir ad verildiği bilinmese de bir şey değişmez. Önemli olan o isim üzerinde uzlaşılmış olmasıdır. Bu uzlaşım o dilin şifresini oluşturur.

Aslında her dilin ses ve harflerinden oluşan kodları bir çeşit şifre sistemidir. Ancak bu şifrenin kodları o dili konuşan herkes tarafından çözülebilmekte fakat o dile yabancı olanlar için bilinmezliğini korumaktadır.

Şifre için neden-sonuç ilişkisine bağlı bir zorunluluk olmadığı varsayılır. Sadece seçime bağlı bir saptama söz konusudur¹²³.

¹²⁰ Barthes, 2014, 71.

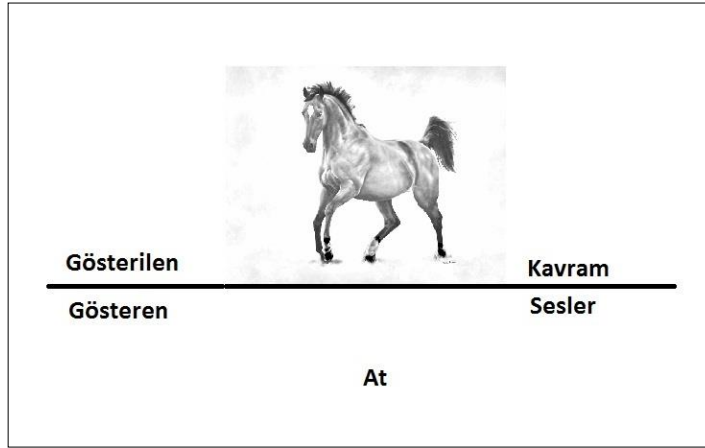
¹²¹ Kıran, Eziler, 2013, 133.

¹²² Yücel, 2008, 29.

¹²³ Akerson, 2006, 97.

Tablo 2. Saussure'in Dilsel Göstergesi

Akerson, age, 95.



2.7.12. Nedensizlik İlkesi

Dilin oluşumunda ve nesnelerin tanımlanmasında ortaya çıkan göstergelerin, herhangi bir doğal benzerlik ilişkisine dayanmamasına nedensizlik ilkesi adı verilir. Görsel 2.'deki at kavramına Türkçede “at” kelimesi isim olarak verilmesi bir göstergedir. Ancak başka bir kelime verilmiş olması da mümkündür. Nitekim farklı milletler farklı isimler vermişlerdir. İngilizcede “horse”, Almancada “pferd”, Fransızcada “cheval” gibi. Ancak nedensizlik ilkesinin istisnaları da yok değildir.

Arıların vızıldaması, köpeğin havlaması ve kuşun cıvıldaşması gibi kelimeler doğal yapılarla ilişki içerisinde. Ayrıca adaletin simgesi olan terazi de doğal olarak göstereni ile gösterileni arasında bir mantık ve kıyaslama ilişkisi içerisindedir. Bunlara nedensizlik ilkesinin istisnaları denilmiştir¹²⁴.

2.7.13. Çizgisellik

İnsanın ağzından ses olarak çıkan göstergelerin peş peşe sıralanmasına, Saussure çizgisellik adını vermiştir. Yani aynı anda iki kelime veya ses birden söylenemez. Bu kurgusal nitelik doğal dilin bir özelliğidir.

Sesler ve kelimeler tek tek, peş peşe sıralandığında anlamlı bir dizge oluştururlar. Bu ilkenin resim dizgesinde aynı etkide olduğu düşünülemez. Bir resimde, birçok unsur bir anda algılanabilir veya tanımlanabilir¹²⁵.

¹²⁴ Akerson, 2006, 99.

¹²⁵ Age, 106.

2.7.14. Artzamanlılık- Eşzamanlılık

Dizgeler, belli zaman dilimleri içerisinde geçerlidir. Bir dizge ancak belli bir zaman kesitinde incelenebilir. Bir kesitte, birbirini tamamlayan ve geçerli olan dilsel bir yapı vardır.

Bir dil dizgesinde, zaman içerisindeki değişimler, kendi zaman kesiti içerisinde ele alınmalı veya birbiri ile karşılaştırılarak incelenmelidir. Bazen dildeki basit bir değişiklik bile dizgeyi suyun dalgaları gibi etkiler.

Saussure, dil dizgesinin belli bir zaman kesitinde incelenmesine eşzamanlılık adını verir. Dil dizgesinin zaman kesitleri içerisinde, birbiri ile karşılaştırılmasıyla incelenmesine de artzamanlılık ya da artsüremlilik adını verir¹²⁶.

2.7.15. Belirti

Belirti, varlığını gösterdiği şeyle bir ilişkisi içerisinde, nesneden doğrudan etkilenmektedir. Örneğin, barometrenin birden düşüp, aniden yükselmesi fırtınanın, duman ise ateşin belirtisidir. Belirti, bir başka şey üstüne bilgi veren, doğrudan algılanan şey olarak ta tanımlanabilir. Hastalık belirtisi gibi ¹²⁷.

Peirce'in belirti tanımı şöyledir. "Bir belirti, nesnesi ortadan kalktığı zaman onu gösterge yapan niteliklerini kaybeden bir göstergedir" ¹²⁸.

Belirti de yorumlayan faktörü çok önemlidir. Çünkü yorumlayan olmasa belirtinin bir gösterge olarak anlamı ortaya çıkmayacaktır. Ateş olmayan yerden duman çıkmaz atasözünde olduğu gibi belirti, doğal bir göstergedir. Hatta istem dışı ve amacı olmayan bir olgudur. Belirtide gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki nedenlidir. Belirtinin bir şey ifade edebilmesi için onu yorumlamayı bilmek gerekir.

Örneğin evde avizenin sallanması, bir deprem belirtisidir. Romatizma hastası olan birinin kapalı bir havada bacaklarının ağrması, yağmur yağacağının belirtisi olarak yorumlanır.

Belirti de, gösteren ile gösterilen arasında neden-sonuç ilişkisi vardır. Belirtilerin insan iradesine dayalı bir amacı yoktur. Belirtilere anlamları insan yükler. Yüklenen bu anlamlar ya ortak kodlarla ya da bilimsel gerçeklerle bağlantılıdır¹²⁹.

¹²⁶ Akerson, 2006, 106

¹²⁷ Rifat, 2013b, 44.

¹²⁸ Rifat, 2013a, 118.

2.7.16. Belirtke

Belirtke, iletişim ve bildirişimde bulunmak amacıyla, isteyerek düzenlenmiş belirtilere verilen addır. Trafik işaretleri, denizcilerin kullandıkları işaretler, bir toplum içerisinde yaygın kabul görmüş el-kol hareketleri gibi¹³⁰.

Belirtke, belirtinin aksine isteyerek iletişim kurmak ve bilinçli olarak mesaj vermek amacıyla, düzenlenmiş belirtilerdir. Belirtke, bilgi vermek amacıyla yapılmış yapay bir göstergedir. Belirtkeler, asıl gösterge veya iletişim göstergeleri sınıfında kabul edilirler. Bu göstergelerde, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki genellikle nedensiz ve uzlaşımsaldır.

Bu göstergeler, onları yorumlayıp anlayanlar için bir anlam ifade ederler. Yani insanlar ve toplum arasında geliştirilmiş ortak kodlara dayanır. Bazı simgeler, doğa ve mesaj verdiği nesne ile ilgili ve ilişki içerisinde de olabilir.

Uzlaşımsal göstergeler, genellikle gösterdikleri anlam ile gösteren işaret arasındaki ilişkinin nedenleri hakkında fazla bir bilgi vermez. Örneğin trafikte “taş düşebilir” işareti, gösteren ile gösterilen arasında ilişki kurar, ancak sadece kırmızı bir çizgi ile etrafı çevrili daire biçimindeki “taşıtlı trafiğine kapalı yol işareti”, gösteren ile gösterileni arasında hiçbir ilişki kurmaz.¹³¹



Görsel 1. Taş Düşebilir İşareti Ve Trafiğe Kapalı Yol İşareti.

<http://www.kgm.gov.tr/Sayfalar/KGM/SiteTr/Trafik/TehlikeUyariIsaretleri.aspx> [16.07.2015].

¹²⁹ Kıran, 2013, 137.

¹³⁰ Rifat, 2008, 241

¹³¹ Age, 138.

2.7.17. Sembol-Simge

Sembol insanlar arasında bir uzlaşmanın belirlenmesine dayalı göstergedir. Bir zihinsel imgenin, düşünce, nesne, nitelik, nicelik gibi tüm kavramların ifade edildiği ses, biçim ve olgular simgeseldir. Bunların somutlaştırılması simgesel bir anlam taşıyan yapay belirtilerdir.

Sembol, soyut ve somut kavramları temsil eden ortak veya özel işaretler ve kodlardır. Sözcükler, işaretler ve Mors alfabesi gibi¹³².

Genelde sembol ile gösterdiği şey arasında bir ilişki vardır. Sembol ile temsil ettiği kavram arasındaki ilişki, gösterge ile gösterdiği şey arasındaki ilişki gibidir. Genellikle semboller somut ve fiziki, gösterdiği kavramlar ise soyut ve metafiziktir. Türkçede sembol çok anlamlar içeren işaretler, simge ise sadece bir şeyi temsil eden işaretler için kullanılmaktadır. Sembol somut veya soyut olabilirken simge daha çok somut göstergelerden oluşmaktadır.

Sembol kelimesinin kökeni, eski Mısır dilinden geldiği varsayılan Yunanca “symbolon” kelimesine dayandırılmaktadır¹³³.

Sembol, eğer yorumlayıcı ve ne manayı ifade ettiğini anlayan birisi yoksa kendisini gösterge yapan özelliğini yitiren bir göstergedir. Ya da, sadece yorumlanacağı yönde anlamlandırılan bir göstergedir¹³⁴.

Sembol, görsel sanatlarda olduğu kadar edebiyat sanatlarında da sanatsal bir ifade biçimidir. Tasarlanan düşünce ve kurguyu aşan, yan anlamlar içeren bir olgudur.¹³⁵

İnsan, sembolleştirme eğilimiyle nesneleri ve biçimleri, bilinçsizce formlara dönüştürür. Hem görsel sanatlarda, hem de dini inançlarda sembollerden yararlanır ve düşüncelerini betimler¹³⁶.

Cassier’e göre, sembolde algı ve bilinç iç içe geçmiştir. Bir varlığı temsil eden sembol, bilinçten bağımsız olarak oluşmaz. Sembol, aynı zamanda algı temeline de sahiptir. Sembolün hem algılanmasında, hem de oluşumunda bilinç önemli bir etkindir¹³⁷.

¹³² Rifat, 2013b, 206.

¹³³ Akarsu, 1998, 160.

¹³⁴ Rifat, 2013a, 119.

¹³⁵ Özkan Eroğlu, **Halil Akdeniz: Simgeler ve Akdeniz'in Kavramsal Dünyası**, (İstanbul: Ütopya Yay. 2010), 112.

¹³⁶ Clare Gibson, **Semboller Nasıl Okunur**, Çev. Cem Alpgan, (İstanbul: Yem Yayınevi, 2013), 8.

¹³⁷ Milay Köktürk, **Kültür ve Sembol**, (İstanbul: Aktif Düşünce Yayınları. 2014), 55.

Cassier, işaret ile sembol kavramlarını birbirinden ayırır. İşaret fiziki bir dünya ile daha fazla ilişkili iken, sembol direk insanın zihni ile ilişkilidir. Ona göre, sanat ve kültür ise sembolik formlar olarak tanımlanabilir¹³⁸.

Saussure, sembolün gösterge ile eş tutulamayacağını öne sürer. Ona göre gösterge genellikle nedensizdir. Ancak sembol ise genellikle nedenlidir. Sembol genellikle gösterdiği şey ile ilgilidir¹³⁹.

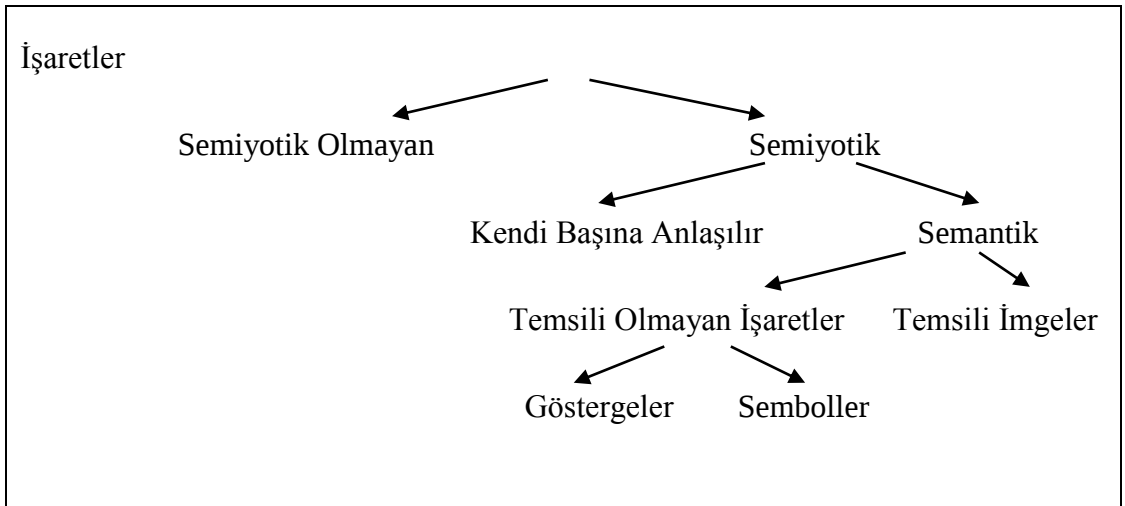
Tasavvuf büyükleri de herkesin anlayamayacağı veya yanlış anlayabileceği derin ve gizli bilgileri, soyut sembollerle ifade etmişlerdir. Burada sembol kullanmanın amacı, anlatmak değil belki sezdirmektir. Eski dönemlerden beri, edipler ve sanat insanları, insan ile ilgili inançları, sembollerle ifade etmişlerdir.

Semboller, içerdikleri mesajların insan zihninde kalıcı olmasını sağlar. Sembol, insanların duyularıyla algılayamadığı şeyleri çağrışımlarıyla insana bildiren bir işarettir¹⁴⁰.

Yirmi yıl gibi bir süreyi eski kaya resimlerinden imge üretimi ve sembollerin gelişimini incelemeye harcayan Whitney Davis geliştirdiği sembolleştirme tipolojisini şöyle şematize eder¹⁴¹.

Tablo:2 Whitney Davis Sembolleştirme Şeması.

Mihayly Hoppal, **Şamanlar ve Semboller**, İstanbul: YKY.2015,68.



¹³⁸ Necla Arat, **Sembolik Form Olarak Sanat**, (İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1977), 10.

¹³⁹ Saussure, 1999, 32.

¹⁴⁰ Tahir Uluç, **İbn-i Arabi'de Sembolizm**, (İstanbul, İnsan Yayınları, 2011), 39-40.

¹⁴¹ Mihayly Hoppal, **Şamanlar ve Semboller**, (İstanbul: YKY. 2015), 68.

2.7.18. Bir Sembol Olarak Arketip

Simge veya sembol başlığı altında incelenebilecek bir konu da arketiplerdir. İlk insandan itibaren yerleşmiş ve kabul edilmiş sembollerden oluşan arketip, ilk örnek, asıl numune, ilk model anlamlarında kullanılan bir kelimedir.

Kalıp, şablon, ilk tip olarak ifade edilen arketip, aynı zamanda insan kültürünün yapıtaşları olarak düşünülebilir¹⁴².

Toplumda ortak bir bilinçaltı oluşmuştur. İnsanlar zaman içerisinde yaşadığı benzer olayları, bir kişisel veya toplumsal yaşam biçimi veya kurallar biçimine çevirmiş ve bu anlayış zaman içerisinde gelecek nesillere de taşınmıştır. Böylece sosyal ilişkiler, aile, toplumsal kurallar, mahalle baskısı, gelenek ve görenek gibi arketip olarak tanımlanabilecek modeller doğmuştur. Ayrıca sosyal ilişkilerde sembolik davranışlar, kaş göz işaretleri, el sıkışma, tanışma, öpmek, kur yapmak, flört, nişanlanmak, düğün, gelinlik, yüzük, vs. gibi çok sayıda arketip, yaşamda yer almaya devam etmektedir.

Carl Gustav Jung (1875-1961) arketip kavramını psikolojide ilk kullanan veya ortaya atan kişidir. Onu Freud'dan ayıran en önemli bir özellik, psikolojide arketip kavramını çözmesi olmuştur. Jung'un arketip teorisine dayandırılan, on iki "kişilik arketipi" çıkartılmıştır.

Bunlar, yardımsever arketipi, yaratıcı arketipi, sıradan insan arketipi, kâşif arketipi, kahraman arketipi, masum arketipi, soytarı arketipi, âşık arketipi, sihirbaz arketipi, asi arketipi, kral arketipi, bilge arketipidir.¹⁴³

Kutsal kitaplardaki ilk insan kavramı, Hz. Âdem, Havva, cennetten kovulma, Habil-Kabil, Nuh Tufanı, cennet, cehennem kavramları, sünnet olma, gerdeğe girme, düğün, boşanma, doğum günü gibi konular da arketiptir. Örneğin Hz. Âdem; soyut şeyleri algılayan, bilen insanın yani Homo Sapiens'in arketipidir. Âdemoğulları tabiri tüm insanlığı tanımlamak için kullanılan sembolik arketiptir.

İnsanların işaret parmaklarını dudaklarına götürerek yaptıkları sus işareti, el sallayarak güle güle demeleri veya baş sallayarak onaylamaları, arketip sınıfına giren sembollerdir. Hemen hemen dünyanın her yerinde var olan bu arketipler evrensel göstergeler olarak ta değerlendirilebilir.

¹⁴² Gustave Jung, **İnsan ve Sembolleri**, 4.bs. (İstanbul: Okyanus Yayınları, 2009), 20.

¹⁴³ Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, 3.bs. (İstanbul: Paradigma Yayınevi, 1999), 77.

2.7.19. Plastik Sanatlarda Sembolizm ve Sembolizm Sanat Akımı

Sembolizm, biçimselliği aşarak anlam ve kavramın ön plana geldiği bir anlayıştır. Sanatta sembol, düşünce dünyasının bir form ve göstergeye dönüşmesidir. Sanatta kullanılan her sembolün bir gösterge değeri vardır. Sembolizmde, semboller ile anlam açık bir şekilde örtüşür. Ancak açıkça görülen anlam dışında örtülü ve gizli anlamlar vardır.

Sanat tarihinde Sembolizm adı verilen bir sanat akımı vardır. 1886'da Paris'te ortaya çıkan bu akım, dönemin geçerli eğilimleri olan Realizm ve Empresyonizme bir tepki olarak doğmuştur¹⁴⁴. Gerçek nesneleri değil, ülkü, duygu, düşünce ve düşleri resmetme amacında olmuştur. Çağın maddeci yapısından uzaklaşıp, manevi değerleri ön plana getirmeye çalışmışlardır. Bu yüzden mistik ve dini öğeler, sembolizm içerisinde çok etkili olmuş, resim ve heykel gibi çalışmalarda bunları betimlemeye çalışmışlardır.

Sembolizm akımı 1860-1870 yılları arasında ortaya çıkmıştır. Edebiyat ve diğer sanat alanlarında etkili olmuştur. Resim ve heykel gibi plastik sanatlardaki etkisi çok daha büyük olmuştur¹⁴⁵. Goya, William Blake bu sanatın öncüleridir. Ferdinand Hodler, Gustave Moreau, Odilon Redon, Gustave Klimt bu akımın başlıca temsilcileri olmuşlardır¹⁴⁶.

19. yüzyılda etkin olmaya başlayan maddeciliğin insan üzerindeki olumsuz duygusal etkilerinden kurtulmaya çalışan ve tepki gösteren bazı sanatçılar, gerçeğin sadece madde ve fizik âlemiyle sınırlandırılmayacağı düşüncesiyle ortaya koydukları bir akımdır. Sembolizm, madde âleminde gizli olan, mistik anlamların arayışı olarak ta tanımlanabilir. Sembolistler düşüncelerini çok belirgin olmayan ancak anlam olarak güçlü simgelerle ifade etmişlerdir. Bu akım dini mistisizm ile naif ve primitif anlayışları da bir araya getirmiştir.

Sembolist estetik; din, düşsel, fantastik ve gerçek dışı, büyü ve batınlık, uyku ve ölüm gibi o zamana kadar az değinilmiş alanlara eğilmiştir. Gerek Realizm, gerek Empresyonizm, hayal gücüne önem vermiyordu. Onlar için esas olan gerçeğin betimlenmesidir. Sembolizm ise, tam tersine maddeye değil de manevi olana önem vermiş, algıyı ve hayali olanı ön plana çıkarmıştır.

¹⁴⁴ Ahmet Atan, **Resim Sözlüğü**, (İstanbul: Asil Yayınları, 2000), 314.

¹⁴⁵ Jean Cassou, **Sembolizm Ansiklopedisi**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987), 7-15.

¹⁴⁶ Engin Beksaç, **Avrupa Sanatına Giriş**, (İstanbul: Engin Yayıncılık, 1995), 101.



Görsel 2: Gustave Moreau, Sodom'un Melekleri, 1890,TÜYB, 62x93 cm. Muse Gustave Moreau, Paris.

Cassou, *age*,110.

2.8. Göstergelerin Sınıflandırılması

İnsan göstergelerle, simge ve imgelerle çevrili bir dünyada yaşamaktadır. Her şey aslında bilinçli veya bilinçsiz imgelerle doludur.

Göstergeler, insanların iletişim kurmalarını sağlayan farklı imgeler olduğu için, göstergeleri bir kaç farklı şekilde ve kategoride sınıflandırmak mümkündür. Peirce, Guiraud, Greimas Okulu Ve Groupe U (grup mu) göstergeleri farklı biçimlerde sınıflandırmaya çalışmışlardır.

2.8.1.Peirce'ün Gösterge Sınıflandırmaları

Peirce, göstergeleri üç ayrı kategoride, üçer üçer sınıflandırır. Birinci grup nitel gösterge, tekil gösterge, kural gösterge olarak üçe ayrılır¹⁴⁷.

Nitel Gösterge; “bir gösterge olan niteliktir.” Bir kalemin siyah yazması kalemin bir özelliğidir. Yani yazılan yazı kalemin yazdığının göstergesidir. Yapılan bir fiil veya sanat, onu yapanın fail olduğunun veya sanatkâr olduğunun göstergesidir. Yani onu yapanın kudretini, ilmini ve iradesini de gösteren bir göstergedir.

¹⁴⁷ Rifat, 2013a, 118.

Tekil Gösterge; “gerçekten var olan bir şey ya da gösterge olan bir olaydır.” Kendi sahip olduğu özellikleri, direk kendinde tezahür eden bir göstergedir. Herkül veya Zağaloğlu Rüstem bizatihi kendileri güçlü ve kudretli olmanın sembolü ve göstergesidirler.

Kural – Kavramsal Gösterge; “bir gösterge olan bir yasadır veya kuraldır.” Peirce’e göre yasa veya kural genellikle insanlar tarafından geliştirilmiştir. Geleneksel olan her gösterge, kural göstergedir.

İkinci kategori de üçe ayrılır. Görüntüsel gösterge, belirti ve simge.

Görüntüsel gösterge, gösterdiği şeyi direkt temsil eden bir göstergedir. Görüntüsel gösterge, bir şeyin sahip olduğu özelliklerinden dolayı ona gönderme yapan göstergedir. Örnek olarak, vesikalık fotoğraf gösterilebilir.

Belirti, temsil ettiği nesne ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği yitiren şeydir. Ancak yorumlayan birisi olmasa da belirti olma özelliğini kaybetmeyen bir göstergedir. Örneğin duman ateşin belirtisidir ve yorumlayan birisi olmasa dahi bu özelliğini yitirmez.

Simge, onu yorumlayacak birisi olmadığı takdirde gösterge özelliği kaybeden bir göstergedir. Yani simge, insanlar arasında ortak bir kanaate ve uzlaşmaya dayanır. Örneğin insanların konuştukları dillerindeki kelimeler ortak kodlara dayalı birer simgedir¹⁴⁸.

Üçüncü grup ta terim, önerme ve kanıt olarak üçe ayrılmıştır.

Terim, göstergenin üçüncü elemanı olan yorumlayıcı için açık uçlu bir önermedir. Tek başına, doğru ya da yanlış bir yargı ifade etmez. Bu açıdan her sözcük bir terimdir.

Önerme, bilgilendirici bir göstergedir. Bir yargı ifade eder. Birden fazla terim içerebilir. Doğru ya da yanlış olduğu kendi içerisinde kanıtlanmaz. Her ikisinin de olması ihtimal dâhilindedir.

Kanıt, bir konu hakkında bilgi verir, doğru ya da yanlış yargı içerir. Önermenin delilini getirir. Neden sonuç ilişkisi kurar. Akıl yürütmeye dayalı bir hükümdür¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Age, 118.

¹⁴⁹ Akerson, 2006, 115-116.

2.8.2. Pierre Guiraud'ın Gösterge Sınıflandırması

Başka göstergebilimciler de çeşitli sınıflandırmalar yapmışlardır. Örneğin Pierre Guiraud kullanılan dizge açısından göstergeleri dört gruba ayırır¹⁵⁰.

- 1- Doğal göstergeler.
- 2- Yansıtıcı göstergeler ya da görüntüler.
- 3- Saymaca göstergeler (simge, doğal dil).
- 4- Görüntü ve simge bileşimi göstergeler (törenler, toplum kuralları, moda).

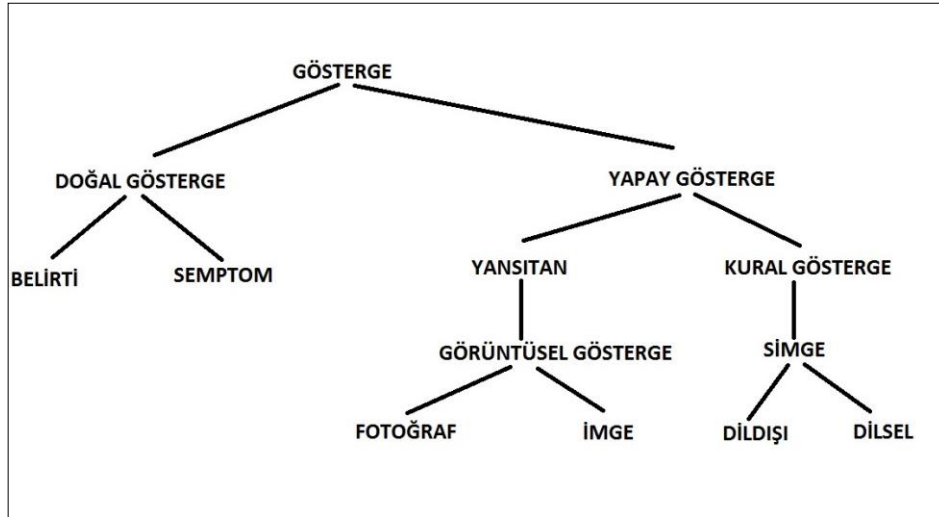
Ayrıca Guiraud göstergeleri işlevsel açıdan üç gruba ayırır¹⁵¹.

- 1- Kimlik göstergeleri,
- 2- Görgü kuralı göstergeleri,
- 3- Toplumsal göstergeler.

Doğan Günay, bütün bu sınıflandırmalardan yola çıkarak şöyle bir çizelge oluşturur¹⁵².

Tablo 3: Doğan Günay Gösterge Türleri Şeması

Doğan Günay, Alev Parsa, **Görsel Göstergebilim**, (İstanbul: Es Yay. 2012), 17.



Doğal Gösterge; belirti ve semptom olarak ikiye ayrılır.

Yapay Gösterge; yansıtıcı ve kural gösterge olarak ikiye ayrılır.

Yansıtıcı gösterge; görüntüsel gösterge, o da fotoğraf ve imge olarak ikiye ayrılır.

Kural gösterge; simge olarak tanımlanır, dil dışı ve dilsel olarak ikiye ayrılır.

¹⁵⁰ Pierre Guiraud, **Anlambilim**, Çev. Berke Vardar, (Ankara: Kuzey Yayınları, 1984), 13.

¹⁵¹ Pierre Guiraud, **Göstergebilim**, Çev. Mehmet Yalçın (Ankara: İmge Kitabevi, 1994), 105-112.

¹⁵² Günay, 2012, 17.

2.8.3.Greimas Okulu Ve Groupe U' Gösterge Sınıflandırması

Greimas Okulu, 1980'li yıllarda görüntüsel göstergelerin kuramsal ayrımını yapmıştır. Greimas Okulu araştırmacıları, görsel göstergelerde betisel-ikonik ve plastik -yoğrumsal gösterge kavramlarını geliştirmişlerdir¹⁵³.

Greimas okulundan sonra Groupe u (grup mü) topluluğu, görsel göstergeleri sınıflandırmıştır¹⁵⁴. Görsel göstergeleri “ikonik (betisel) göstergeler” ve “plastik (yoğrumsal) göstergeler” olarak iki türe ayırıp, tanımlamışlar.

Groupe u topluluğuna göre, sadece ikonik göstergeler görsel söylemin özünü oluşturmaz. İkonik gösterge tanımlamasının yanında, plastik gösterge ayrımı da yaparak, iki gösterge türünün farklılıklarını ortaya koymuşlardır. Groupe u topluluğu, diğer göstergebilimcilerden farklı olarak, görüntüsel göstergeyi çözümlerken, imgeleri plastik açıdan sınıflandırmışlar. İmgelerin plastik öğelerini, renkleri, biçimleri, kompozisyon ve dokuyu başlı başına birer gösterge olarak ele almışlardır.

2.9.Görüntüsel - Görsel Gösterge

Görüntüsel göstergede göstergenin özelliği, temsil ettiği şeye benzemesidir. Gösteren ve gösterilen ilişkisi gerçek bir benzerlik ilişkisi içerir. Görüntüsel gösterge tek başına da kullanılabilir.

Görüntüsel göstergenin en tipik örnekleri portrelerdir. Görüntüsel gösterge, gösterdiği şeyi direkt olarak temsil eder. Yani gerçeği doğrudan aktarır. Görsellik insanların en kolay algıladıkları bir ifade biçimidir. Fotoğraf, çizim, desen, resim, heykel, gibi plastik betimlemeler görüntüsel gösterge özelliği taşırlar. Genellikle görsel gösterge tasvir ettiği şey ile benzerlik ilişkisi taşır.

Modern yüzyılın en önemli özelliklerinden birisi de, birçok göstergenin bir arada kullanmasıdır. Tv ve internet gibi medya elemanları yazılı, sesli ve görsel göstergeleri bir arada kullanırlar. Görsel göstergelerde ilk görülen düz anlamdır. Ancak her şey görüldüğü gibi yorumlanmaz. Pek çok görsel gösterge yan anlamlar içerir. Toplumda oluşan ortak kodlardan hareketle görüntüsel göstergelerin işaret ettiği yan anlamlar bugün evrensel bir nitelik kazanmıştır¹⁵⁵.

¹⁵³ Inceoğlu ve Çomak, 2009, 289.

¹⁵⁴ Bengü Batu, “Sanat Eğitimi Alanında Yapıt İncelemelerinde Bir Yöntem Olarak Görsel Gösterge Çözümlemesi”, (Doktora Tezi, Ankara Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2011), 44.

¹⁵⁵ Günay, 2012, 25-29.

2.9.1. İkonik Gösterge

Görsel göstergeler “ikonik göstergeler” ve “plastik göstergeler olarak ikiye ayrılır. İkonik gösterge, doğal kodlarla oluşturulmuş göstergelerdir. İkonik göstergenin nesneler ile öykünmeye dayalı bir ilişkisi vardır.

İkonik gösterge gerçek dünyadaki bir şeyin resimde yeniden yaratılması demektir. Figüratif resimler ikonik göstergelerden oluşur¹⁵⁶.

Görüntüsel dil, öykünmecidir ve bir işleve uygundur. Gerçek dünyadaki bir şeye, göndermede bulunur. Görüntüsel gösterge, gösterge ile insanın zihninde oluşan kavram arasındaki örtüşme ilişkisine dayanır.

İkonik göstergeye en iyi örnek olarak, wc ve lavabo simgeleri gösterilebilir (görsel 3). Trafikte kullanılan ve tamamen soyut olmayan işaretler de ikonik gösterge sayılabilir. Örneğin hayvan çıkabilir veya taş düşebilir işareti gibi.

İkonik gösterge doğa ile ilişkilendirilmiş ve sembol olarak herkes tarafından ortak kod ile anlamlandırılmıştır. Beyaz güvercin barış sembolü ve parti amblemi olarak ikonik göstergedir. Ayrıca Picasso (Görsel 4.) veya Aydın Ayan (Görsel 27.) gibi bir ressamın eseri içerisinde olduğu zaman da ikonik göstergedir.

İkonik göstergeler, genellikle gerçek yaşamdaki varlıklarla bir bağıntı, benzerlik içeren göstergeler olarak değerlendirilebilir. Görsel göstergebilimin en çok tartışılan kavramları ikon, ikonik göstergeler ve onların görsel söylemin özünü oluşturup oluşturmadığı konusudur.

Bu nedenle görüntüsel göstergeler araştırmacılar tarafından farklı şekillerde sınıflandırılmıştır. İkonik göstergelerin tüm görsel göstergeleri kapsamayacağı düşünülerek görüntüsel göstergeler niteliklerine göre çeşitli şekillerde tanımlanmıştır¹⁵⁷.

Bir resimdeki göstergeleri sanatın dili ile çözümlemek, bir göstergebilim eleştirisi olarak düşünülebilir. Görüntüsel-ikonik gösterge, kendisi dışındaki bir nesneyi belirttiği için insan zekâsı bu göstergeleri yorumlayıp temsil ettikleri şeyler ile ilişkilendirir. Gösterdikleri nesne ile fiziksel benzerlikleri olmasa bile çağrışım yaptıkları özellikleriyle yorumlanırlar.

¹⁵⁶ Günay, 2012, 30.

¹⁵⁷ Batu, 2011, 43.



Görsel 3: Kadın Ve Erkek İçin Wc Sembolleri İçeren İkonik Göstergeler.

<http://tr.aliexpress.com/w/wholesale-toilet-mark.html> [12.08.2015].



Görsel 4: Picasso Birleşmiş Milletler Barış Günü İçin Yaptığı Beyaz Güvercin

<http://www.felsefeforumu.com/viewtopic.php?t=206&f=83> [12.08.2015].

2.9.2.Yoğrumsal-Plastik Gösterge

Yoğrumsal gösterge, herhangi bir somut nesneye öykünmeyen ve gönderme yapmayan, sadece renkleri ve çizgiler gibi plastik dizgeden oluşur. Görsel olarak plastisizm, görsel göstergenin soyut anlamları çağrıştıran dolaylı anlatımından meydana gelir.

Non-figüratif resimler yoğrumsal göstergelerden oluşur. Yoğrumsal göstergede, görüntüler soyut çizgi, renk, form, kompozisyon, mekân ve ışık-gölge gibi öğelerden meydana gelir. Yoğrumsal gösterge, bilinçli olarak üretilen göstergelerdir.

Yoğrumsal göstergeler, derin anlamlarını renkler, biçimler ya da üç boyutlu formlarla anlatırlar. Yoğrumsal göstergeler, bütünden soyutlanarak anlamlandırılmazlar.

Yoğrumsal göstergeler insanlarda soyut anlamları çağrıştırır ve dolaylı olarak göndergelerde bulunur. Doğadaki biçimlerin yansıtıldığı eserlerde ve diğer soyut anlatımlarda simgesel bir dil söz konusudur¹⁵⁸.

Plastik göstergeyi sadece ikonik göstergenin bir parçası olarak görmek doğru olmaz. Belki başlı başına bir gösterge olarak görülebilir. Çünkü plastik gösterge figür ve tasvirle sınırlanmaz, nonfigüratif, figürsüz imgeyi de kapsamına alabilir¹⁵⁹.

2.10. Bildirişim ve Anamlama Göstergebilimi

Göstergebilim, anlatı ve metin inceleme ve insanlar arasında bildirişim amacıyla kullanılan göstergelerin incelenmesi açısından iki kategoride incelenebilir.

Doğrudan iletişim amacıyla üretilmiş dizgelerdeki göstergeler, yine iletişim sürecindeki işlevleri açısından araştıran ve dilbilimin tanımlama yöntemini kullanan inceleme alanına bildirişim göstergebilimi denilir.

Bir dizge içerisindeki anlamları inceleyen, bunların üretiliş biçimini ve oluşumunu çözümleyen araştırma alanına da anamlama göstergebilimi adı verilir¹⁶⁰.

2.10.1. Bildirişim Göstergebilimi

Göstergebilim, gösterge dizgelerinin işleyişini bilimsel bir yöntemle inceler ve tanımlar. Bu genel tanım göstergebilimin çıkış noktasını belirler ve daha çok yalın göstergeler için geçerli olabilir.

Örneğin, trafik işaretleri, sağır ve dilsiz alfabesi, askerlerin işaretleri, denizcilerin flamaları, el-kol-baş hareketleri, tekstil malzemeleri üzerindeki işaretler gibi. Gündelik hayatın içindeki anlamlı dizgeler, belli bir uzlaşma sonucu, ilk anda çözüme uğrayan, anlamları kodu çözümlendiğinde açılan, toplumsal bildirişimde kolaylık sağlayan göstergeler, bildirişim göstergebilimi altında incelenirler.

Bu tür dizgelerin toplum içinde anlaşılması, nasıl bir süreçte gerçekleşiyorsa, incelenmesi de o süreçte yapılır. Bu tür yalın dizgelerdeki göstergelerin ne anlama

¹⁵⁸ Günay, 2012, 30-32.

¹⁵⁹ İnceoğlu ve Çomak, 2009, 293.

¹⁶⁰ Rifat, 2009, 13-14.

geldiğini dilbilimden kaynaklanan ve gözleme dayanan bir yöntemle betimlemek, göstergebilimin olsa olsa köken anlamını karşılar. Bu yaklaşım biçimi de bildirişim göstergebilimi diye adlandırılır¹⁶¹.

Bildirişim modeline göre, bir vericinin yani **gönderenin**, bir alıcıya yani **gönderilene**, ikisinin de bildiğini varsaydığı ortak kodlar içeren bir dili kullanarak, belli bir yer ve zamanda, anlaşılabilir bir biçimde bir şeyler aktarması bildirişimdir.

Verici, alıcıya bir şeyler aktaran kişidir. Hem vericinin hem de alıcının bilmesi gereken göstergeler ve kurallar bütünü norm adı verilen **ortak kodlardır**.

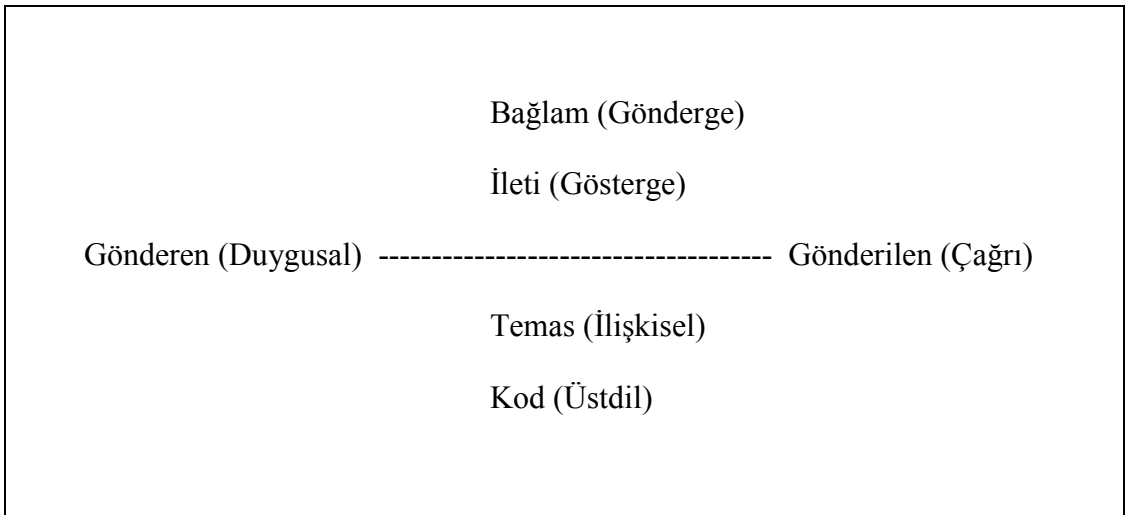
Yer ve zaman etmenlerinin tümüne de **bağlam** denir. Gönderen gönderilene bir ileti gönderir.

İletinin geçerli olması için gönderilmek istenen bir bağlam yani **gönderge**, iletinin gönderilen tarafından sıralanabilir ve eylemsel olması gereklidir.¹⁶²

Jacobson'a göre bu karmaşık ilişki altı ayrı işlev içerir. Gönderge, duygu, ilişki, üstdil ve çağrı işlevi¹⁶³.

Tablo 4: Jacopson'un İşlevler Şeması

Gottdiner,2005, 96.



¹⁶¹ Rifat, 2009, 13-14.

¹⁶² Gottdiner, 2005, 95.

¹⁶³ Age, 96.

2.10.2. Anamlama Göstergebilimi

Anamlama göstergebilimi, göstergeleri, tek katmanlı bir nesne olarak değil, düz ve yan anlamlar içeren çok katmanlı bir bütün olarak görür ve onun oluşumunu çözümlmek için kuruluşunu ve geliştirilme sürecini kavramaya ve yeniden anlamlandırmaya çabalar.

Bunu gerçekleştirirken de yüzeysel gözlemlere dayanmak yerine, genel bir dil yetisi kuramı yaratmayı, bir bilim kuramı biçiminde düzenlenmeyi amaçlar. Ancak, gösterge dizgesini oluşturan sözcüklerin anlam yapısı dışında, göstergebilime gösterge dizgelerini inceleyen bilim dalı anlamı yanı sıra, ayrıca anlamlandırma bakış açısı da eklenirse, anamlama kuramı ortaya çıkar. Bu ikinci yaklaşım da anamlama göstergebilimi diye adlandırılır¹⁶⁴.

Göstergebilim anlam üretiminin aşamalarını araştıran bir bilimsel tasarı olarak temelde iki boyut içerir. Hem ele aldığı inceleme konuları olan, anlamlı bütünlere ve gösterge dizgelerine bakar, onları çözümler ve yorumlar, hem de kendi çözümleme yöntemine bakarak tutarlı bir biçimde geliştirmeye çalışır.

Tablo 5: Akerson'un Gremias'tan çıkardığı Anlam Çözümleme Şeması

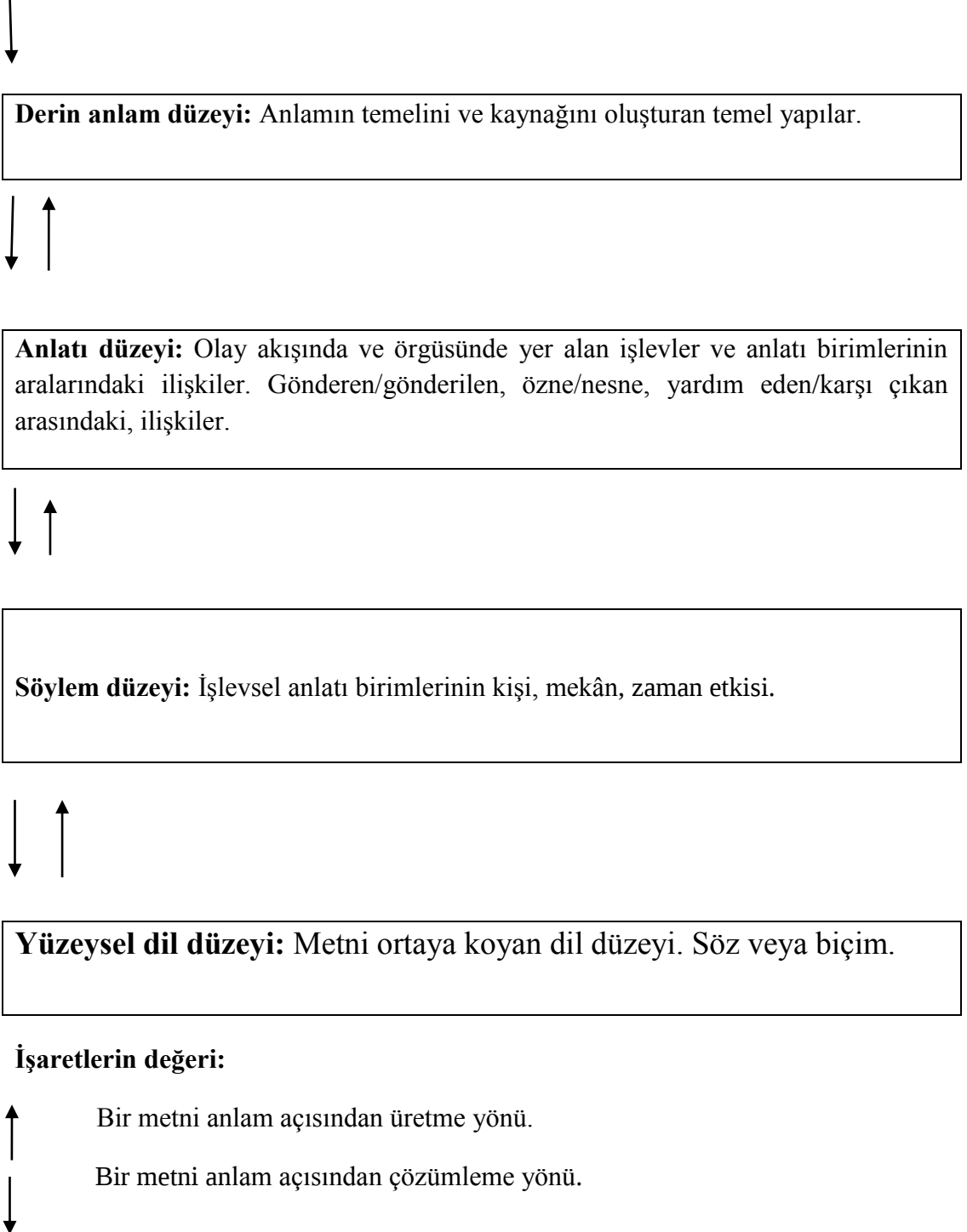
Akerson,2005,149.

Temel Anlamsal Boyut En Derin Yapı	Yaşam Düzlemi Karşıtlıklar İçeriyor
Temel Anlamsal Boyut Ve Sözdizimsel Anlatı Boyutu Metnin Derin Yapısı	Yaşam Düzlemindeki Temel Karşıtlıklarla Hesaplaşıyor.
Sözdizimsel Anlatı Boyutu Ve Yüzeysel Boyut Metnin Yapısı	Bu Hesaplaşma Bireysel Bir Yapıta Dönüştürülüyor

¹⁶⁴Rifat, 2009, 13-14.

Mehmet Rifat Gremias'ın fikirlerinden yola çıkarak bir anlam çözümleme şeması çıkarmıştır. Bir metinde veya bir anlatımda derin anlam düzeyi, anlatı düzeyi, söylem düzeyi ve yüzeysel dil düzeyi arasındaki ilişkileri çözümler.

Tablo 6: Rifat'ın Gremias'tan Çıkardığı Anlam Çözümleme Şeması¹⁶⁵.



¹⁶⁵ Rifat,2009,109.

2.11. Toplumsal Göstergebilim

Toplumsal göstergebilim kültür anlayışıyla, bilinçli olan göstermeyle, toplum içerisindeki anlamlama uygulamalarıyla ilgilenir.

Anamlama dizgeleri ve düz anlam göstergeleri, bunlara toplumsal değer yükleyen özgün kültürel kodları kapsayan çok düzeyli yapılardır. Toplumsal göstergebilime göre, bütün anlam bu kodlanmış boyuttan gelişmiştir. Ayrıca toplumsal göstergebilim, yan anlamı düz anlama öncelikle tercih eder.

Gotttdiner'e göre, toplumsal göstergebilimde ortak kültür kodların oluşmasında deneyim çok önemlidir. İleri toplumlarda, geçmiş deneyimlerin yaratımında rol aldığı kodlar ve göstergeler, toplumsal etkileşimi Kur'an gösterge taşıyıcılarıdır¹⁶⁶.

Önal Sayın, toplumu analitik bir biçimde bir araya getirilmiş göstergeler bütünü olarak tanımlar. Kültür, insanlar arasında uyumu sağlayan göstergelerden oluşur. İnsanlar, doğanın nesnelerini tanımlayıp adlandırarak göstergeleri oluşturmuşlardır. Mülkiyet bu göstergelerin en önemlisidir¹⁶⁷.

Doğal ve kültürel yapılar, aynı zamanda birer gösterge olarak ta kabul edilebilirler. Baudrillard'a göre, ekonomi alanında nesneler kendi amaçları için var olmaktan çıkarak tüketilen bir göstergeler sistemine dönüşürler¹⁶⁸.

İnsanlar arasında değiş tokuşla başlayan ticaret, değer ve statü gibi toplumsal göstergeler ortaya koyar. Hatta para en önemli toplumsal gösterge olarak kabul edilebilir.

Kitle kültürü, toplumsal göstergebilimin en önemli konusudur. Moda ve reklam, medya dünyasının toplumsal göstergebilimle ilişkisi, her geçen gün daha çok önem kazanmaktadır. Tüketim ve kitleleri yönlendirme, politikacıların ve üreticilerin en önemli toplumsal göstergebilim argümanlarıdır.

Üretici, nesne ve kullanıcı, alışverişi tanımlamada en esas noktalarlardır. Umberto Eco'ya göre nesneler beş açıdan ele alınabilir. Bunlar ekonomik açı, maddi nesne, statü göstergesi, işlevsellik ve kültürel açıdır. Bu açılar, herhangi bir şeyin toplumsal gösterge olarak içerdiği farklı anlamları da ifade ederler¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Gottdiner, 2005, 47-49.

¹⁶⁷ Önal Sayın, **Göstergebilim ve Sosyoloji**, (Ankara: Anı Yayınları, 2014), 159-160.

¹⁶⁸ Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**, (İstanbul: İletişim Yayınları, 4.bs.2012), 79

¹⁶⁹ Gottdiner, **age**, 263-264.

2.12. Sanat Eleştirisi

Eleştiri, bir şeyi tanımlamak, açıklamak, sınıflandırmak ve değerlendirmek için yapılan her türlü yorum olarak tanımlanabilir.

Sanat eleştirisi, bir sanat eserinin biçim ve içerik olarak incelenmesi, sanat tarihi, sanat felsefesi, estetik ve göstergebilim açısından analiz edilmesi gibi yöntemlerden yararlanarak yapılabilir.

Sıtkı Erinç'e göre, eleştiri bir haktır. İnsanların kişisel özgürlük göstergelerinden birisidir¹⁷⁰. İnsanların, herhangi bir duygu ve düşüncenin dışavurumu karşısında, olumlu veya olumsuz tepkisini, sözel veya davranış diliyle ortaya koyma özgürlüğü, insani erdemın bir göstergesidir.

Aslında sanat eserinin özelliklerinin yargılanması gibi algılansa da sanat eleştirisi, öznenin bilgisini, zevkini, estetik tavrını ortaya koyma biçimi olarak düşünülebilir.

Emmanuel Kant eleştirinin temellerini attığı Saf Aklın Eleştirisi ve Yargı Gücünün Eleştirisi kitaplarında beğeni yargısını, bir objenin varlığının karşısında duyulan hoş ya da nahoş duygusuna bağlar¹⁷¹.

Estetik bakımdan önemli olan objenin kendisi değil, tersine onu estetik olarak algılayan öznde uyandırdığı duygudur.

Kant, estetik tavrın, estetik objenin duyusal, bireysel görünüşü ile ilgili olduğunu, kavramsal yapısı ile ilgili olmadığını savunur¹⁷².

Kant'a göre duyusal hoşlanma çıkar ve ilgilere bağlıdır. Estetik haz tüm çıkar ve ilgilerden bağımsızdır. Kant'ın duyarlılık ve zihin arasındaki uyum ve özgür oyun dediği estetik haz, derin bir psikolojik estetik anlam taşır.

Sanat eleştirisinin türleri ile ilgili farklı kategoriler oluşturulmaktadır. Biçimsel, teknik, felsefi, estetik, psikolojik, sosyolojik, sanat tarihi ve ontolojik açıdan sanatı ele alan ve değerlendiren eleştiri türlerinden söz edilmektedir.

Ayrıca akademik, popüler, pedagojik ve basın eleştirisi gibi kavramlar da eleştiri türleri olarak literatürlerde yer alır.

¹⁷⁰ Sıtkı Erinç, **Resmin Eleştirisi Üzerine**, (İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2007), 63.

¹⁷¹ Mehmet Erişirgil, **Kant Ve Felsefesi**, (İstanbul: İnsan Yayınları, 1997), 310-326.

¹⁷² Age.

Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri kitabında, sanat eseri eleştirisi kuramlarını dörde ayırır¹⁷³.

1.Yansıtma Kuramı: Sanatı; esere konu olarak yansıyan dış dünyayı, hayatı ve hakikati yansıtan bir ayna olarak ifade etmektir.

2.Anlatımcılık kuramı: Sanatçı merkezli bir sanat teorisidir. Sanatın sırrını sanatçıda aramış ve sanatı, sanatçının ruh ve duygu âleminin bir dışavurumu olarak görmüştür.

3.Duygusal etkileşim kuramı: Sanatı, muhatabı olan sanat tüketicisinin sanattan aldığı ve anladığı haz, estetik beğeni ve heyecan ile tanımlamaya çalışmıştır.

4.Biçimcilik kuramı: Sanatı, sanat eserinin teknik ve biçimsel özelliklerini inceleyerek çözümlemeye çalışır.

Nihat Boydaş, işlevselliği sanat kuramları içerisinde bir başlık olarak ele alır. Bir sanat eserinde entelektüel, din, ahlak, ideoloji, sosyal ve siyasi özelliklerin etkisini ve anlatımını ekstra estetik bir nitelik olarak görür ve bunu işlevsellik olarak kategorize eder¹⁷⁴.

Edmund Feldman'ın pedagojik eleştiri kuramında sanat eleştirisi; betimleme, çözümleme, yorum ve yargı basamaklarına ayrılır¹⁷⁵.

Betimleme, sanat eserinde bulunan elemanların tespit edilmesi ve tanımlanması ve plastik unsurların çıkarılması olarak tarif edilir.

Çözümleme, eserin nasıl organize edildiğini ve düzenlendiğini, sanat ilke ve elemanlarının nasıl kullanıldığını analiz eder.

Yorum bölümü en zor olan kısımdır. Genellikle öznel ve sübjektiftir. Sanat eserinde anlatılmak istenen anlamlar ve fikirler, duygular ve psikolojik haller anlaşılmalı ve anlatılmaya çalışılır.

Yargı bölümünde ise sanat eserinin estetik ve artistik değeri hakkında karar vermeye yönelik varsayımlar üretilir¹⁷⁶.

¹⁷³Berna Moran, **Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri**, (İstanbul: Cem Yayınevi,1989), 15-33.

¹⁷⁴ Nihat Boydaş, **Sanat Eleştirisine Giriş**, (Ankara: Gündüz Yayınevi, 2007),49.

¹⁷⁵ Levent Mercin, Ali Osman Alakuş, "Sanat Eleştirisi Ve Pedagojik Eleştiri Yönteminin İncelenmesi", **D.Ü. Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi**, S.5, (2005): 4.

¹⁷⁶ Boydaş, **Age**, 41-50.

2.13. Bir Sanat Eleştiri Yöntemi Olarak Göstergebilim Çözümlemesi

Bir sanat eserinin göstergebilim analizi, sanat eleştirisi olarak ta tanımlanabilir. Barthes, göstergebilimle sanat eleştirisinde yeni bir döneme işaret eder¹⁷⁷. Göstergebilimsel bir analiz, dil sisteminin işleyiş biçimini ele alacak içeriden bir çözümlemeyi zorunlu görecektir.

Jan Mukarovsky'nin 1930'larda ortaya attığı sanat eserinin bir gösterge olduğu anlayışı, yapısalcı sanat teorisinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır¹⁷⁸.

Bu anlayış sayesinde, sanat eseri özel bir gösterge ya da kendine özgü bir bildirişim olarak görülmeye başlanmıştır.

Bir sanat eseri, ait olduğu dönem ile ortak unsurlar içerebilir. Üslup, eğilim ve diğer sanatsal özellikler göstergebilim açısından ortak kodlar taşıyabilirler. Sanatçı, hangi alanda eser verdiğine bakılmaksızın, benzer bir sanat dili ile eserinde göstergeler kullanır. Bunlar, ister somut isterse soyut biçimler olsun, pek çok düz ve yan anlamlara gönderme yaparlar.

Bir sanat eseri, sentezlenmiş ve anlamları bir bütün içerisinde dönüşüme uğramış, birçok farklı göstergelerden oluşan, kendine özgü bir gösterge sistemidir. Göstergebilim analizi bir sanat eseri çözümleme biçimidir.

Dil ile iletişimin araçları olan konuşma ve yazı gibi, dil dışı iletişimin aracı olan renkler, biçimler ve davranışlar da, gösterdikleri anlamların anlaşılması için çözümlenebilir ve okunabilir. Yazılı ve sözlü metinlerde olduğu gibi, semboller ve işaretler de parça parça veya bir bütün halinde ele alınıp çözümlenebilir.

Göstergebilim analizi, hem şekil açısından hem de içerik açısından inceleme gerektirir. Herhangi bir sembolü veya işareti okumak ve anlamlandırmak, yazı ve sembollerin içerdiği anlamın bilgisini ve toplum tarafından zaman içinde kabul edilmiş kodları, çözümleyebilme bilgisini ve tecrübesini gerektirir.

Barthes sanat eserinin vermek istediği mesajı değil, anlamın dile getiriliş biçimini ve sistemini çözümleyen bir eleştiri metodu geliştirir. Yüzeysel anlamla derin anlamı, bilinçli ifade ile bilinçdışı ifadeyi ve karşıtlıkları ele alır¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Hilmi Uçan, **Edebiyat Bilimi Ve Eleştiri**, (İstanbul: Hece Yayınları, 2003), 24-27.

¹⁷⁸ Ondrej Sladek, **Prag Ekolünün Yapısalcı Poetikası ve Geçirdiği Dönüşüm**, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, (İstanbul: Dergâh Yay. 2014), 172

¹⁷⁹ Ayla Ersoy, **Sanat Eleştirisi**, (İstanbul: Artes Yayınları, 2010), 105.

Fevziye Eyigör'e göre, sanat eserlerine ait her okuma açık uçludur. Yorumlar bitimsiz ve içerikler sınırsızdır. Sanat yorumu yapan her birey daha önce bir araya getirilmemiş ihtimalleri sonsuz çeşitlilik içerisinde bir araya getirebilir¹⁸⁰.

20. yüzyılda göstergebilimin gelişmesi ile birlikte yapısalcılık, Postyapısalcılık ve yapıbozumculuk gibi yeni eleştiri yöntemleri ortaya çıkar. Ayrıca Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen şeması, işlevler ve eyleyenler modeli, Chomsky derin yapı çözümlemesi, Hjelmslev'in anlatım-içerik düzlemi ve Barthes'ın göstergebilim çözümlemesi, göstergebilimin sanat eleştirisinde geliştirdiği çözümleme yöntemlerine en iyi örneklerdir.

2.13.1. Yapısalcılık

Yapısalcılık, dil ve sanat metinlerinde yapı ve ilişkileri inceleyen bir sanat eleştiri türüdür. İçerikten çok yapıya ve yapının göstergeler sistemi içerisindeki ilişkilerini incelemeye önem verir.

Yapısalcılık, dilbilim ve göstergebilim yöntemlerini sosyal ve kültürel fenomenlere uygulayan bir anlayış ya da düşünce ekolüdür. Yapısalcılığı, birçok alanda etkili olmuş bir sanat eleştirisi yaklaşımı olarak değerlendirmek mümkündür.

Tahsin Yücel, yapısalcılığın temel kurallarını şöyle sıralamaktadır¹⁸¹.

- Ele alınan konu kendi içinde ve kendisi olarak incelenir.
- Nesne kendi elemanlarından oluşan bir dizge olarak incelenir.
- Nesnenin işlevselliği de göz önünde bulundurularak artsüremlilik içinde değil eşsüremlilik içinde incelenir.
- Doğa ötesi değil maddeci bir yaklaşımla inceleme yapılır.

Yapısalcılık, Saussure'den sonra, Levi-Strauss, Barthes, Jacopson, Hjelmslev, Greimas, Foucault gibi bilim ve düşünce adamlarının çalışmaları ve ilgileriyle gelişmiştir. Yapısalcılık, bir okul ya da öğretilen ziyade, çalışmalarında yapısalcı metodu kullanan bir gruptur.

Sonuç olarak yapısalcılık, yapıları ayrıntılı çözümleyen, farklı yapıların birbirleriyle ilişkilerini inceleyen, bilimsel bir analiz metodudur. Yapısalcılığın amacı evrensel bir dilbilim veya göstergebilim inceleme modeli ortaya koymaktır.

¹⁸⁰ Fevziye Eyigör, **Aydın Ayan Sisyphe'sün Direnci**, (İstanbul: T.İş Bankası Yayınları, 2007), 255.

¹⁸¹ Tahsin Yücel, **Yapısalcılık**, (İstanbul: Can Yayınları, 2005), 16.

2.13.2. Postyapısalcılık

Postyapısalcılık, yapısalcılığı sorgulayan bir akımdır. Jean Baudrillard, Felix Guattari, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, gibi isimler, kuram çalışmalarıyla felsefenin başlıca ve önde gelen bilim adamlarıdır.¹⁸²

Postmodernizm ve postyapısalcılık kavramları, sanat ve felsefe gibi pek çok alanda tartışılan kavramlardır. Modernizmi sorgulayarak, postmodern durumun göstergelerini, bilinçaltı durumu, kapitalizmin değişen biçimleri, tüketim toplumu, çok kültürlülük gibi kavramlar üzerine farklı tartışmalar gelişmiştir.

Postyapısalcılık, anlam eleştirisi üzerinde durur. Yapısalcılık ile Postyapısalcılık arasındaki farka şöyle bir örnek verilebilir: Yapısalcılık, incelemelerini ve çözümlemelerini yaparken doğruluğu metnin arkasında veya içinde arar. Postyapısalcılık ise, okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşimini esas olarak alır¹⁸³.

Foucault'u, insanı çözümlemeyi amaçlayan kimi kavramları, yapı söküne uğratar. Dünyayı tüm yönleri ile açıklamaya çalışan tüm kuramsallaştırmaya karşı çıkmış ve eleştirel yaklaşımını postyapısalcı bakışın temel özelliklerinden biri olarak ele almıştır¹⁸⁴.

2.13.3. Yapisökümcülük Veya Yapıbozumculuk

Yapisöküm terimi ilk olarak, postyapısalcı düşünür Jacques Derrida'nın 1960'lı yıllarda fenomenoloji, yapısal dilbilim ve yapısal antropoloji ile ilgili çalışmaları ile ortaya çıkmıştır¹⁸⁵.

Postmodernizmin ve sanat eleştirel kuramlarının bazı dallarına göre yapisökümcülük veya yapıbozumculuk, dilin Avrupa'nın ben merkezli dünya görüşü tarafından yönlendirilen, kesin hatları olmayan bir araç olduğu kabulüne dayanır.

Eski metinlerin yeni anlamlarını, onları yeniden yapılandırarak inceleyen postmodern bir yaklaşımdır. Yapisöküm, sanat, felsefe, eleştirel düşünce, sosyoloji, sanat eleştirisi, mimarlık, estetik, ve edebiyat gibi pek çok alanda yaygınlaşmıştır.

¹⁸² Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, 4.bs. (İstanbul: Say Yayınları, 2014), 356.

¹⁸³ Serkan Fırtına, <http://sanatkop.com/index.php/post-yapisalcilik-ve-postmodernizm-madan-sarup-serkan-firtina/> [17.07.2015].

¹⁸⁴ Madan Sarup, **Postyapısalcılık Ve Postmodernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, (İstanbul: Bilim Ve Sanat Yayınları) 2004, 89-90.

¹⁸⁵ <https://en.wikipedia.org/wiki/Deconstruction> [13.06.2015].

2.13.4.Eyleyenler modeli

Greimas, bir metin içerisinde anlatıları (kıssa), bilmek, istemek, yapabilmek ve zorunda olmak şartlarına göre altı eyleyene ayırır. Bunlar gönderen, gönderilen, özne, nesne, yardım eden, karşı çıkan gibi aktörlerdir¹⁸⁶.

Eyleyenler olarak tanımlanan bu kişilerin özellikleri anlatıdaki ilişkilere göre gelişir. Eyleyenler, anlatılan kıssanın kahramanlarıdır. Bu eyleyenler modeli doğrudan doğruya kahramanın ulaşmayı amaçladığı ve gönderen ile gönderilen arasında bir iletişim birimi olarak konumlanan nesne çevresinde odaklanır. Bu modeldeki kavramlar şöyle açıklanabilir.

Gönderen: Göstergebilimin anlatı sözdiziminde anlatıyı harekete geçiren değişmez bir aktördür. Özneyi, kahramanı amaçladığı arayış nesnesini bulması için göreve çağırır.

Özne (Kahraman): Gönderen ile bir sözleşme yapan ve arayışın konusu olan nesneyi bulmak ve getirmekle görevlendirilen kişidir.

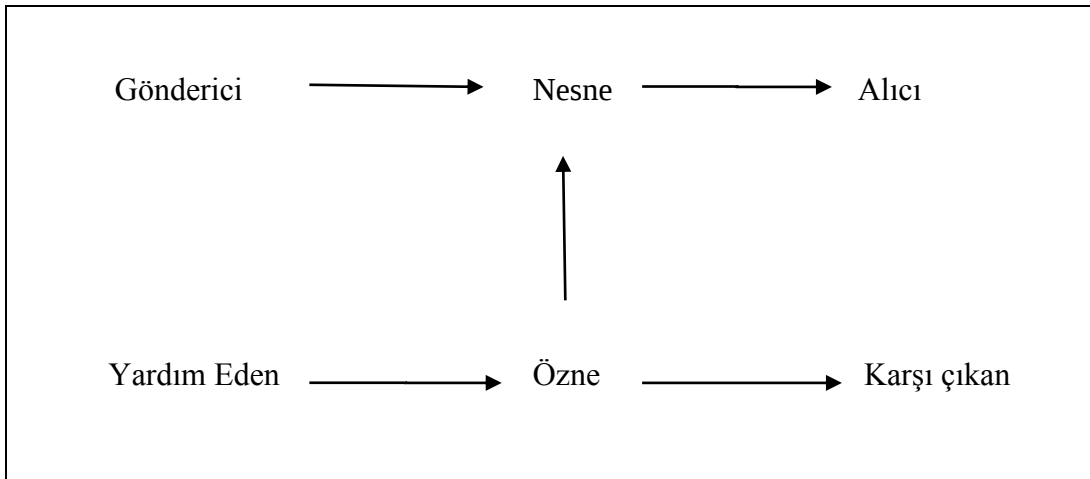
Nesne: Anlatıda aranılan şey, gönderen tarafından öznenin bulmasını ve getirmesini istediği şey, arayışın konusudur.

Karşı çıkan: Kahramanı durdurmaya ve engellemeye çalışan kişi veya varlıklardır.

Yardım eden: Kahramanın arayışında yardımcı olan, ona rehberlik ve danışmanlık yapan veya ona görevini yerine getirmesini kolaylaştıran kişi veya varlıklardır.

Tablo 7: Greimas'ın Eyleyenler Şeması

Rifat, 2009, 74.



¹⁸⁶ Rifat, 2013, 86.

2.13.5.Göstergebilimsel Dörtgen

Greimas, eyleyenler kuramından yola çıkıp yeni bir göstergebilimsel çözümleme şeması oluşturur. Daha sonra göstergebilimsel dörtgen olarak adlandırılan bu şema, eyleyenler kuramındaki gönderen, nesne, gönderilen, yardım eden, özne ve karşı çıkan kavramlarının ilişkilerini gösterir.

Göstergebilimsel dörtgen, ayrıca bir anlam evreni meydana getiren soyut birimleri ve bunlar arasındaki ilişkileri belirlemek ve sınıflandırmak için de kullanılır.

Bu model, ortaya konan ilişkileri, anlamlı bir bütünün soyut ve mantıksal düzeyde oluşmasını sağlayan temel yapı ile temel sözdizimsel yapıyı değerlendirmeye yarar.

Bir göstergede anlamı ifade eden değişik düzeyler vardır. Bunlar, basitten karmaşığa, soyuttan somuta doğru dizilirler. En soyut düzeyde karşıtlık, çelişiklik ve içerme gibi göstergebilimsel dörtgen üzerinde anlamsal ilişkiler vardır. Göstergebilimsel dörtgen, tüm kavramsal karşıtlıkları içeren ilişkilerin sunumudur¹⁸⁷.

Bu dörtgende ilişkiler;

Karşıtlık, A1 ←-----→ A2

A2_ ←-----→ A1_

Çelişiklik, A1 ↔ A1_

A2 ↔ A2_

İçerme, A2_ ————— A1

A1_ ————— A2

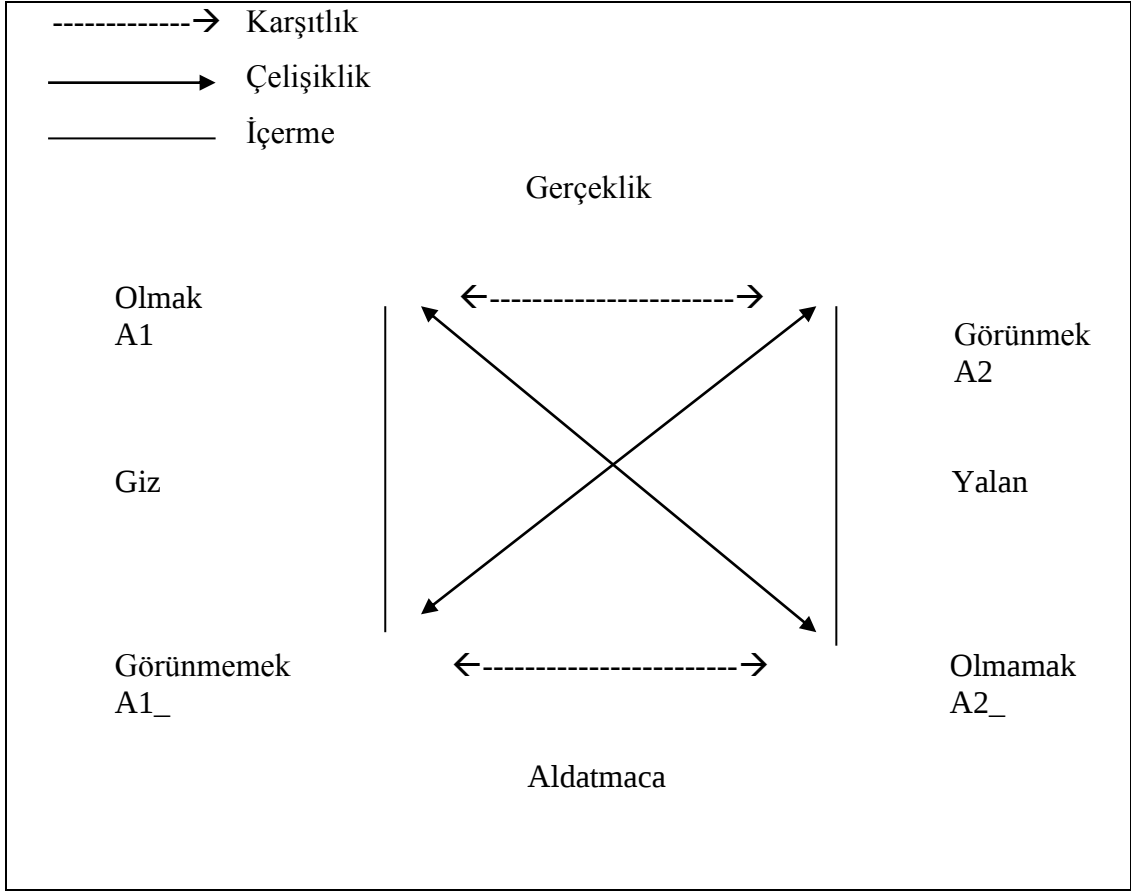
İlişkileriyle açıklanır. Bu soyut ilişkiler olmak/görünmek karşıtlığının göstergebilim dörtgeni üzerinde oturtulmasıyla açıklanabilir¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Rifat, 2009, 73-74

¹⁸⁸ Age.

Tablo 8: Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgeni Uygulama Örneği

Kıran, age, 385.



Bu şema şöyle bir polis örneği ile somutlaştırılabilir.

Bir polis, gerçekten polis olabilir ve resmi polis elbisesi ile bu özelliği belirginleşir.

A1 $\longleftrightarrow$ A2 Greimas bunu iki karşı göstergebirimcik olarak tanımlar. Bu ikisi hem karşıttır, hem de birbirini tamamlar.

İkinci önermede polis olduğu söylenen kişi ne polistir ne de polis görüntüsüne sahiptir.

A2_ $\longleftrightarrow$ A1_ bu durumda bu kişi bir yalancı ve sahtekârdır.

Başka birisi gerçekten polistir fakat resmi elbise giymediği için polis olarak görünmez.

A2_ _____ A1 belki bu kişi sivil polis olarak görev yapmaktadır.

Son önermede ise polis kıyafeti olan kişi aslında polis değildir.

A1_ _____ A2 bu kişi bir sahtekârdır¹⁸⁹.

¹⁸⁹ Kıran, 2013, 385.

2.13.6. İşlevler modeli

Anlatılar, işlevler diye adlandırılan ve eylem tiplerinin peş peşe sıralanışına göre betimlenebilirler. Bu işlevlere verilen adlarla da, anlatıdaki eylemler yani işlevler tanımlanmış olur. Propp, Rus halk masallarına ilişkin olarak otuz bir işlev tespit ederek böyle bir işlevler modeli geliştirir.

Greimas ise, Propp'un masallara ilişkin incelemesinde saptadığı otuz bir işlevi yeniden sınıflandırarak, bunları anlatının genel bir arayış şeması içine yerleştirir¹⁹⁰.

Anlatıda öznenin arayışında yaşadığı eylemleri, üç aşamalı sınamalar bütünü olarak tasarlar ve otuz bir işlevi bu aşamalar içinde bölüştürür.

Greimas ve Propp'un geliştirdiği masal çözümleme yöntemi daha sonra bütün Avrupa ve Amerika'da masal ve mitolojilerin çözümlenmesinde kullanılan popüler bir yönetime dönüşür¹⁹¹.

Bilhassa edebi metinlerin eleştirisinde ve psikolojik çözümlemelerinde bu yöntem en çok kullanılan analiz yöntemi olur. Chomsky, işlevleri, derin yapı çözümlemesi şemasında kendi göstergebilimsel bakış açısına göre yeniden sistemleştirir¹⁹².

Buna göre her anlatı, bir başlangıç durumu ile bir sonuç durumu arasındaki dönüşümün gerçekleşmesiyle oluşur. Dönüşüm eylemi de, söz konusu iki durum arasındaki üç sınamaya ayrılır.

Yetilendirici sınama: Özne, arayışını gerçekleştirebilmek için gereken yetenekleri edinir, edinmeye çalışır.

Sonuçlandırıcı sınama: Özne aradığı, kavuşmayı arzuladığı nesneye ulaşabilmek için gereken edimleri yerine getirir buna temel sınama da denir.

Onurlandırıcı sınama: Öznenin, temel eylemini başarıyla sonuçlandırmasından sonra, yani nesneyi bulup gönderilene teslim etmesinden sonra ödüllendirilmesi. Başarısızlık söz konusuysa onurlandırma cezalandırmaya dönüşecektir.

Eyleyenler, anlatıda işlevleriyle belirlendiğine göre, eyleyenler modeliyle işlevler modelinin çözümlemeye kaynaştırılması kendiliğinden olacaktır.

¹⁹⁰ Akerson,2005,141.

¹⁹¹ Rifat,2012,129.

¹⁹² Rifat, 2009, 75.

2.13.7. Chomsky Derin Yapı Çözümlemesi

Chomsky (D.1928) Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde dilbilimi profesörüdür. Dilbilimini incelerken, göstergeyi gönderen ile alıcının kazanımlarını inceler¹⁹³.

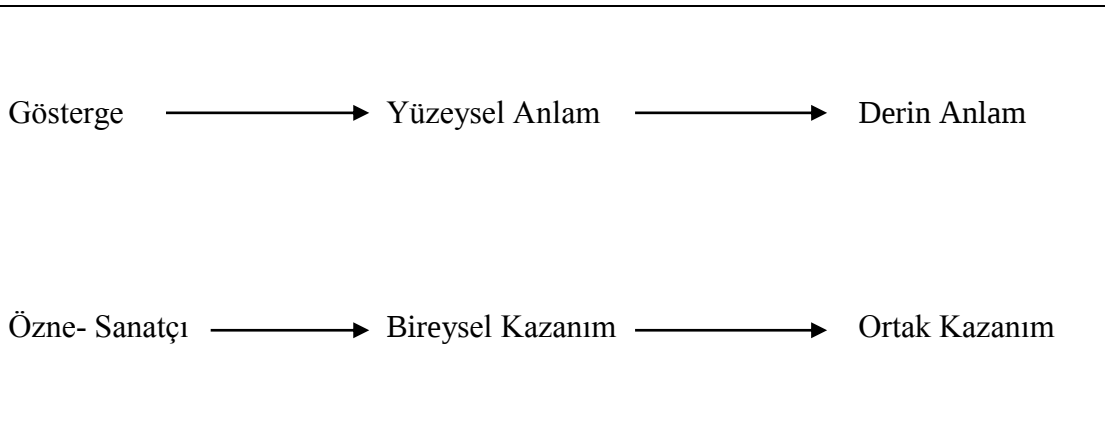
Bu kazanımlar, toplumda oluşan ortak kodlara bağlı olarak gelişmekle birlikte bireylerin sezgisel zekâları ile de doğru orantılı olarak gelişir. Ayrıca herkes daha önce duymadığı veya görmediği göstergeleri de anlayabilme veya öğrenebilme yeteneğine sahiptir. Yabancı dil veya işaret dilini öğrenebilmek gibi.

Gerek konuşma dillerinde, gerekse biçimsel ve işaret dillerinde, evrensel nitelikte soyut bir anlam yapısı vardır. Yüzeysel anlam yapısı yanı sıra derin anlamlar içeren bir yapıdan da söz edilir. Chomsky'ye göre anlam çözümlemesinde iki yapı söz konusudur¹⁹⁴.

Bunlardan birincisi göstergeyi ortaya koyan ve göndergeyi gönderenin ortaya koyduğu anlam yapısı. Diğeri göstergenin taşıdığı derin anlam yapısıdır. Örneğin, “kardeşim şimdi iyi” cümlesinde, yüzey anlam kardeşin iyileştiği anlamıdır. Derin anlamlar ise, konuşanın bir kardeşi olduğu, kardeşin daha önce hastalanmış olduğu veya iyi olmadığı gibi anlamlardır. Ya da “kış geliyor” cümlesinden kartopu oynamak ve mutlu olmak gibi derin anlamlar çıkarılabilir.

Tablo 9: Chomsky Derin Yapı Çözümlemesi Şeması

Kıran, 2013,212



¹⁹³ Kıran, 2013, 207-212

¹⁹⁴ Age.

2.13.8. Hjelmslev'in Anlatım-İçerik Düzlemi

Saussure'in semiyoloji kuramını geliştiren Danimarkalı Hjelmslev (1899-1965), Kopenhag Ekolü kurucuları arasında yer alır. Hjelmslev, doğrudan anlam üretimi sürecine ilişkin, çok daha soyut bir dil kuramı geliştirmiştir. Ona göre, bütün gösterge alanlarını inceleyen göstergebilim, inceleme konusu bilimsel olarak kabul edilmesi zor bir üst dildir¹⁹⁵.

Hjelmslev'in ele aldığı, göstergebilim incelemeleri açısından önem taşıyan bir başka konu da, düz anlam ve yan anlam kavramlarıdır. Herhangi bir gösterge, bilinen düz anlamının dışında, bağlam ve ilişkilere göre farklı yan anlamlar da içerir.

Hjelmslev'in anlatım (gösteren) ve içerik (gösterilen) şeması, töz ve biçim olarak ta bölümlenebilir. Bu durumda kültürel kodların biçimlendiği yollar tanımlanabilir. Toplumsal göstergebilime göre ideolojiler toplumun ortak kodlarının geliştirilmesinde en etkili faktörlerdir.

Hjelmslev'in geliştirdiği şema ideolojiyle biçimler arasındaki bağıntının soyutlanmış bir modelidir. Ancak bundan anlamın üretimi ile tüketimi veya gösteren ile gösterilen arasında bir ikilem olduğu algılanmamalıdır. Hem göndergeyi gönderen özne-sanatçı, hem de göstergeyi ve gösterileni yorumlayan muhatap istediği anlamları üretmekte ve çıkartmakta özgürdür¹⁹⁶.

Tablo 10: Hjelmslev'in Anlatım-İçerik Düzlemi Şeması

Gottdiener,1995,51

	İçerik (Gösterilen)	Töz	Ortak Kodlar-İdeoloji
Gösterge	_____	_____	_____
	Anlatım (Gösteren)	Biçim	Biçimsel Öge-Sembol

¹⁹⁵ Rifat, 2009, 37.

¹⁹⁶ Gottdiener, 1995, 49-52

2.13.9. Barthes'ın Göstergebilim Çözümlemesi

Fransa'da göstergebilim alanında adından en çok söz edilen ve etkili olmuş bir kişi de Roland Barthes'dır (1915-1980). Daha çok popüler kültür elemanlarının çözümlemesi ile uğraşmıştır¹⁹⁷.

Barthes'ın ilgilendiği yapısal çözümleme metodu, moda, giyim ve mobilya gibi anlam taşıyan çeşitli olguları incelemeyi içerir. Moda giysilerinin göstergebilim açısından taşıdığı anlamları çözümlemeye çalışır. Barthes, bunları anlamlama kavramı ile göstergebilimle ilişkilendirir. Göstergelerin, yan anlam çözümlemesi üzerinde durur¹⁹⁸.

Barthes'e göre Saussure'in gösteren ve gösterilen düzleminde, düz anlam ve yan anlama sahip bir gösterge, ayrıca daha derin anlamlar da içerir¹⁹⁹. Bir gösterge kendinden başka bir göstergenin, bir yan anlamın veya konum gibi kültürel bir değer ifade eden ikincil bir göstergenin göstereni olabilir. Gösterge yan anlamsal kodlar içeren ideoloji ile de ilişkilendirilebilir.

Örneğin “balta” kelimesini ele alır. Balta, ağaç kesmek için kullanılan bir alet gibi düz anlam içerir. Ancak bazı kültürlerde balta sahibi olmak bir statü sahibi olmak anlamına da gelmektedir. Bu yan anlamı yanı sıra balta, ağaç katliamı, idam etmek veya görgü kurallarından yoksun kaba insan gibi, uzak ve derin anlamlar da içerebilmektedir.

Tablo 11: Barthes'ın göstergebilim çözümleme şeması

Gottdiner, 2005,30-33.

Gösterge	Düz anlam	Yan anlam	İkincil dereceli gösterge Derin anlam
Balta	Ağaç kesme aleti	Balta sahibi olmak, eskiden kabile statüsü, işçi sınıfı,	Çevre katliamı, cellat, idam cezası, kaba, nezaketsiz insan
Giyecek	Bedeni koruma	Moda, toplumsal konum,	İdeolojik yön, kültürel değer, tevazu veya pahalı marka ve kalite ile gösteriş

¹⁹⁷ Şahin, 2014, 54.

¹⁹⁸ Berke Vardar, **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, (İstanbul: Multilingual Yayınları, 2001), 88.

¹⁹⁹ Gottdiner, 2005,30-33.

3. MİSTİSİZM

3.1.Mistisizm Tanımı

Mistisizm (gizemcilik), sıradan yollarla ulaşılamayacak veya insanın zihinsel çabasıyla anlayamayacağı bazı gizemler anlamına gelen Yunanca mystic veya mystery kelimelerinden gelmektedir.

Mistik kelimesi sözlüklerde genellikle gizemli, gizemciliğe değin, gizemli inanış, içsellikle ilgili şeklinde açıklanmaktadır.²⁰⁰

Schimmel mistisizmi, bütün dinlerin içerisinden akan manevi büyük bir nehir olarak tarif eder. Hikmet, aşk, ışık veya hakikate ulaşmak gibi anlamlarla da tanımlanabileceğini söyler²⁰¹.

Mistisizm, insanın görünen varlık âlemi dışındaki iç gerçekliğe, faniliğe karşı sonsuzluğa ve kesret-çokluk adı verilen varlıklardan soyutlanıp vahdete-birliğe ulaşma anlamlarına gelen ruhani-içsel gelişim ve deneyim olarak ta tanımlanabilir.

Mistisizm kelimesinin, modern terminolojik anlamı ile kök anlamı arasında çok farklılıklar oluşmuştur. Eski Yunan'dan bugüne çok ciddi değişimler geçirmiştir. Çok eski kökleri, Hint-Avrupai bir kök olan “mu” kelimesine kadar gider. Latince “mutus” sessiz ve dilsiz demektir²⁰².

Mistisizm kelimesi, kök olarak Yunan’ca mystikos, yani Eleusis ve Dionysos kültlerinde, gizemlere katılım anlamına gelen mysteria terimiyle de ilişkilidir²⁰³.

Mistisizm kelimesinin meydana çıkışı ve kullanılışı, Eleusinian gibi Yunan mistikleri ile ilgilenme sonucunda ve aşağı yukarı M.S. beşinci yüzyılda olmuştur²⁰⁴. Bu kelime kısa zamanda Latinceye tercüme edilmiş ve “Theologia Mystica”, Allah hakkında özel bir görüş ve bilşi ifade eden bir terim olarak kullanılmıştır.

Peyami Safa mistisizmi, insan ruhu ile varlığın esası arasında bir irtibat ve birleşme imkânı bulmak olarak tanımlar. Ona göre mahrem ve aracısız bir birleşme, normal

²⁰⁰ Atan, 2000, 262.

²⁰¹ Annemarie Schimmel, **İslamın Mistik Boyutları**, (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001), 20.

²⁰² Tahir Uluç, **İbn-İ Arabî’de Sembolizm**, (İstanbul: İnsan Yayınları, 2011),16.

²⁰³ İlhan Kutluer, “Mistisizm”, **İslam Ansiklopedisi**, c.30, (Ankara, TDV Yay. 2005),188.

²⁰⁴ Cavit Sunar, **Mistisizmin Ana Hatları**, (İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yay. 2005), 1.

varlıktan üstün bir varlık mertebesi sağlar²⁰⁵. Bunu anlamak için, varlığın esasını bilmek, ya da her şeyi içine alan, hatta kâinatı ve sonsuzluğu kapsayan bir birliğe inanmak gerekir.

Yeni Eflâtunculuk anlayışının Hristiyan inanç sistemiyle kaynaşması sonucu mistik bir Hristiyan ilâhiyatı ortaya çıkmıştır²⁰⁶. Ancak mistisizm, görünmez olana ulaşma anlamıyla belli bir dine ait olmayıp bütün inanış biçimlerinde var olan içsel bir kavramdır.

Alman şairi Goethe mistisizmi, “kalbin skolastiği, duyguların diyalektiği” şeklinde tanımlamıştır. Mistisizmin öznel olduğunu düşünen Bertrand Russel’a göre mistisizm, dış dünya hakkında hiçbir nesnel bilgi sağlamaz. Ona göre mistisizm, inançlar üzerindeki duygu derinliği ve yoğunluğudur²⁰⁷.

Mistisizm, insanın ruhunda ve bu dünyada yadsınamayacak olan metafizik kavramlardır. Bu aynı zamanda dinlerin ve bilhassa güzel sanatların ilham kaynaklarından biridir. Aynı zamanda görünen dünyanın ötesinde görünmeyen anlamların varlığının bilincine ermektir.

Hinduizm, Budizm, Taoizm, Konfüçyanizm gibi Doğu dinleri ve Yahudilik, Hristiyanlık ve İslâm gibi semavî dinlerle ilgili araştırmalara göre, bütün büyük dünya dinlerinde mistisizm arasında çok benzerlikler vardır.

Mistik düşünce sistemi temelde Panteizm Ve Panenteizm olarak ikiye ayrılır. Panteizm, evreni Yaratıcı olarak görür ya da yaratıcıyı evren olarak düşünür. Panenteizm ise, evreni Yaratıcının eseri olarak görür. Panteizmde özel bir Yaratıcı kavramı yer almazken Panenteizm bütün kâinatı yaratan bir yaratıcı vardır. İlki doğayla bütünleşmeyi ve yaşamın akışına kendini bırakmayı savunurken, ikincisi bütün âlemi Yaratıcının bir eseri olarak kavrar²⁰⁸.

Mistisizm Batıda ruhçuluk ve teosofi anlayışlarını da içerisinde barındırmaktadır. Bilhassa manevi hayatın derinleşmesi yoluyla yaratıcı bilgisini ve doğaüstü deneyimleri amaçlayan Teosofi Cemiyeti (Theosophical Society), Avrupa ve Amerika’da etkin mistik cereyanlardandır²⁰⁹.

²⁰⁵ Peyami Safa, **Nasyonalizm, Sosyalizm, Mistisizm**, (İstanbul: Boğaziçi Yay. 2003), 169.

²⁰⁶ Kutluer, 2005, 188.

²⁰⁷ Age.

²⁰⁸ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Mistisizm>, [17.01.2015].

²⁰⁹ Maurice Blondel, **Mistisizm**, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008), 26-27.

3.2. Metafizik

Metafizik, Yunanca varlığın son temelleri, özü ve anlamı üzerine öğretiler anlamına gelen bir kelime olup, sanat ve felsefede fizikötesi anlamında kullanılmaktadır²¹⁰.

Metafiziğin inceleme alanı, varlık, madde, mana, varoluş, zaman, mekân, yaratıcı, gibi kavramlar üzerinedir. Metafizik, fizik biliminin ötesinde kalanlar anlamında, Aristo zamanından beri kullanılan bir kavramdır.

Metafizik, var olan şeylerin niçin ve nasıl var olduğunu araştırır. İkinci olarak ta gerçekliği sorgular. Metafiziğin temel problemleri ontolojiktir. Metafizik ayrıca doğa, din ve ahlaktan kaynaklanan problemlerle de ilgilenir²¹¹.

Metafiziği tanımlamaktaki zorluk, Aristo'nun ona ismini verdiği zamandan beri gösterdiği değişimdir. Metafiziğin alanına girmeyen konular da zamanla metafizik içeriğine dâhil olmuştur.

Metafiziğin içinde yer alan din felsefesi, akıl felsefesi, dil felsefesi ve bilim felsefesi gibi konular, daha sonra kendi alanları altında ele alınmaya başlanmıştır. Ontoloji, özellikle fenomonolojik yaklaşımla farklı anlamlar da içermektedir.

Her şeyin özüyle ilgili sorgulamalar ontolojik olarak tanımlanır. Bu açıdan bakıldığında özleri sezgi aracılığıyla kavramak mümkündür. Bir şeyin özünün ne olduğu, gerçekliği, nasıl var olduğu ve özelliklerinin tanımlanması, ontolojik bir sorgulamadır²¹².

Bazen ontoloji nesneleri tanımlamakla yetinmez, ilgili terimleri bir kavrayış yoluyla ve bu kavramların analizi yoluyla önermeler geliştirir. Ontolojide analiz edilen diğer bir metafizik kavram da, düşünülen varlığa karşıt olarak, gerçek varlık kavramıdır.

Metafizik görüşlerin temelini oluşturan ontoloji, tasavvufta varlık açısından mutlak tevhid ile ifade edilir. Süfîler, başta, ortada ve sonda sürekli var olana var derler. Yani her şeyin var olmasının sebebi, kendisi hep var olan bir yaratıcıdır.

Metafiziğin teolojisinin temelini oluşturan bu yaratıcı kavramı, bütün dinlerin de esasını oluşturur²¹³.

²¹⁰ Akarsu, 1998, 81.

²¹¹ Cevizci, 2014, 300.

²¹² Kazimierz Adjukewicz, **Felsefeye Giriş**, Çev. Ahmet Cevizci, (Ankara: Gündoğan Yay.1994), 85.

²¹³ Mahmud Erol Kılıç, **Tasavvufa Giriş**, (İstanbul: Sufi Kitap, 2012), 27.

3.2.1. Metafizik Resim

Genel olarak mistik ve metafizik kavramlar üzerinde duran metafizik resim akımı düş ve bilinçaltı izlenimlerine dayanır. Birinci dünya savaşının oluşturduğu bohem ve mutsuzluk atmosferi, metafizik resimlere gerçeküstü bir yaklaşımla yansır.

Metafizik resim, 1911-1920 yılları arasında Birinci Dünya Savaşı sırasında, İtalya’da Giorgio de Chirico, Carlo Carra ve Giorgio Morandi gibi sanatçıların oluşturdukları bir sanat anlayışıdır²¹⁴. Bu sanatçıların daha sonra Sürrealistleri de etkileyen, gerçekçi fakat garip figürleri ve imgeleri, derin ve boş mekânlar üzerinde izleyicilerde tedirgin edici bir izlenim uyandırır.

Metafizik resim kavramını ortaya atan Chirico, 19. yüzyıl Alman romantik resminden ve Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche gibi filozofların fikirlerinden esinlenerek ortaya atmıştır. 1915’te yaptığı "Torino Melankolisi" (Görsel 5.) adlı resim, Nietzsche'nin Torino kentinin arkadlarla çevrili boş meydanları hakkında yazdığı tasvirlerin etkileri açıkça görülür²¹⁵.

Bu resimde, boş cadde ve meydanlardaki ışık ve gölgelerin keskin karşıtlıkları, resimde mistik bir görünüm hissi uyandırır. Bu resimde görülen lokomotif, arkad ve duvar saati gibi figürler Chirico’nun birçok resminde kullandığı figürlerdir.

Ahmet Atan’a göre, Metafizik resimde, içinde insanın yer almadığı, yaşamın ötesinde var olan bir âlemin yansımaları görülür²¹⁶.

Metafizik resimde abartılmış perspektif sonsuzluğu, boş meydanlar ve kentler insanın içsel boşluğunu simgeler. Kuklayı andıran hareketsiz ve yüz­süz insanlar, yalnızlığın ve bunalımın göstergesidir. Bunlar yalnızlık, sonsuzluk, sınırsızlık duyguları yanı sıra, melankolik ruh halinin ifadeleridir.

1922 yılından itibaren İtalyan sanatında yeni bir dönem olan Metafizik Resim 1920’li yıllara kadar devam etmiştir. Chirico metafizik resimler için şöyle der.

“Tuvallerimde, yıkımları haber veren bir sessizlik ve silinip yok olan ışıklar içinde gerçekdışı, tasarlanmış sahneler görülür. Metafizik dönemimde benim için gerçeklik, tüm öteki şeylerdir. Kimi kez bir özlem olgusu, kimi kez de nedensiz bir can sıkıntısıdır”²¹⁷.

²¹⁴ Engin Beksaç, **Avrupa Sanatına Giriş**, (İstanbul: Engin Yayıncılık,1995), 119.

²¹⁵ <http://frmsinsi.net/showthread.php?t=1058281>, [17.01.2015].

²¹⁶ Atan, 2006, 238.

²¹⁷ Beksaç, **age**.



Görsel 5: Giorgio de Chirico, Torino Melankolisi, TüYB, boya, Carlo Frua de Angeli Koleksiyonu, Milano,1915.

<https://www.studyblue.com/notes/n/final-examtest-2/deck/892600>, [17.01.2015].

Chirico, yaşadığı içsel gizemler ve mistik deneyimleri resimlerine nasıl aktardığını şöyle anlatır.

“Versailles de geçirdiğim bir kışı hatırlıyorum. Sessizlik ve dinginlik her yere hâkimdi. Her şey bana gizemli ve soru dolu gözlerle bakıyordu. Sonra sarayın her köşesinin, her sütununun, her penceresinin bir tini olduğunu, nüfuz edilmesi imkânsız bir tini olduğunu anladım. O anda insanları tuhaf biçimler yaratmaya sürükleyen gizemin farkına vardım”²¹⁸.

3.3.Mistisizm ve Semboller

Mistisizm, dış dünya ile ilgili olmayıp, ruh ve maneviyatla ilgili olduğundan, doğrudan doğruya tasvir veya ifade edilemez. Mistik şuur, sensitiv ve duygusaldır. Akıl ve şuur gibi her şeyi açık olarak algılayamaz ve anlatamaz. Ancak işaret ve ima eder. Bu yüzden semboller ve işaretler kullanır.

Kullanılan semboller, sadece bir anlam değil, insan hayalinin üretebileceği ve çağrışım yapabileceği kadar çok mana üretebilirler. Dolayısıyla, mistisizmde kullanılan semboller, sade bir şema ve diyagram veya alegoriden çok daha yüksektirler. Semboller, hakikatin sırrına ulaştırma yolunda, güzellik ve aşkı kullandığından, akla değil kalbe ve sezgiye hitap ederler²¹⁹

²¹⁸ Giorgio de Chirico, **Sanat Ve Kuram**, Ed. C.Harrison, P. Wood, Çev. Sabri Gürses, (İstanbul: Küre Yayınları, 2011), 80.

²¹⁹ Sunar,2005,15.

Mistik sembollerin özelliklerinden birisi de, kendisi dışında ve kendisini aşan bir hakikati temsil etmesidir. Daha da önemlisi, onun yerine geçebilme özelliği olmasıdır. Tapınma amaçlı sembollerde olduğu gibi. Diğer bir özelliği de, algılanabilir olmasıdır. Yani görünmez ve soyut bir kavramı, somutlaştırarak temsil eder ve nesnellik kazandırır. Bu özellikleri ile de gösterge anlamı kazanır. Sembollerin kendi içinde içerdikleri güçleri vardır. Eğer gösterdikleri şeyden soyutlanırlarsa anlamını kaybederler. İşaretlerin de böyle anlamları olabilir. Ancak bazen işaretler birbirlerinin yerlerine kullanılabilirler, ancak semboller kullanılamazlar. İşaretlerin de aslında sembolik değerleri vardır. Fakat onlar mistik görüşten, teknik bir dünya görüşüne dönüştüklerinde kısmen sembolik özellikleri değişime uğrayabilir.

Mistisizmde, sözle ifade edilmeyen ve çok latif olduğu için kelimelerle anlatılamayan içsel özellikler işaret ve sembollere dönüştürülerek anlatılmaya çalışılır. Mistik işaretler, ifade edilir hale gelirse anlaşılabilir olur. Ayrıca çok kıymetli mistik deneyimler, ehil olmayanlardan korumak ve yanlış anlamalara meydan vermemek için, sembollere dönüştürülerek anlatılmaktadır²²⁰.

Semboller hakikatin yerine geçmemeli ve onların yerini almamalıdır. Sadece hakikate açılan bir kapı olmalıdırlar. Eğer bazı ikonlarda olduğu gibi semboller, hakikat ile yer değiştirirse putperestliğe yol açabilirler²²¹.

3.4. Mistisizm Din İlişkisi

Mistisizm ile din arasında çok yoğun bir ilişki vardır. Mistik olarak nitelenen insanların çoğu, belli bir din içerisinde olgunluğa ulaşmış kimselerdir. Mistisizm, hemen hemen her din içerisinde kişisel manevi gelişimde önemli bir rol oynar.

Her din içerisinde, mistik tecrübe ve mutlak hakikate ulaşmanın yolları farklı farklıdır. Hatta farklı dinlerde, mistik tecrübe hem içerik, hem de ifade biçimi olarak farklıdır. Fakat farklı bir görüş olarak her dinde, mistisizmin içeriğinin aynı, ancak hakikate ulaşma yollarının ve ifade biçiminin farklı olduğunu savunanlar da vardır.

İlahi dinlerde, peygamber ve sosyal hayat kavramı, kişinin iç ve dış dünyasını beraber yönlendirir. Diğer dinlerde, mistisizm kişiyi sosyal hayattan soyutlayarak kendi iç dünyasında, aşılması gereken zor bir gelişme yöntemi sunar²²².

²²⁰ Cevizci, 2014, 196.

²²¹ Uluç, 2011, 45-46.

İlahi vahye mazhar olmayan dinlerde, her türlü dış ilişkileri kesip, kendi iç âleminde, sonucu belirsiz bir inziva içerisinde, insan ile Yaratıcı arasındaki engelleri aşarak ona ulaşmaya çalışmak vardır. Bazıları kişisel Rab ve yaratıcı terimleri kullanırken, bazıları da Brahman, Nirvana ve yüce gibi kişileştirilmemiş bir varlıktan söz ederler²²³.

İlahi dinlerde peygamberlerin varisleri kabul edilen veliler, Allah dostları ve evliyalar, diğer insanların kendi mistik tecrübelerinden yararlanmaları için takip ettikleri prensipleri, adap ve muaşeretini, onlara da açarak, kâmil insan mertebesine çıkmak için, tarikat adı verilen tasavvuf yolları açmışlardır.

Batıda tasavvuf, “kâinatın sırlarını, anlama yollarını öğreten bir akım” anlamında “theosophy” veya herhangi bir dinin ruhani yönünü belirten mistisizm şeklinde algılanmıştır.

İslâm mistisizmi olarak tanımlanan tasavvufla mistisizm arasında, ciddi farklar bulunduğu anlaşılmaya üzerine “mistik” yerine “sufi” kelimesi kullanılmaya başlanmıştır²²⁴.

Mistisizm, özel manasıyla Tanrı’yı sezgi yoluyla kavramak ve bu yolla ona ulaşmak, yücelmek karşılığı olarak kullanıldığı takdirde tasavvufa yakın gibi görünür. Mistisizm daha genel, tasavvuf daha özel bir terimdir. Her mistik tecrübe tasavvufi olmayabilir, fakat tasavvufi her mesele mistik alanına girer.

Mistisizm, nefsi terbiye etmek ve ruhu ahlâken yükseltmeye çalışmaktır. Bu tarz bir yaşam insanı, yüce hakikatte fâni olmaya götürür²²⁵.

İslam’dan önceki eski Türklerde, Gök Tanrı inancı olarak bilinen mistik bir inanış vardı. Tarihte belirli bir peygamber olmamakla birlikte, şaman veya kam adı verilen dini liderler önderliğinde, bir inanış ve tapınma biçimlerine sahiptiler.

Fuat Köprülü’ye göre, Şamanizm Orta Asya’da hâkim bir dindir. İslam’dan sonra da Yesevî, Rifâî, Kalenderî, Haydarî, Bektaşî gibi tarikatlar üzerinde etkisi olan adetleri, Anadolu’ya miras kalmıştır²²⁶.

²²² Uluç, 2011, 22.

²²³ Sunar, 2005, 52.

²²⁴ Reşat Öngören, “Tasavvuf”, **İslam Ansiklopedisi**, c.40,(Ankara:TDV Yay. 2011): 119.

²²⁵ Abdüllatif Tüzer, **Dini Tecrübe Ve Mistisizm**, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006), 37-40.

²²⁶ Harun Güngör, “Şamanizm”, **İslam Ansiklopedisi**, c.38, (Ankara:TDV Yay. 2010): 325.

3.5. İslam Mistisizmi (Tasavvuf)

Manevi bir hayat tarzı olarak Tasavvuf, özelliklerini Kur'an ve Hz. Muhammed'in sünnetlerinden alır. Kulun Allah ile marifetullah ve muhabbetullah ilişkisi, masivadan soyutlanma, kalp temizliği ve nefis terbiyesi gibi temel tasavvuf kavramları, bütün tasavvuf kitaplarında yer alır.

Peyami Safa'ya göre, İslam mistisizminin adı tasavvuftur. Aslında sofiye de denir. Bu kelimelerin kökleri Yunanca akıl, hikmet manasına gelen "sophia" ya da yün manasına gelen Arapça "suf" kelimesidir²²⁷. Ancak bu iki iddianın dışında, bir iddia daha vardır. Bu da kaynağı Hazreti Peygamber zamanına kadar uzanan mistisizmin (sufiliğin) o devirde Suffe ehli denen âlimler arasında başlamış olma ihtimalidir.

Tasavvufun kökenini, yünlü, kaba bir giyecek giymek gibi bir rivayete dayandıranlar tasavvufun züht adı verilen dünyayı terk etme, lüksten uzak durma, ahirete nispeten dünyayı ehemmiyetsiz görmek gibi özelliklerine dikkat çeker. Yani basit ve sade bir yün aba giymek, dünyayı terk etmişliğin göstergesi olmuştur.

Ancak Allah'ı görüyormuş gibi ibadet etmek manasında, kökeni Hz. Cebrail ile Hz. Peygamber arasındaki diyaloga dayandırılan bir rivayet de vardır. Erken dönem zahitler, ibadet ve gûnahtan uzak durmak konusunda çok hassas davranmaktaydılar. Aslında bu anlamda bir mistisizm, üç dinin içerisinde de mevcuttur²²⁸.

Abdûlbaki Gölpınarlı, tasavvufun kökeni ve tarifi ile ilgili eski kaynaklardaki bilgileri ve tanımları sıraladıktan sonra, aslında tasavvuf kelimesinin Arapça dilbilim kurallarından hiçbirine uymadığını, ancak kullanımının da bilinenden daha eskilere dayandığını söyler²²⁹.

Tasavvuf tarihinde, Allah sevgisine dayalı manevi hayat tarzı, Râbia-tül Adeviyye, Bayezid-i Bestemi, Hallâc-ı Mansur ve Ebu Bekir eş-Şiblî gibi birçok sufi tarafından benimsenmiştir. Asr-ı Saadet'ten itibaren devam eden meydana gelen tasavvufî gruplar, zamanla değişik tarikatlar oluşturmuştur. Birçoğu günümüze kadar gelen bu tarikatlardan Kadirilik, Abdülkadir-i Geylani'ye, Rûfailik, Ahmed er-Rûfâi'ye, Nakşibendilik, Şah-ı Nakşibendi'ye, Bektaşilik, Hacı Bektâş-ı Velî'ye, Mevlevilik, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye, Halvetilik, Ömer el-Halvetî'ye dayanmaktadır.

²²⁷ Safa, 2003, 170.

²²⁸ Uluç, 2011, 26-27.

²²⁹ Gölpınarlı, 1985, 9.

Tasavvuf kültürü, İslâm dünyasının her tarafına yayılmış, Anadolu’da, başta Yunus Emre olmak üzere, Niyaz-ı Mısırî, Hacı Bayram Veli, İbrahim Hakkı ve Şeyh Edebali gibi birçok Tasavvuf büyüklerinin etkisiyle yaygınlaşmıştır²³⁰.

Selçuklu ve Osmanlı devletinin toplum yapısında hayatı biçimlendiren kurumlardan birisi de tasavvuf ve tarikatlardır. Bir sivil toplum örgütü gibi devletten bağımsız, ancak devlet ve vatan sevgisi ile bütünleşmiş bir özelliğe sahip bu kurumlar, Anadolu’nun hemen hemen her yerinde, tekke ve dergâh gibi isimlerle yer almış ve hizmet etmiştir.

3.5.1.Vahdet-i Vücut

Vahdet-i vücut, bir olma, bir bilme, Allah’ın varlığında birlik anlamında bir terimdir. Vahdet, birlik manasına gelir. Zıddı kesret, yâni çokluktur. Vücut, varlık demektir. Allah’ın varlığı için “Vacib-ül-Vücut”, yani varlığı zorunlu olan tabiri kullanılır. Yaratılmışlar için, varlığı ile yokluğu eşit olup, ancak birisinin var etmesiyle var olabilen anlamında, “mümkün-ül-vücut” tabirleri kullanılmaktadır.

Vahdet-i vücut düşüncesi, varlığı kendinde bir hakikat şeklinde ele alıp, zorunlu ve mümkünü onun iki kutbu saymak suretiyle, Hak ile halkı (yaratılmışları), izâfet ilişkisiyle birbirine bağlar.

Vahdet-ül vücut “Allah’ın birliğine inanma noktasında, kendinden geçmek ve aklın ihata edemeyeceği zevki bir hal yaşamaktır²³¹.

İmam-ı Gazali’ye göre arifler, hakikatin semasına yükseldikten sonra, vücutta Vahid ve Hak olan Allah’tan başkasını görmediler. Ancak bazıları bunu ilmi bir marifet olarak yaşarken, bir kısmı zevki bir hâl olarak yaşamaktadırlar²³².

Vahdet-ül Vücut mesleğinin en büyük öncüsü Muhiddin-i Arabi vahdet-i vücut için şöyle der. “İttisali ve ittihadı veya hululü iddia eden, marifet-i ilahiyyeden hiçbir şey istişmam etmemiştir”²³³. Yani, yaratıcı ile bir olduklarını söyleyenler marifetten hiç bir şey koklamamışlar demektir. Arabi’nin en yüksek mertebelere çıkanlar için kullandığı “ehli keşf-el vücut” veya “ehlü’l-cem ve’l-vücut” tabirleri, vücut terimindeki bu anlam bağlantısına işaret eder²³⁴.

²³⁰ Öngören, 2011, 120-125.

²³¹ Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2012), 371.

²³² İmam Gazali, **Mışkat-ül Envar**, Çev. Şadi Eren, (İstanbul: Nesil Yayınları, 2007), 34.

²³³ Eren, 2014, 373.

²³⁴ Ekrem Demirli, “Vahdet-i Vücut”, **İslam Ansiklopedisi**, (Ankara: TDV Yay. 2012), 431.

3.5.2.Tasavvufta Seyr-i Süluk

Seyr-i sülûk, tasavvufta yürüyüp gitmek ve ilerlemek anlamında kullanılan bir deyimdir. Tasavvufun asıl amacı ve hedefi, iman hakikatlerini inkişaf ettirerek, Hz. Peygamberin miracının gölgesinde, bir seyr-ü sülûku ruhani ile insanın kemal ve olgunluğa ermesidir.

Tasavvuf, nefsini terbiye etmek, bütün duygularıyla ilahi hikmete, marifetullah ve muhabbetullaha, yani ilahi sevgiye ulaşmaktır²³⁵.

Seyr-i sülûkun esasları, dili ve kalbi ile ilahi tılsımların anahtarı olan ilahi isimleri ve kutsi kelimeleri zikretmek, aklı ve fikri ilahi hikmet ve marifet ile tefekkür ettirmektir. Evrende görülen bütün güzellikleri, ilahi sanat eseri olarak okumak ve her şeyi Yaratıcının aynası olarak görmektir.

Seyr-i sülûk, genellikle tasavvuf yolunda pir veya mürşit kabul edilen rehberlerin danışmanlığında yapılır. Manevi âlemlerde ilerleyen derviş, velayet mertebelerini kat ederek, manevi âlemlerde peygamberlerden ders almaya başlar. Son mertebede bizzat Hz. Peygamberin kendisinden ders alır ve kemal noktaya ulaşır²³⁶.

3.5.3.Tasavvuf ve Adap

Tasavvufun mistik sembollerinin bir kısmı, adap tabir edilen ve uyulması gerekli görgü kurallarından oluşur. Adap kelimesi edep kelimesinin çoğuludur. Uyulması gereken prensipler ve görgü kuralları gibi anlamlara gelir.

Tasavvufla uğraşanların uyması gereken bu kurallara "adâb-ı sufiyye", "adâb-ı tarikat" veya "adâb ve erkân" gibi ünvanlar verilir²³⁷.

Tasavvufta zamana, mekâna, muhataba, hal ve makamın gereğine uygun bir kısım edepler, yani davranış biçimleri, tasavvuf yolunda olmanın ve kemale doğru yol almanın göstergeleridir.

Tasavvufun usul, adâb ve ritüelleri bir seri göstergeden oluşur. Bunlar tasavvufta kemalin, büyüklüğün, velayetin, müritliğin ve ibadetlerin simgesel ritüellerinden bazılarıdır²³⁸.

²³⁵ Uludağ, 2012, 316.

²³⁶ Kılıç, 2012, 61.

²³⁷ Ethem Cebeci, **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**,
[http://media.turuz.com/Dictionary/2011/0405-Tasavvuf%20Terimleri%20Ve%20Deyimleri%20Sozlugu%20\(Ethem%20Cebecioglu\).pdf](http://media.turuz.com/Dictionary/2011/0405-Tasavvuf%20Terimleri%20Ve%20Deyimleri%20Sozlugu%20(Ethem%20Cebecioglu).pdf)
[17.01.2015].

²³⁸ Uludağ, 2012, 22.

3.5.4. Tasavvuf ve Aşk

Aşk, sarmaşık anlamına gelen ışk kelimesinden türemiştir. Sarmaşık, nasıl bir şeyi sarıp kaplıyorsa, aşkta insanı öyle sarıp kaplar. Aşk, sevginin en yoğun haliyle insanı sarması ve şiddetli muhabbet hissidir. İnsanın kalbi, sonsuz güzellik ve kemale karşı muhabbet duyacak bir kabiliyette yaratılmıştır.

Samet aynası olarak tanımlanan kalbin, ilahi sevgi ile dolmasına muhabbetullah veya ilahi aşk adı verilir²³⁹. Tasavvuf ekollerinde ilk önceleri, Allah sevgisini ifade etmek için muhabbet, habip, mahbup gibi kelimeler kullanılırdı. Daha sonraları aşk, âşık, maşuk kelimelerini kullanmaya başlayınca, ilâhî aşk kavramı ortaya çıktı.

Aşk kavramını ilk defa muhabbetten ayırarak ele alan Gazali olmuştur. İlâhî aşk, Feridüddin Attâr, İbnü'l-Fârız, Fahreddin-i Irâkî, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî gibi büyük sufiler tarafından en önemli bir kavram olmuştur²⁴⁰.

Marifet ve muhabbet, tasavvufun en üst makamlarındandır. Gazali'ye göre marifetsiz muhabbet mümkün değildir. Bazı tasavvuf adamlarında aşk hali, ilahi vecd haline ulaşmıştır (Hz. Mevlana gibi). Aşk ve sevgi, Mevlevilikte en temel unsurlardan birisi olmuştur.

Sufiler, Allah sevgisini ona yakınlık ölçüsü olarak bilirler. Onun aşkı ile yananlar, kendinden geçerek çeşitli vecd halleri ve yüce ilhamlar yaşarlar. Bu durumda çok kıymetli edebi eserler, şiirler, beste ve müzik eserleri ve plastik sanat eserleri vücuda getiren sufi sanatçılar yetişmiştir²⁴¹.

3.5.5. Tasavvufta Sembol Ve İşaret

Tasavvufta alem kelimesi kendisinden başka bir şeyi simgeleyen bir varlık olarak kabul edilir, bu tanım gösterge anlamıyla örtüşüyor. Alamet kelimesi de aynı kökten gelmektedir.

Titus Buckhard'a göre semboller kavramsal terimlerle tam ifade edilemeyen fikirlerin veya metafizik prototiplerin yansımalarıdır²⁴².

İbn-ül Arabi “Onun Hak olduğu iyice belli olsun diye, onlara ufuklardaki ve nefislerindeki ayetleri göstereceğiz”²⁴³ ayeti içerisinde geçen ayet kelimesini sembol

²³⁹ Uludağ, 2012, 39.

²⁴⁰ Öngören, 2011, 122.

²⁴¹ Annemarie Schimmel, **İslamın Mistik Boyutları**, (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2001), 136-138.

²⁴² Titus Buckhard, **Aklın Aynası**, Çev. Volkan Ersoy, (İstanbul: İnsan Yayınları, 1987), 128.

anlamında yorumlar. Yani evren yaratıcının aynası, evrendeki bütün varlıklar ona işaret eden semboller olarak tanımlanmıştır²⁴⁴.

Tasavvufun konusu, kalbin doğrudan temaşa ve keşfettiği ilâhî hakikatler olduğundan, bunların kelimelerle anlatılması mümkün değildir. Bu sebeple tasavvufa, “işaret ilmi” veya “bâtın ilmi” de denilmiştir. Tasavvufla uğraşanlar, anlatmak istedikleri sırları, mecaz, ima, remiz, telmih ve işaret yoluyla anlatmaya çalışmışlardır. Bu yüzden tasavvuf edebiyatı sembollere ve mecazlara dayanır.

Sufiler ister ilâhî, ister beşerî aşk ve muhabbet olsun, şiiri ilâhî esrar ve hakikatin işaretleri olarak değerlendirmişlerdir²⁴⁵.

Mutasavvıflar, Kur'an'da da bazı hususların işaret ve rumuzla anlatıldığını düşünürler. Mutasavvıfların yazdığı bu tür tefsirlere “işârî tefsir” adı verilmiştir. Bazı mutasavvıflar, tasavvuf çevrelerinde işaretle anlatılan hususların, ehli olana kapalı olmadığını, aksine bunların kelime ve cümlelerle ifade edilmesi halinde kapalı hale geldiğini belirtmektedirler.

Hallâc-ı Mansur'un, “işaretimize vâkıf olmayana ifademizin faydası olmaz” sözü de, işaretle konuşmanın tasavvuftaki önemini vurgulayan dikkat çekici bir örnektir²⁴⁶.

Muhiddin-i Arabî'nin gibi bazı büyük mutasavvıflar, tasavvufun ince sırlarına, işârî ve sembolik anlatımlara herkes akıl erdiremeyeceği için, şu sözü söylemiştir.

“Bizden olmayan ve makamımızı bilmeyen, kitaplarımızı okumasın, zarar görür”²⁴⁷.

3.5.6. Tasavvuf Ve Sanat

İlk insanların mağara duvarlarına yaptıkları resimlerden itibaren mistisizm, sanat ile iç içe olmuştur. Zaten sanatın doğuşunu açıklayan teorilerden birisi de sanatın din ve büyüden doğduğu düşüncesidir.

İlk çağlardan itibaren insanlar korkularını, şükranlarını, inanç duygularını ve uğursuzluktan korunma ihtiyaçlarını ifade etmek için, çeşitli semboller kullanmışlardır. Hatta putperestliğin ve ikonografinin kaynağı bu şekilde izah edilebilir.

²⁴³ Kur'an-ı Kerim, Fussilet Suresi 41:53.

²⁴⁴ Uluç, 2011, 42-43.

²⁴⁵ Uludağ, 2012, 425.

²⁴⁶ Age, 423.

²⁴⁷ Fatih M. Şeker, “Tasavvufî Bir Metnin Felsefî Ve Kelâmî Boyutu: Fusûsu'l-Hikem Tercüme Ve Şerhi”, **Kelam Araştırmaları Dergisi**, c.10. s.1. (2012): 127-176.

En eski yazılı kaynaklar mistisizm içerirken, yazının ilk şekilleri de mistik semboller içerir. Doğadan soyutlanarak gelişen bütün alfabeler, aynı zamanda mistik anlamlar da taşır. Örneğin Yunanca Alfa işareti Arapça Elif harfidir. Yunanca da sonsuzluk anlamı içerdiği gibi, İslam mistisizminde pek çok anlamın göstergesidir.

Sanat tarihinde, plastik sanatların hemen her dalında mistik semboller görülmektedir. Eski Anadolu uygarlıklarında görülen ana tanrıça Kibele'den, Hitit Güneşine, Mısır sanatında görülen Ra'nın gözünden, Mezopotamya sanatındaki Davut'un yıldızına kadar, her milletin ve uygarlığın sanatına yansımış mistik semboller vardır.

Bizans ikonografi resimleri mistisizm içerdiği gibi, Rönesans'tan itibaren Avrupa'da gelişen pek çok sanat akımı, resmin temel konuları olan kutsal kitap kıssaları sebebiyle, mistisizmle yakından ilgilidir. Bilhassa romantizm, sembolizm, metafizik, sürrealizm akımları mistisizmle çok fazla ilgilidir.

Abdülbaki Gölpınarlı, tasavvufun insanların görüş ve anlayış alanını genişlettiğini, düşünce ve inanış özellikleriyle, insanların sosyal hayatını ve psikolojik yaşamını terbiye edip düzenlediği gibi, sanatla uğraşan pek çok insanın sanat yaşamında, zengin dışavurumları netice verdiğini söyler²⁴⁸. Bu edebiyat, şiir ve musiki de olduğu gibi, plastik sanatlarda da böyledir

Sanat eseri, sanatçının iç dünyasının plastik elemanlarla dışavurumu ve yansımasıdır. Tabiatı yansıtan gerçekçi ve izlenimci resimden, en soyut ve non figüratif resim akımlarına kadar, hangi tür sanat olursa olsun mistisizmin ve tasavvufun, zengin iç deneyimlerini sanat eserinde yansıtır.

Tasavvufta, "Allah güzeldir, güzeli sever" anlayışına dayanan bir sanat felsefesi geliştirilmiştir. Bu güzellik, bütün kâinatı kaplayan ilahi bir güzelliştir. Sufilere göre sanat, hakiki varlık ile bağlantılıdır. Sanat, ilahi isim ve sıfatların tecelli ettiği bir aynadır.

İnsan, tasavvuf yolunda incelikli ve latif bir ruh hali aldığı anda, duyguları ve estetik anlayışı da gelişir ve duyarlılığı artar. Şiir, musiki ve süsleme sanatlarıyla uğraşan tarikatlar buna güzel bir örnektir²⁴⁹.

Ahmet Atan'a göre tasavvuf, insan yaşantısını dolaylı değil direkt etkilemektedir. Ona göre tasavvuf, sanatçıların bilerek ya da bilmeyerek sanat yaşamlarına

²⁴⁸ Gölpınarlı, 1985, 165-166.

²⁴⁹ Kılıç, 2012, 89-90.

uyguladıkları bir anlayıştır. Sanatçı ister soyut çalışmalar üretsın, isterse somut bu durum değışmez²⁵⁰.

İslami bir mistisizm olan tasavvuf düşüncesinde, 13. Yüzyıldan itibaren İslam mütefekkir ve mutasavvıfları, varlığı ve varlık tabakalarını açıklayan çalışmalar yapmışlardır.

Atan, Klee'nin "önemli olan görüntü değil, görünen görüntünün arkasındaki görünmeyen gerçeğı görebilmektir" sözüne de göndermede bulunarak, bunu tasavvuf düşüncesiyle örtüşen bir kavram olarak ele alır. Göstergebilim açısından, gösteren, gösterilen ve gören var olduğunu düşünür²⁵¹. Gösterenin gücü ne kadar büyük olursa olsun, gösterilen üzerindeki gücü yansıtısa da, gören görme kültürüne göre onun ya bütününe görebilir, ya bir cüzünü görebilir, ya da hiç göremeyebilir.

Atan, batılılaşma dönemi ressamalarının bilinçli olmadan tasavvuf ruhunu Batı üslubu ile birleştirmeye çalıştıklarını düşünür²⁵².

Minyatür, halk resimleri ve dini resimlerde görülen fantastik figürlerden daha gerçekçi bir üsluba geçişin ilk aşaması olan bu resimler, yansıttıkları kozmos ile tümüyle geleneksel mistisizmi yansıtmaktadır. Resimlerde görülen uçsuz bucaksız deniz ve gökyüzü, ruh ve düşünce ufkunun son sınırını ortadan kaldırmış ve somuttan soyuta tasavvufi yücelişı simgelemektedir.

İslam sanatı konusunda yazan yazarların çoğı, sanatın görünen varlıkların faniliğine olan inançtan dolayı, fiziksel gerçekliğin temsilini değıştirdiğini düşünürler. Bu düşünce İslam estetiğinin kalbini, tasavvufun oluşturduğu varsayımıyla başa baş gider. Tasavvufla birlikte, mana maddeye, batın ledünniye, riyazet, dünya nimetlerine galip gelmiştir²⁵³.

Ayşe Taşkent'e göre, İslam düşüncesinde, estetik ve sanat üzerine yapılan çalışmalar, sanatın Yaratıcının isimleri ve sıfatları bağlamında ele alınması, bu konuyu ontoloji ile ilişkilendirmektedir. Bu bütün varlıklardaki güzellikleri ilahi güzelliğe bağlamaktadır²⁵⁴.

²⁵⁰ Mutluhan Taş, "XIII. Yüzyılda Anadolu'da Hâkim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları", (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Ü.Sos. Bil. Ens. 2010),79.

²⁵¹ Taş, age.79.

²⁵² Ahmet Atan, <http://www.ahmetatan.com/?p=4&pp=14>, [17.01.2015].

²⁵³ Oliver Leaman, **İslam Estetiğine Giriş**, (İstanbul: Küre yayınları, 2012), 25.

²⁵⁴ Ayşe Taşkent, **Güzelin Peşinde**, (İstanbul: Klasik Yayınları, 2013), 113.

3.6.Türk Resim Sanatında Mistik Semboller

Orta Asya'dan itibaren Türk sanatı, semboller üzerine kuruludur. En eski Türk sanatı örneği olan Pazırık halısı üzerindeki resimler de sembollerden oluşmaktadır.

Eski Hun sanatında ve dokumalarda, Göktürk kitabelerinde ve Uygur resimlerinde, doğadan soyutlanmış figürler, tekstil motifleri, yazı ve minyatürler, çoğunlukla sembollerden oluşmaktadır.

Türk resim sanatında mistik sembollerin kullanımı, köken olarak Orta Asya Şaman kültürüne kadar gider. Geleneksel sanatlar içerisinde pek çok motif, mistik anlamlar içeren semboller olarak tanımlanabilir.

Doğu kültürlerinin ritüel ve sembollerini, göstergebilim açısından inceleyen Barthes, Oryantalizmin batı dünyası için çekiciliğine değinir.

”Doğunun ele alınışında amaçlanabilecek olan şey, (gözümüze çok çekici de görünseler) başka simgeler değil, bir başka doğa ötesi, bir başka bilgelik de değil, simgesel dizgelerin özelliğinde bir fark, bir değişim, bir devrim olanağıdır”²⁵⁵.

Selçuklu ve Osmanlı sanatı içerisinde, Orta Asya'dan gelen ve İslam Kültürü ile zenginleşen mistik semboller oldukça fazladır. Ayrıca Anadolu kültürlerinin ve eski uygarlıkların mirası da bunlara eklenmiştir.

Sadece Türk sanatında değil hemen hemen bütün Doğu sanatında, süsleme motifleri bütünüyle soyutlamalardan ve sembollerden oluşur. Ölümü simgeleyen selvi ağacı, cenneti simgeleyen nar gibi.

Selçuk Mülâyim bazı işaretlerin, üzerinde yer aldıkları nesneyi özel bir konuma getirdiklerini, o şekli üstlenmekle nesnenin durumunun değiştiğini, din ve büyü ilişkisine kadar uzanan koruyucu işaretlerin kalıplaşarak sembol niteliği kazandığını söyler²⁵⁶.

Türk ve İslam sanatlarının kökeninde var olan, soyutlama ve sembolist motifler üretme geleneği, her türlü düz ve yan anlamları ile gösterge özelliği taşıyan formlardır. Bunların anlamlandırılmasında, geçmiş inanç ve kültür birikiminin dikkate alınması gerekir.

²⁵⁵ Barthes, 2013, 11.

²⁵⁶ Selçuk Mülâyim, **İslam Sanatı**, (İstanbul: İsam Yayınları, 2010), 110-111.

Zeynep Sayın'a göre Cumhuriyet dönemi sanatı, Batılılaşma süreci içerisinde soyut ve imge problemleri ile karşı karşıya kalmıştır. "Cumhuriyet Türkiye'sine özgü imge piyasası, Batılılaşma süreci içerisinde kendi varoluşsal olasılıklarını yok etmiştir"²⁵⁷.

Türk sanatındaki semboller şöyle sıralanabilir. Çizgi, nokta, hat-yazı, harf ve sayı sembolleri, manzara, doğa sembolleri, güneş, ay, ateş, ışık, karanlık, ayna, sema-dönüş, dini mimari, kubbe, kümbet, kapı, pencere, ayna, süsleme motifleri, bitki ve hayvanlar bilhassa kuşlar ve böcekler.

Pek çok sanat dalında olduğu gibi plastik sanatlarda da, pek çok sanatçıda Mevlevi mistisizminin etkisi görülmektedir. Bilhassa dönme ritüeli yani sema, resim, heykel ve fotoğraf sanatında çok işlenen konular arasındadır.

Ayrıca mistisizm içerisinde, Ezoterizm olarak adlandırılan, gizli ve şifreli bilgilerle ilgilenen bir alan daha vardır. Türkçe de Bâtınlık denilen bu akım, eski zamanlarda İran Şii inancı etkisi ile Anadolu'da da etkin olmuştur. Esas olarak dış görünüşü değil, içsel anlamlara önem verirler. Diğer dinlerde de batınlık denilebilecek ezoterik inanç biçimleri vardır. Bütün ezoterik ve batıni mezhepler, sembollerle ve işaretlerle ilgilenirler²⁵⁸.

3.6.1.Mistik Bir Sembol Olarak Çizgi

Bir plastik eleman olarak çizgi, uzun ince bir iz olarak tanımlanabilir. Eski dilde hat kelimesi çizgi anlamı da taşır. Bir kalemle bir yüzeyde çekilen uzun bir leke veya boya darbesi, resim sanatında çizgi olarak tarif edilir.

Aristo çizgiyi, boşluk ve doluluk arasındaki sınır olarak tanımlar. Çizgi, nokta olarak başlar ve her yöne doğru, düz, kıvrımlı, kırık, ince-kalın, açık-koyu olabilir. Çizgi, bir noktanın verilen doğrultudaki uzantısıdır. Çizgi, peş peşe gelen noktalardan veya noktanın aralıksız hareketinden oluşabilir. Aslında uzunluk yönünde giden noktalar bütünlüğüdür.

Atan'a göre, çizgi bir sınır belirleyici olabilir. Sanatın çizgi ile başladığı düşünülür. Sanat eğitiminde çizgi temel bir elemandır. Çocuklar hayal dünyasını çizgi ile yansıttıkları gibi, yetişkinlerde dış dünya gerçekliğini çizgi ile ortaya koyarlar²⁵⁹.

²⁵⁷ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, 3.bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 251.

²⁵⁸ Avni İlhan, "Batıniyye", **İslam Ansiklopedisi**, c.5. (Ankara TDV Yay. 1992): 188.

²⁵⁹ Atan, 2000, 95.

Çizmek, bir çeşit düşüncelerini kelime kullanmadan söylemek veya ifade etmektir. Çizgi, bazen bir nesnenin bile yerini tutabilir. Harfler ve yazılar da aslında çizgilerden oluşur. Bilhassa Arap kaligrafisi ve Japon kaligrafisi bütün hareket ve estetiğini çizgiselliğinden alır²⁶⁰.

Çizgi, soyutlama eğilimine en uygun plastik biçimdir. Çizgiye mistik anlamların yüklenmesinin nedeni, geometrik anlamlarının çözümlemesi değildir. Ancak çizginin doğasında sonsuzluk ifade eden mistik bir yön vardır. Hareket ve ritmi de barındıran çizgisellik, İslam sanatında mistik ve ulvi manalar yüklenmiştir.

İslam mistisizminde çizgilerin tekrarından ve geometrik düzeninden oluşan motifler, yaratıcı ruh ve üst varlıkla bağlantı Kur'an bir araç olarak düşünülebilir²⁶¹.

Zaten bütün Doğu felsefelerinde çizgi, mistik inançlarla birleşmiştir. Fakat Uzak Doğu mistisizminde odak nokta doğa olduğundan, verilen eserler çok daha farklı olmuştur.

İslam ve Uzak Doğu kaligrafisinin görselliği, bir yazı sanatı olarak adlandırıldıktan sonra, böyle bir uygulama içinde yazıyı, çizgi olarak da değerlendirmek mümkündür. Bu durumda, plastik eleman olma özelliği ön plana gelir. Yazı, çizgisel bir plastisizm olarak görüldüğünde, görsel ve çizgisel bir göstergeye dönüşür ve anlam, yüce ve mistik olmaya başlar²⁶².

3.6.2. Mistik Bir Sembol Olarak Kaligrafi-Yazı

Yazı insanlar arasında anlaşma ve haberleşmeyi sağlayan işaret ve göstergelerdir. Tarih boyunca insanlık çok sayıda yazı göstergesi geliştirmiş ve kullanmıştır.

Hüsrev Subaşı'ya göre geçmiş kültürlerin birikimini, sonraki kuşaklara aktaran en güçlü gösterge yazı olmuştur.²⁶³

Resim sanatı ile yazı arasındaki bağlantı çok eskidir. İlk insanlara kadar gider. Eski yazılar, Piktogram adı verilen Hiyeroglif ve benzeri yazı sistemlerinde, bir kavramın karşılığı olarak kullanılan resimsel sembollerden oluşur²⁶⁴.

Piktogram, bir nesneyi, bir yeri, bir kavramı veya bir düşüncüyü biçimlendirme ile temsil eden simgedir. Bu simgelere dayalı sisteme "piktografi" denir. Piktografi,

²⁶⁰ Sezer Tansuğ, **Sanatın Görsel Dili**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988), 49.

²⁶¹ Selçuk Mülâyim, **İslam Sanatı**, (İstanbul: İsam yayınları, 2010), 112.

²⁶² Feyza Akder, "Adnan Turani'nin Çizgi Kullanımı", (Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008), 15

²⁶³ Hüsrev Subaşı, **Yazıya Giriş**, (İstanbul: Dersaadet Kitabevi, 1997), 7.

²⁶⁴ Atan, 2000, 288.

grafiksel çizimler şeklinde kullanılan bir ifade biçimidir. Yani anlamlı işaretlere dayanan yazı sistemindeki göstergeler denilebilir²⁶⁵.

Yazının sembol ve resimselliği, en çok hiyerogliflerde kendini göstermiştir. Yazı ile sembol arasındaki biçim ve resimsellik ilişkisi de çizginin gücünden kaynaklanır. Piktogramların birleşiminden ideogram denilen düşünce sembolleri gelişmiştir²⁶⁶.

Zeynep Sayın, Anadolu’da yazı resim gelişmesini, yazı ile şekillenen resimler, harfi oluşturan çizgilerin yükselmesi, kıvrılması veya eğilmesi ile çeşitli biçimler meydana getirmesi olarak yorumlar. Figür ve biçimin altında gizlenen şeyi, biçimden soyutlanmış olan yazının kendisi olarak görür²⁶⁷.

Georges Jean’a göre, İslam âleminin kullandığı Arap harflerinde ve yazısında olduğu gibi, uzak doğu kültürlerinde ve bilhassa Japon kültüründe, yazının kutsallık gibi mistik anlamları vardır. Mısır ve Sümer gibi çok eski uygarlıklarda bile yazı kutsaldır.²⁶⁸ Yazmak ve okumak, toplumda doğal liderlik özelliği olan şamanların, düşünürlerin, bilgelerin ve hocaların işi olmuştur.

Japon yazısını göstergebilim açısından çözümleyen Roland Barthes, dilin ve yazının mistisizmine dikkat çeker. Ona göre kaligrafi, dili göstergesel bir şaşırtmacadan, canlı nesne şaşırtmacasından, gösterge niteliğine getirir. Yazı bir satoridir. Yani Zen felsefesinde olay. Bilgiyi, özneyi sarsan, az ya da çok güçlü bir sarsıntıdır²⁶⁹.

İslam dünyasının estetik duygusunu hiç bir şey hüsn-ü hat kadar temsil edemez. Bir metnin birbirini izleyen satırları, bir kumaşın atkı ve çözgü iplikleri gibi mistik anlamlar taşır. Dikine yükselen çizgiler bir olan Zat’a gönderme yapar. Yatay olarak yayılan harfler ise vahdetten kesrete, rahmetin ve ilahi nurun yayılmasıdır.

Titus Buckhard’a göre Arap yazısıyla yapılan kaligrafi, dünya yazı sanatları içerisinde en mistik ve en şereflişidir. Çünkü Kur’an’ın ilahi vahyine görünür bir şekil vermektedir²⁷⁰.

Zaten Kur’an’ın her harfine on sevap verileceği inancı, hat sanatı yanı sıra yazının kendisini de mistik bir sembole dönüştürmekte ve verdiği kudsiyetle yazmaya ve okumaya teşvik etmektedir.

²⁶⁵ Joseph Piercy, **Semboller**, Çev. U. Deniz Tuna, (İstanbul: Aykırı Yayınları, 2013), 17.

²⁶⁶ Tansuğ, **age**, 70-71.

²⁶⁷ Sayın, 2013, 58, 251.

²⁶⁸ Georges Jean, **Yazı İnsanlığın Belleği**, Çev.N.Başer, (İstanbul: YKY. 2002), 45-55.

²⁶⁹ Barthes, 2013, 13.

²⁷⁰ Titus Burckhardt, **İslam Sanatı Dil ve Anlam**, Çev. Turan Koç, (İstanbul: Klasik Yay. 2013), 85.

3.6.3. Mistik Bir Sembol Olarak Harf

Harfler, her dilde önemlidir. Ancak Arap harfleri Müslümanlar için ayrı bir kutsallık taşır. Kur'an harflerini öğrenmek her Müslümanın görevidir. Schimmel'e göre, harfler aynı zamanda vahyin kapılarıdır²⁷¹.

Kur'an, "denizler mürekkep, ağaçlar kalem olsa, Rabbinin kelimelerini yazmaya kâfi gelmez"²⁷² ayetiyle buna dikkat çeker.

Harfler aslında alfabe içerisinde de birer semboldürler, ancak bu sembolik durum, dil dizgesi içerisinde gösterge olarak anlam ifade eder. Bunun dışında bir gösterge olarak sezgisel ve mistik anlamlar da içeren bir sembole dönüşürler. Harf simgeciliği ve harflerin içerisinde farklı ve gizli anlamlar olduğu, sofilerin daha ilk zamanlarda keşfettikleri mistisizm olgusudur.

Bazı surelerin başlarında bulunan ve huruf-u mukattaa adı verilen harf ve harf grupları, yapılan şaşırtıcı alegorik açıklamalarla, büyük sofilerin üzerinde durduğu gizemlerin anahtarlarıdır²⁷³.

Arap alfabesinin ilk harfi olan elif, eski Sami dillerine kadar uzanır. Alfa olarak Yunanca ve Latince de bile yer alır. Elif, yukarıdan aşağıya, sağdan sola doğru yarım nokta ölçüsü kadar eğimle inen zarif bir çizgidir. Baş kısmında amame denilen bir başlık işareti vardır. Hüsrev Subaşı'na göre elif zarafetiyle İnsan-ı Kamil ve mütevazı insanı sembolize eder. Bu mana halife-i arz anlamına da gelebilir²⁷⁴.

Elif harfi bir kelime içerisinde başta veya ortada başka bir harfle birleşmediği için tek olmak anlamı ifade eder. Ayrıca ebcet hesabında 1 rakamının karşılığı olduğu için, Allah'ın birliğini ifade eden bir sembol olarak düşünülür²⁷⁵.

Elif, elifbanın ilk harfi olduğu "okumak, bilmek" manasına gelen pek çok deyimde kullanılır. Örneğin "elifi görse mertek sanır" deyimini de, cahillik ve okuma yazma bilmemek anlamına gelir.

Yunus Emre'nin, "Dört kitabın manası bellidir bir elifte/ Sen elifi bilmezsin bu nice okumaktır" beyti bu anlayışın tasavvuf edebiyatındaki en tanınmış örneğidir.²⁷⁶

²⁷¹ Schimmel, 2001, 397.

²⁷² Kur'an-ı Kerim, Sure,18, Ayet.109.

²⁷³ Schimmel, **age**, 398.

²⁷⁴ 03.06.2015 Tarihinde Hüsrev Subaşı İle Yapılan Görüşme.

²⁷⁵ Ahmet Turan Aslan, "Elif", **İslam Ansiklopedisi**, c.11. (Ankara: TDV. Yay.1995), 35.

²⁷⁶ Mustafa Uzun, "Elif", **İslam Ansiklopedisi**, c.11. (Ankara: TDV. Yay. 1995), 36.

Nun, Arap alfabesinin 17. Harfidir. Fenike alfabesinin on dördüncü harfi olup ebce hesabında sayı değeri 50'dir. Eski Mısır'ın hiyeroglif alfabesindeki balık veya yılan resimleri ile ilişkilendirilir. Yunanca 'ya "nu" olarak geçmiştir. Nun, Kur'an'da bazı surelerin başında bulunan huruf-u mukattaa harflerinden biridir²⁷⁷.

Nun harfi, aynı zamanda biz anlamı da verir. Bu anlamıyla tasavvuf içerisinde "ene-ben" yerine "nahnü-biz" denilmesi edebinin de sembolüdür. Kur'an'daki bazı ayet ve dualarda da bu anlamda geçerek, "biz" kavramına vurgu yapılır.

"Nun-u mütekellim-i maal gayr" sigası olarak İslami ve tasavvufi literatüre giren bu kavram, kendi benliğini aşır bütün varlıklarla beraber Allah'a yönelmek anlamlarını içerir²⁷⁸.

Vav harfi, harflerin sembolizminde özel bir yere sahiptir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu vav harfini anne karnındaki embriyo olarak yorumlar. Ve anlamına da gelen vav harfi, Yaratıcı ile yaratılanlar arasındaki bağlantıyı ve ilişkiyi sembolize eder²⁷⁹.

Vav harfi, başında he harfi ile "Hüve" kelimesini oluşturur ve O anlamına gelerek yaratıcıya işaret eden bir zamir olur. Ancak gösterge olarak hem vav hem de hüve, yani he ve vav harfleri daha birçok mistik anlamlar ifade ederler. Örneğin "Hüve" kelimesi hu olarak okunur. İnsanın ağzından çıkan nefesi de sembolize eden hu, Allah'a işaret eden "O" anlamıyla, havadaki bütün zerrelere çoğalarak yayılır.

Vahdet-ül vücut inancında ve felsefesinde, "la mevcuda illa hu" kelamında olduğu gibi, la harfi, içerdiği en önemli anlamı Allah'tan başka hiçbir şeyin var olmadığıdır. Yani yalnız o vardır. "La", kelime-i tevhidin de önemli bir harfidir ve yok manası içerir. Tasavvuf boyutunda inanan insanlar için, masivayı terk etmek anlamını içerir. La, çirkinliklerden güzelliklere, inançsızlık karanlığından iman nuruna geçişi sembolize eder²⁸⁰.

Örnek ele alınan harfler gibi, daha pek çok harfin mistik anlamlar içeren yan anlamları vardır. Tasavvuf ehli zatlar ve şairler Kur'an'da yer alan harflerin dizilişinden, sayılarından ve sayı değerlerinden yola çıkarak pek çok derin anlamlar çıkarmışlardır.

²⁷⁷ İsmail Durmuş, "Nun", **İslam Ansiklopedisi**, c.33. (Ankara: TDV. Yay. 2007), 242.

²⁷⁸ Yeğin, 1992, 512

²⁷⁹ Ali Osman Alakuş, "Kaligrafinin Modern Türk Resmine Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş", (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Ü. Sosyal Bilimler Ens. 1997), 163.

²⁸⁰ Age, 165.

3.6.4. Mistik Bir Sembol Olarak Sayılar

Sayılar, insanların gündelik hayatlarında nesneleri nitelendirirken, ölçü ve miktar kavramlarını ifade eden sembollerdir. Sayılar, ilk önceleri doğada gözlemlenen benzerliklerden ve farklılıklardan kıyaslanarak tasavvur edilmeye başlanmış, daha sonra soyut bir kavram olarak geliştirilmiştir.

Sayılar matematiğin soyut sembolleridir. Sayılar, esasında bir göstergedir. Soyut düşüncelerin ifade edilmesinde etkindirler. Düz anlam olarak azlık, çokluk gibi ölçüler bildirirler. Fakat kutsallaştırılarak mistik anlamlar yüklenmeye de müsaittirler²⁸¹.

Örneğin, tek tanrılı dinlerde yaratıcının bir olması çok önemli olduğu gibi, Hristiyanlıkta da teslis adı verilen üçleme inancı çok önemlidir. İbadetlerde sayılar ve saymaca çok önemli olduğu gibi, günlük hayata ait işlerde bile, dinlerin sayı mistisizmi söz konusudur.

Örneğin, tesbih tanelerinin 33 ve 99 olması, bazı duaların 19 kez okunması ki, 19 rakamı İslam mistisizminde çok önemli bir rakamdır. Abdest alırken azaları üçer defa yıkamak, suyu 3 yudumda içmek gibi.

Her şeyin değerini ölçmede sayılardan faydalanmaya çalışılır. Hatta sonsuz kavramı bir sayıymış gibi hem matematikte, hem de metafizikte en çok kullanılan sayma kavramlarından birisidir. Bilhassa soyut bir Yaratıcı kavramı içeren dinlerde ve mistik düşünce biçimlerinde, sonsuz kavramı çok temel bir inanç kavramıdır. Sayılar, yine insanların bazı gizli bilgileri saklamak için kullandıkları şifre sistemleriyle farklı anlamlar yüklenir. Doğada ve kutsal metinlerde yer alan ve tevafuk olarak adlandırılan rastlantısal olaylar ve birbirine denk gelme olayları mistik sonuçlar doğuran farklı sistemlere dönüşmüşlerdir.

Ayrıca, Arap yazısının ve alfabesinin sayı değerleri üzerinden bir çeşit hesap sistemi olan “ebcet” ve “cifr” sistemi, sayı mistisizmini netice veren en iyi örneklerle doludur. Aslı İbranice ve Aramice dillerinde de var olan bu sayı sistemi ile Kur’an’dan ve diğer dini metinlerden geçmiş ve gelecek zamanlara ait tarihler çıkartılmakta ve hatta şairler tarafından çeşitli tarihi olaylar, bir beyit ile tarih düşürmek suretiyle belgelenmektedir²⁸².

²⁸¹ Melek Dosay Gökdoğan, “Sayı”, *İslam Ansiklopedisi*, c. 36. (Ankara TDV Yay. 2009): 212

²⁸² Metin Yurdagür, “Cifr”, *İslam Ansiklopedisi*, c.7. (Ankara TDV Yay. 1993): 215.

3.6.5.Mistik Bir Sembol Olarak Sema-Dönüş

Mevlevilik içerisinde özel bir yere sahip olan “sema” yani dönüş, çok anlamlar içeren mistik bir semboldür. Zerrelerden, atomlardan, gezegenlere, yıldızlara hatta galaksilere kadar bütün kâinat dönmektedir. Tasavvuf yorumuyla bütün evren, Allah aşkı ile semaya kalkmış, cezbe içerisinde dönmektedir. Aslında çok eski zamanlara kadar uzanan sema, Mevlevi tarikatı ile kurumsallaşmış ve yaygınlaşmıştır.

Ayrıca dinlenen dini musiki eşliğinde, sema içerisinde vecd hali, yani kendinden geçme hali vardır. Sufilere göre sema Haktan gelen ve Hakka çağıran bir mesajdır. Sema, eneyi yani benliğini bırakıp, bütün bir âlemle beraber dönüp, evrenin, yaratılmışların, Esmâ-ül Hüsna aynasındaki tecellilerin bir parçası olmaktadır²⁸³.

İlkel toplumlarda dans büyüsel bir niteliğe sahiptir. Yağmur duaları ve savaş öncesi ayinler, dansla bağlantılıdır. Orta Asya şamanlarından, Amerika Kızılderililerine kadar pek çok eski din ve kültürde sema veya dönüş vardır. Genellikle bu dans bir tür ibadet veya ayin ritüeli olarak ta düşünülebilir. Gizemli bir ruh haleti içinde, aşka gelip dönmek veya kendinden geçip raks etmek, insan ruhunun derinlerinden gelen bir vecd ve cezbe halidir. Schimmel semayı, dini vecde gelen bir insanın, dinsel duygularını ve coşkusunu dışa vurmak için bir çıkış yolu olarak görmektedir²⁸⁴.

Mevlevi ve Cerrahi sema ayinlerinde, müzikle beraber zikir de bulunur. Hem tasavvuf müziğinin ritmi ve insanda uyandırdığı ulvi coşku ve huşu, Sema'nın ritimsel döngüsü ile ahenkli bir birliktelik meydana getirerek, o anı yaşayanı cezbe sokar. İnsan artık kendisi değil bütün zerreleri ve küreleri ile dönen kâinatın bir parçasıdır.

3.6.6.Mistik Bir Sembol Olarak Manzara

Her yörenin kendine özgü atmosferi, havası, suyu ve manzarası vardır. Coğrafi yapının insanların maddi manevi yapıları üzerindeki tesiri bilimsel olarak ta ispat edilmiştir.

Deniz kenarlarında yaşayan insanlar neşeli ve canlı, yüksek yerlerde yaşayan insanlar daha ciddi ve sert, soğuk iklimde yaşayan insanlar daha dayanıklı ve sıcak bölgelerde yaşayan insanlar daha tembel ve uyuşuktur.

²⁸³ Uludağ, 2012, 312.

²⁸⁴ Schimmel, 2001, 181.

Tarih boyunca Asya ve Ortadoğu toplumlarında daha çok peygamberlerin ve din adamlarının yaşaması, Avrupa ve batı toplumlarında Materyalist, Natüralist ve Ateist filozof ve felsefecilerin gelmesi gösteriyor ki, Doğu ve Asya insanı daha mistik bir yapıya sahiptir. Hatta Avrupa sanat ve düşünce adamları içinde Doğu felsefesi ve inançları ile ilgilenenlerin mistik bir kişilik kazandığı da sanat ve felsefe tarihinde görülmektedir.

Resim sanatı içerisinde mistik anlamları her zaman figürler ve semboller taşımaz. Bazen boş sokaklar ve ıssız manzaralar içeren doğa resimleri de mistik anlamlar içerir. Chirico'nun metafizik resim olarak adlandırılan resimlerinde ki ıssız sokaklar gibi²⁸⁵.

3.6.7. Mistik Bir Sembol Olarak Ayna

Türk ve İslam sanatında en önemli sembollerden birisi de ayna sembolüdür. İlahi birliğin ve sıfatların madde âlemine tecellisi ayna sembolizmi ile ifade edilir. Bu Muhiddin-i Arabi'den günümüze kadar gelen bir kavramdır.

Ayna mistisizmi, Platon'un idealar teorisinden, Kur'an'ın "Esmâ-ül Hüsnâ" tecellisi kavramına kadar çok yaygındır. Titus Buckhard, İslam'da mistik sembollere en iyi örnek olarak ayna sembolünü gösterir. Ona göre semboller kavramsal terimlerle tam ifade edilemeyen fikirlerin veya metafizik prototiplerin yansımalarıdır²⁸⁶.

İbn-i Arabi varlık felsefesinin açıklanmasında ayna sembolüne özel bir yer verir. Ona göre ayna Hakk'ın tecelli ettiği bir merkezdir. Evren, O'nun isim ve sıfatlarıyla yansıdığı bir aynadır²⁸⁷.

Tasavvufun doğuş döneminden itibaren ayna sembolü kullanılmaktadır. Sufiler, anlaşılması zor birçok mistik düşünceleri, mecazi olarak ayna ile anlatmışlardır. Tasavvufta bütün varlıklar aslında Allah'ın isim ve sıfatları ile tecelli ettiği bir ayna olarak görülür. İmanlı ve ehl-i kalp bir insanın kalbi, Allah'ın Vedut isminin aynasıdır.

Bazı mutasavvıflar, mübarek zatların Allah'ın cemal ve kemalinin aynası olduklarını söylerler. Ayrıca kalpleri nurlanan arifler için zerreden yıldızlara kadar her şey ilahi bir tevhid aynasıdır²⁸⁸.

²⁸⁵ Chirico, 2011. 80.

²⁸⁶ Titus Buckhard, **Aklın Aynası**, Çev. Volkan Ersoy, (İstanbul: İnsan Yayınları, 1987), 128.

²⁸⁷ Uluç, 2011, 44.

3.6.8. Mistik Bir Sembol Olarak Hayvanlar

İlk insanlardan günümüze kadar çeşitli hayvan türleri, din veya mistisizm açısından kutsanmış ve bir kütle ilgili mistik semboller olarak kabul edilmişlerdir. Mitolojilerde olduğu gibi, hayvanların gizemli varlıklara dönüştüğü, insanlar için kehanet derecesinde işlevleri bulunan çok sayıda efsane bulunmaktadır.

Her şeyden önce ilkel topluluklarda geliştirilen hayvan inançları, onları mistik ve dinî bir niteliğe büründürmüştür. Meselâ kurban olarak seçilen bir hayvan hem totemle, hem sihirle, hem de dünyevî konularla ilişkilendirilmiştir²⁸⁹.

Sürüngenler, kanatlılar, balıklar ve böcekler mitolojik efsanelerde memeli hayvanlar gibi yer alırlar. Örneğin yılan mitolojilerde önemli bir yere sahiptir. Mitolojik inançların yanı sıra dinler tarihinde, zoomorfizm denilen dönemde insanlar, hayvan biçimli tanrılara tapmışlar veya tanrılarını hayvan biçimli olarak tasvir etmişlerdir.

Hinduların ineği kutsal sayması, Anadolu kültüründe güvercinin mübarek sayılması, Ashâb-ı Kehf'in köpeğinin cennetlik olması, Hz. Muhammed'in hicretinde mağara ağzını ören örümceğin kutsanması, kurbanda kesilen koçun cennette Burak olması, Hz. Süleyman'ın Hüthüt kuşu, Fil ordusunu mahveden ehabil kuşları, ölüm habercisi baykuş ve karga, uğursuzluk sembolü kara kedi, Hz. Âdem ve Havva'yı kandıran yılan, hayvan mistisizmine verilebilecek örneklerden bazılarıdır.

3.6.9. Mistik Bir Sembol Olarak Renk

Renkler insan gözünün ışık aracılığıyla algıladığı görsel birer göstergedir. Işığın cisimler üzerine çarparak insan gözüne yansıyan kısmı, göz sisteminde yer alan renk hücreleri tarafından algılanarak tanımlanırlar. Her renk aynı zamanda bir sembol ve göstergedir.

İlk insanlardan itibaren renkler uyandırdıkları psikolojik etkilere göre sembolik değerler de taşımaya başlamışlardır. Doğada bulunan pek çok nesne taşıdığı renkler ile dikkat çeker ve insana işaretler gönderir. Toplumsal kuralların ve sembollerin gelişmesinde, dinsel ve mistik anlamların kodlanmasında bilhassa sanat eserlerinin

²⁸⁸ Süleyman Uludağ, "Ayna", **İslam Ansiklopedisi**, c.4. (Ankara: TDV. Yay. 1991), 261.

²⁸⁹ Kürşad Demirci, "Hayvan", **İslam Ansiklopedisi**, c.17. (Ankara:TDV. Yay. 1998), 81.

oluşumunda renkler özel bir öneme sahiptirler. Pek çok milletin gelenek ve kültürü içerisinde özel anlamlar içeren renkler vardır²⁹⁰.

Bayraklar, flamalar, işaretler, geleneksel kıyafetler, dini ve mistik semboller özel ve kutsal renklerle ifade edilir.

Ulusal renkler yanı sıra modernizmin ve gelişen medyanın sayesinde evrenselleşmiş renk sembolleri de vardır. Eski Anadolu toplumlarında kırmızı olan gelinliğin yerini günümüzde evrensel beyaz gelinliğin alması gibi. Bilhassa Avrupa kültürüne ait semboller ve kodlar gelişen medya sayesinde bütün dünyaya yayılmaktadır.

Örneğin siyah renk Avrupa kültüründe kötülüğün, uğursuzluğun, yasın, ölümün ve engizisyonun rengidir. Kara kedi uğursuzdur. Şeytan karadır. Zenciler beyaz Avrupa insanı için ikinci sınıf insanlardır. Kara kaplı kitap ölüm fermanıdır. Oysa Asya toplumlarında bilhassa Araplarda ve Türklerde farklıdır. Hz. Muhammed'in sancağı siyahtır. Kâbe ve örtüsü siyahtır. Arabistan'da erkekler bütünüyle beyaz renk giyinirken kadınlar siyah renk giyerler.

Kırmızı Avrupa toplumunda cinsellik, ikaz, uyaran, heyecan ve tehlike sembolüdür. Bazı İslam toplumları için kırmızı mübarek bir renktir. Asya toplumlarının çoğunda kırmızı renk makbul bir renktir. Budistler için turuncu, Anadolu Müslümanları için yeşil mübarek bir renktir²⁹¹.

3.7. Türk Resim Sanatında Mistik Semboller Kullanan Ressamlar

İlk Osmanlı ressamı, Avrupa'daki Empresyonizm etkisiyle manzara resmi yaparlarken, Osman Hamdi Bey gibi bazı ressam, yine batıda gelişen Oryantalizm etkisiyle, İslami motifler içeren doğu kültürü konulu resimler çalışır.

1908'de, şehzade Abdülmecit Efendi'nin maddi ve manevi katkılarıyla, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulur. Daha sonra halife olan Abdülmecit Efendi, yabancı dil bilen, güzel sanatlara meraklı ve kendisi de resim yapan entelektüel birisidir. Biçimciliğin ötesinde, Osmanlı ve Doğu mistisizminin de etkisiyle, batıda olduğu gibi Osmanlı ressamı da mistik eğilimler gösterirler.

Birinci Dünya savaşı ve Kurtuluş savaşı resimleri yapan Şişli Atölyesi ressamlarında da mistik eğilimleri görmek mümkündür. Savaşın getirdiği kahramanlık ve şehitlik

²⁹⁰ Elif Özkanlı, "Dinlerin Rengi Renklerin Dili", **Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, C.11, S.1, (2011): 261-264

²⁹¹ Kadir Albayrak, **Dinlerin Rengi Renklerin Dini**, (Ankara Sarkaç Yay.2010),13-18.

duyguları, doğal olarak mistik duyguları da uyandırmıştır. İbrahim Çallı, “Mevleviler” konulu resimleriyle, mistisizme duyduğu ilgiyi resimlerine yansıtmıştır. Onun haricinde, Cevat Dereli, Malik Aksel, Şemseddin Arel gibi sanatçılar da resimlerinde Anadolu ve mistisizm temaları işlemişlerdir²⁹².

Anadolu’ya açılarak, Türk kültüründen esinlenen D grubu ressamı da, Anadolu mistisizminden nasiplerini almışlardır. “D” grubu; Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühdü Müridoğlu tarafından 1933 yılında kurulur. 1934 yılında Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim’in de katılmasıyla sanatçıların, Türk ve İslam motifleri yanı sıra, Anadolu mistisizmini de resimlerine yansıtmışlardır²⁹³.

Daha sonraki dönemlerde sembolist, şiirsel ve tinsel yaklaşım göstererek, içerik olarak ta yerel arayışların arttığı görülmektedir. Zaman zaman sıra dışı ve aykırı arayışların da görüldüğü sanatçılar, düşsel ve mistik dışavurumlarıyla Türk resminin içeriğini zenginleştirirler.

Geleneksel Türk sanatlarına öykünen sanatçılar ise, hem biçim hem içerik olarak öz kimliğini ve hazinelerini keşfetmeye başlar. Bunlar arasında Burhan Doğançay, Yüksel Aslan, Şemsi Arel, Erdal Alantar, Abidin Elderoğlu, Sabri Berkel, Ömer Uluç, Zekai Ormancı, Fikret Otyam, sayılabilir.

Sezer Tansuğ’a göre, Türk resim sanatında mistik eğilim duyan sanatçılar içerisinde çok özel bir yere sahip olan bir sanatçı vardır ki, onu özel olarak ele almak gerekir. O da Türk inanç ve kıssalarına modern bir yorum katan Erol Akyavaş’tır²⁹⁴.

Türk sanatçıları içerisinde mistik semboller kullanan çok sayıda sanatçı vardır. Adnan Çoker, Ergin İnan, Devrim Erbil, Mustafa Ayaz, Hüsamettin Koçan, Süleyman Saim Tekcan, Balkan Naci İslimyeli, Özdemir Altan, Mehmet Güleriyüz, Utku Varlık, Güngör Taner, Aydın Ayan, Ahmet Atan gibi sanatçılar bunlar arasında sayılabilir.

Yeni kuşak denilebilecek sanatçılarda da mistisizme ilgi duyan ve mistik semboller kullanan birçok sanatçı vardır. Bilhassa 2000 yılından sonra muhafazakâr ve milliyetçi eğilimlerin artmasıyla birlikte, yeni kuşak sanatçılar içerisinde geleneksel değerler ve semboller içeren temalar çalışanlar çoğalmaktadır.

²⁹² Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, (İstanbul: Remzi Kitabevi,1991), 172.

²⁹³ Atan, <http://www.ahmetatan.com/?p=4&pp=16> [13.06.2015].

²⁹⁴ Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, (İstanbul: Remzi Kitabevi,1995), 74-75.

3.7.1. Erol Akyavaş (1932-1999)

Erol Akyavaş, 1932’de İstanbul’da doğmuştur. 1950’de Bedri Rahmi atölyesinde misafir öğrenci olarak başlayan sanat hayatı, daha sonra Floransa’da ve Paris’te André Lhote ve Fernand Léger atölyelerinde devam etmiştir. 1954’den sonra Amerika’da mimarlık eğitimi almıştır.

1960 yılında, "Padişahların Zaferi" adlı eseri, New York MOMA Modern Sanatlar Müzesi koleksiyonuna kabul edilmiştir. 1965’de, Kapadokya Oteli mimari çalışmalarını ve inşasını gerçekleştirir ve bu proje ile Ağahan Mimarlık Ödülü’nü kazanır. 1967’de New York’a yerleşir. 1986’de Bağımsız Sanatçılara verilen Jackson Pollock Ödülü’nü alır. 20 Nisan 1999’da İstanbul Salacak’taki evinde vefat etmiştir²⁹⁵.

Akyavaş, sanat yaşamında mistik bir duyarlılıkla, Türk sanatı içinde kimlik ve gelenek sorununa yönelmiştir. Çoğunlukla renk ve ışık üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Akyavaş, Türk resminde, İslami mistisizm anlayışıyla uluslararası başarıya ulaşmış bir sanatçı olarak kabul edilmektedir.

Akyavaş’ın tasavvufa olan ilgisi, 1970’de Şebüsteri’nin “Gülşen-i Raz” adlı kitabını okumasıyla başlar. Şebüsteri’nin etkisi ile “devamlı bir oluş içinde olan zamanda, ben de bu sonsuz devrana kapıldığımın bilincine vardım” demiştir²⁹⁶.

“Başlangıcından beri devinip duran, değişip başkalaşan bu evren, sayısız biçime giriyor, sonsuz şekiller alıyor. Dönüşün başladığı nokta, aynı zamanda sonun başlangıcı oluyor. Odak da o nokta, çevirip duran da”.²⁹⁷



Görsel 6: Erol Akyavaş

<http://www.dunyabizim.com/onemliadamlar/20247/dervis-ruhlu-bir-ressamdi-erol-akyavas.html>
[21.07.2015].

²⁹⁵ <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3211/erol-akyavas.html>, [21.07.2015].

²⁹⁶ Jale Nejdert Erzen, **Erol Akyavaş**, (Ankara: Enlem Yayınları, 1995), 7.

²⁹⁷ Mahmud-ı Şebüsteri, **Gülşen-i Raz**, Yay. Haz. Sadık Yalsızuçanlar, (İstanbul: Timaş Yay. 1999), 54.



Görsel 7: Erol Akyavaş, Zaferin Ünü Adlı Eserini Çalışırken, 1982.

http://www.lightmillennium.org/winter01/erol_exhibitions.html [21.07.2015].

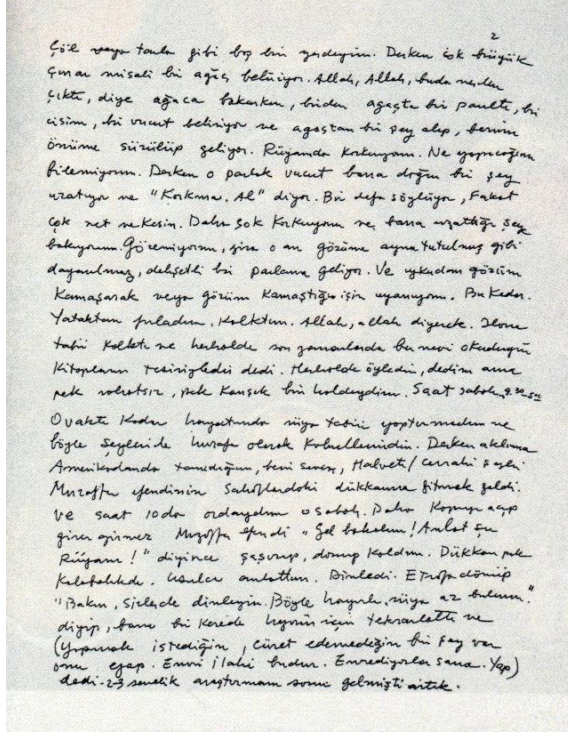
1960'da, o günün yarışmacı ve acımasız dünya sanat piyasasında, New York Modern Sanatlar Müzesi'ne (Moma) kabul edilmesi, kuşkusuz kendisi için umut verici bir olaydır. O, henüz 28 yaşındayken bir dünya müzesine kabul edilen ilk Türk sanatçısı olmuştur. Bu olay Akyavaş'ın kendisini ve sanatını son derece derinden etkiler. Böylece dışarıdan gelen moda akım ve baskılara karşı direnebilmiştir. Müzeye kabul edilen “Padişahların Zaferi” adlı resim, Akyavaş'ın İslam'daki kaligrafinin figüratif temeline göndermeler yapar ve aynı zamanda Türklerin yazı resim geleneği ile de örtüşen bir resimsel tavır sergiler.²⁹⁸



Görsel 8: Erol Akyavaş, Padişahların Zaferi, 1959, TüYB, 121. 8 x 214 cm.

<http://www.moma.org/collection/works/78928?locale=en> [21.07.2015].

²⁹⁸ Ali Asker Bal, “Doğu Mistisizmi Ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme”, (Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2009), 113-117



Görsel 9: Erol Akyavaş'ın Mistik Düşü İle İlgili Notu.

<http://www.dunyabizim.com/?aType=haberYazdir&ArticleID=5337&tip=haber> [21.07.2015].

Erol Akyavaş hayatının büyük bir kısmını Amerika'da geçiren, ancak geleneksel Türk Sanatının hem sembollerini, hem de düşünce kaynağını inceleyen bir sanatçı olmuştur. Alevi kültürü yanı sıra Tasavvufi da yakın ilgisi bulunan Erol Akyavaş, resimlerinde sadece biçimleri değil anlam boyutunu da özenle yansıtmaya çalışmıştır.

1980'li yıllarda, İstanbul'da gördüğü gizemli bir rüyayı, Sahafklar Çarşısında bir kitapçı olan, dostu Muzaffer Ozak (Cerrahi şeyhi) hocaya yorumlattırır²⁹⁹. Rüyasında, çöl gibi boş bir alanda, çınar gibi bir ağaçtan parıltılı bir cisim belirir. Nurdan bir vücut ona, ışıktan, ne olduğunu anlayamadığı bir şey uzatır ve korkma, al de. Uyandığında koşarak sahafklar çarşısına gider. Muzaffer Ozak hoca, onu kapıda görür görmez içeri buyur eder ve daha o bir şey söylemeden, anlat şu rüyayı diye hitap eder. Etrafında bulunanlara da iyi dinleyin, böyle rüya az bulunur der. Rühayı dinledikten sonra, "yapmak isteyip de yapamadığın şey neyse, onu yap diye nasihatle bulunur. Bu tarihten sonra Erol Akyavaş, "Kerbelâ", "Kimya-yı Saadet", "Gazali", "Fermanlar", "Miraç name", "Hallac-ı Mansur", "Fihi Ma Fih", "İnsan-ı Kamil" ve "Lâmelif" serilerini yapmıştır.

²⁹⁹Enis Batur, "Erol Akyavaş'ın Düşü Hakkında Bir Ön Çıkma", *Sanat Dünyamız*, s.72. (1999): 223.

Erol Akyavaş resimlerinde, tasavvufa dair simgelerle, zahiri dünyanın ardındaki batını bir dünyaya işaret etmektedir. “Yaptığım resimlerin hep bir batını yönü vardır ve ben aslında işin bu yönü ile ilgiliyim”³⁰⁰, sözü bunu en iyi bir şekilde ifade eder.

Erol Akyavaş’ın resimlerinde sembolizmin özel bir yeri vardır. Dayatma olmayan bu sembolleri, herkes istediği gibi yorumlayabilir. Bir gösterge olarak bu semboller derin anlamlar taşır. Onun kullandığı semboller, sadece İslam dinine ait semboller değil, evrensel bağlamda da anlamlar taşıyan sembollerdir³⁰¹.

Erol Akyavaş resminin ana teması olan tasavvuf, kimlik problemiyle boğuşan modern insanın, manevi arayışlarının göstergesidir.³⁰²



Görsel 10: Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, TÜYB, 1987, 300x350 cm. İktisat Bankası Koleksiyonu.

http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/erol-akyavas-retrospektif_1169.html
[21.07.2015].

3.7.1.1.Erol Akyavaş’ın Resimlerinde Mistik Bir Sembol Olarak Hat-Kaligrafi

Erol Akyavaş’ın resimlerinde hat sanatı ve kaligrafisi, iki şekilde yer alır. Birisi, hat sanatının harf estetiğinden soyut plastik nitelik olarak yararlanıp, kendi soyutlamacı anlayışını oluşturmak. İkinci olarak hat sanatını harf, kelime ya da istif biçiminde, okunabilir bir şekilde, hatta orijinal biçimini koruyarak kompozisyonlarında yerleştirmek.

³⁰⁰ Taş, 2010, 85.

³⁰¹ Alakuş, 1997, 140.

³⁰² Şadiye Yeşiltepe, “Tasavvuf Düşüncesi Işığında Erol Akyavaş Resmi Ve Anlam Çözümlemesi”, (Yüksek Lisans Tezi, Mersin Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011), 50.

Her iki durumda da, hat sanatının biçimsel ve plastik özellikleri ön planda olmakla beraber, yazıların hem görsel, hem anlam olarak mistik anlamlar çağrıştırdığı ortadadır.

Erol Akyavaş bazı resimlerinde, kaligrafik harflerin sayı değerlerinden yararlanarak, onlarla ilişkili geometrik kompozisyonlar yapmıştır. Harflerin cifr hesabı adı verilen ve bir gösterge olarak ifade ettikleri rakamsal değerler, onun resimlerinde mistik anlamlar taşırlar³⁰³.



Görsel 11: Erol Akyavaş, Zaferin Ünü, 1982, TÜAB, 266x285 cm.

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=143

[21.07.2015].

3.7.1.2. Erol Akyavaş Resimlerinde Mistik Sembol Olarak Minyatür Etkisi

Erol Akyavaş'ın resimlerinde, dini motiflere uzanan geleneksel nakış biçimleri ve geometrik kompozisyonlar göze çarpar. Kâbe motifleri, Kerbelâ tasvirleri, hat örneklerini modernleştiren çalışmaları, sanatçıda köklere uzandığı ve mistisizmin cazibesinde yaşadığı Amerika'da özel bir ilgi alanı oluşturduğu da söylenebilir³⁰⁴.

Erol Akyavaş, minyatür sanatının plastik dilini kullanırken aynı zamanda, estetik bir yaklaşım da ifade eder.

Matrakçı Nasuh'un kuşbakışı minyatürlerinden esinlenerek, yeni bir yaklaşımla, geleneksel bir tarzda tasarladığı kompozisyonlarında, minyatürün mistik etkisini de görselleştirilmiştir. Matrakçı Nasuh'un, figürsüz manzaralar veya harita tarzı resimleri ile Akyavaş'ın mimar kimliği arasında paralellik kurmak ta mümkündür³⁰⁵.

³⁰³ Alakuş, 1997, 152.

³⁰⁴ Tansuğ, 1991, 78

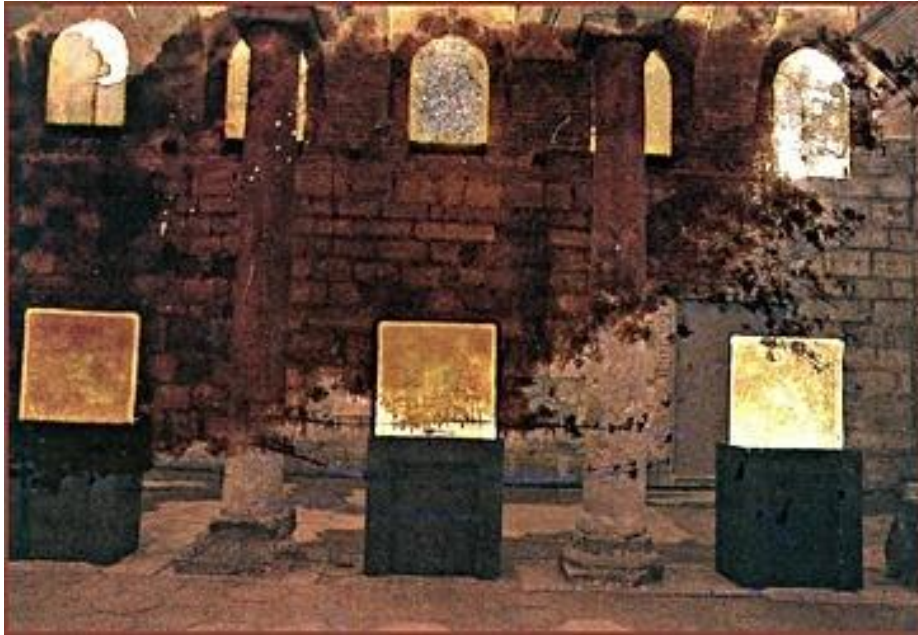
³⁰⁵ Yeşiltepe, 2011, 42.

3.7.1.3.Erol Akyavaş Resimlerinde Mevlana Mistisizmi

Sanatçı, İstanbul'a her geldiğinde Mevlevihane'ye gider ve orayla mistik bir bağı vardır. Tasavvufu ilişkisi, Mevlevilere yakınlığıyla pekiştirilmiştir. Hz. Mevlana'nın eserlerini okur ve onlardan esinlenerek çalışmalar yapar.

Bunlar arasında en meşhuru "Fihi Ma Fih" serisidir. 1980'li yılların ışık ve renk çizgisindeki çalışmalarından olan "Fihi Ma Fih", Aya İrini'de sergilenmiştir. Bu çalışma Aya İrini'nin tarihine, mimarisine, hayattaki yerine gönderme yapan bir eserdir. Ayrıca Musevilik, Hristiyanlık ve İslam dinlerine ait semboller ve göstergeler içeren bir çalışmadır.

Hiz. Mevlana'nın eserlerinden çok etkilenen Amerikalı ve Avrupalı sanatçı ve yazarların, bazı Türk sanatçıları da etkilediği bilinmektedir. Ancak onun ilgisi sadece bu noktadan ileri gelmez. Merdivenköy Tekkesinin Şeyhi olan dedesinden gelen mistisizmin yanı sıra, Hiz. Mevlana'ya ve tasavvufa dair kitaplar yazan Abdülbaki Gölpınarlı ile akrabalığının da etkisi düşünülebilir.



Görsel 12: Erol Akyavaş, Fihi Ma Fih, Aya İrini Kilisesi, Demir stant üstünde içi ışıklı saydam bloklar, altın varak kaplı plexiglas. 30X100X60 cm. İstanbul Sanat Bienali, 1989

http://www.lightmillennium.org/winter01/turkish/erol_ithaf.html [21.07.2015].

4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Adnan Turani

Adnan Turani, Osmanlı izlerinin henüz silinmediği bir dönemde, saray kültürüne sahip bir ailede, 1925'de, İstanbul'da Dolmabahçe Sarayına ait camlı köşkün karşısında yer alan büyük bahçeli bir evde doğmuştur.



Görsel 13: Adnan Turani

Rasim Soylu Arşivi

1944 yılında öğretmen okulunu bitirmiş ve Milas'ta ilkokul öğretmeni olarak çalışmaya başlamıştır. Mecburi hizmeti olduğu için, İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne gidemez, ancak 1945'te, Gazi Terbiye Enstitüsü Resim Bölümüne devam eder. 1948 de buradan mezun olmuş ve 1953 yılında burs kazanarak Avrupa'ya gitmiştir. Almanya'nın Münih, Stuttgart ve Hamburg şehirlerindeki üniversitelerde güzel sanatlar eğitimi görmüş, 1959 yılında Türkiye'ye dönerek, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nde öğretim görevlisi olmuştur. 1978'de Doçent olmuş, 1986 yılına kadar Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'nde profesör olarak görev yapmıştır³⁰⁶.

Adnan Turani uzun yaşamı boyunca birçok eser kaleme almıştır. Bunlar arasında, "Modern Sanatının Gerçek Çehresi", "Resim ve Resim Teknikleri Üzerine", "Resimde Geometri İşlemleri Sorunları", "Zeki Faik İzer", "Dünya Sanat Tarihi", "Sanat Terimleri Sözlüğü" ve "Çağdaş Sanat Felsefesi" gibi eserler sayılabilir.

³⁰⁶ Sema Öztoprak, **Adnan Turani, Yaşam Serüveni Sanat Üzerine Düşünceleri Ve Resimsel Birikimi**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005), 9-40.

4.1.1. Sanatçı İle Görüşme



Görsel 14: Adnan Turani İle Ankara’da Atölyesindeki Görüşme.

Rasim Soylu Arşivi

Sanatçı Adnan Turani ile 07.02.2015 tarihinde, Ankara Güfte sokakta bulunan atölyesinde, üç saat süren bir görüşme yapılmış ve video kaydı alınmıştır. Bu görüşmede, Adnan Turani ile ilgili kaynaklarda yer alan bilgiler ve görüşler üzerinde mütalaalarda bulunulmuş ve hakkında yazılan iddialar, resimlerinde var olan biçimsel sembollerin içsel ve mistik unsurlar taşıyıp taşımadıkları gibi durumlar konuşulmuştur.

Uzun sanat yaşamında, hem resim ve sanat eseri üretim süreci, hem de sanat yazıları ve kitapları yazma sürecindeki geçirdiği yaşam serüveni hakkında kendisinin anıları ve yorumları üzerine konuşulmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında ve Osmanlı mirası bir ahşap köşkte doğan Turani, bir din âlimi olan dedesinden ve onun değerli el yazma eserlerinden miras kalan bir geleneksel kültür içinde büyümüştür. Bu yüzden Avrupa’da uzun yıllar eğitim görmesi ve Batı kültürü içinde yol almasına rağmen, yine de geleneksel kültürün etkileri eserlerinde görülmektedir.

Picasso ile de görüşen Turani, kendi öz kültürüne yabancılaşma ile bir yere varılamayacağını anlamıştır. Türk milletinin sahip olduğu maddi ve manevi birikimi ile birlikte, modernizm içerisinde yer almak ve hem biçim, hem de içerik olarak, birlikte gelişme içerisinde olmak düşüncesini taşımaktadır. Sanatçı, resimlerinde görülen sembollerin, sadece biçimsel yönüyle ilgilendiğini ve yapıtlarında yer aldığını, ancak bunların göstergebilim açısından incelendiğinde, derin yorumlar yapılarak, mistik yan anlamlar çıkarılmasının mümkün olduğunu söylemiştir.

4.1.2. Adnan Turani Resimlerinde Semboller

“Çağdaş Sanat Felsefesi” kitabında Adnan Turani, modern sanatın, sanatçılarda mistik bir iç dünya arayışına yol açtığını şöyle anlatır. “Klasizm’i Romantizm’in, Romantizm’i Gerçekçilik akımının izlemesinden sonra, sanatta insanın iç dünyasına önem veren bir dönemin başladığı gözlenmiştir. Bu dönemde ruhbilim, bilinçaltı dünyasını keşfetme çabalarına girmiş, felsefe de bir mistisizme yönelmiştir”³⁰⁷.

Adnan Turani resim ve yazılarında, dünya sanatının evrenselliği altında, bilinçli olarak ulusal değerlerin de sanata aktarılmasını savunmuş ve vurgulamaya çalışmıştır. Resimlerinde, renk ve biçim gibi plastik dilin olanaklarını en yüksek oranda kullanmaya gayret ederken, ruhsallık ve içsellik ilişkisini de eserlerine aktarmaya çalışmıştır. Bilhassa kaligrafi sanatının biçim, hareket ve ritim gibi plastik özelliklerinin, ruhun derinliklerinde yatan lirizm ve duygusal coşkuya tercüman olduğunu ifade etmektedir.

1969 yılında, Alman Kitaplığı sergi salonunda açtığı sergi ile ilgili, Ulus gazetesinde Cemalettin Ünlü’nün kendisi ile yaptığı röportajda, toplum-sanatçı ilişkilerinin bir değerlendirmesini yapmıştır³⁰⁸.

Ona göre insanlar, ilkel insanlar gibi, gittikçe daha hırslı, yağmacı ve açgözlü olmaktadır. Bunu egoizm çağı olarak tanımlamakta ve bu problemleri, modern felsefe ile ilişkilendirmektedir. Toplumda bir değer anarşisi gözlemlemektedir. Bu her şeyi kolay elde etmeye alışan açgözlü, maddeci bir insan tipidir. Sanatın insanın iç dünyasını keşfetmekte, Freud’un psikanalizim çalışmalarından çok önce davrandığını söylemektedir.

Modern ve çağdaş yaşamın, pek çok geleneksel değeri yok ettiğini gözlemleyen Turani, bir eğitimci olarak ahlaki çöküntünün, insan erdemi açısından olumsuz etkileri olduğunu düşünmektedir³⁰⁹.

Adnan Turani, Türk Sanatının, Osmanlı Devletinin son döneminden itibaren yaşadığı batılılaşma sürecinde içine düştüğü taklitçiliği eleştirmektedir. Ona göre, Batı hayranlığının yararları olduğu gibi sakıncaları da vardır. Örneğin, devamlı olarak bir kimsenin arkasından giden, elbette onun önüne geçemez.

³⁰⁷ Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, 10.bs. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2014), 127.

³⁰⁸ Öztoprak, 2005, 102.

³⁰⁹ Turani, **age**,184.

Batı dünyasında görülen her şeyin düşünmeden alınması gerekmez. Ayrıca Batı dünyası yanlış yapmaz diye de bir ayrıcalık olamaz. Kültürel ve sanatsal akımları da esaslı bir inceleme yaparak almak gerekir. Ancak bu tavır, hiçbir zaman dışarıda ne varsa reddetme anlamına da gelmemelidir. Elbette evrensel değerlere de açık olmak gerekir³¹⁰.

Kültürel değerleri tanımak ve onlardan ders çıkarmak, insanlık tarihi boyunca çok denenmiş bir görüştür. Bu görüşün uygulanması için elbette okuma, görme ve değerlendirme önem kazanmaktadır. Bu nedenle bütün Avrupa ülkelerini, Kuzey Afrika'yı, Doğu ülkelerini dolaşır ve incelemelerde bulunmuştur. Kendi kendine biz neyiz? Doğu ve batı nedir? Sorularıyla ilgilenmiş, batı kültürüne dair önemli araştırmacı yazarların kitaplarını incelemiştir. Bütün bunlardan Türk milletinin kendi sosyal yapısını ve geçmişini tanıması gerektiği sonucunu çıkarmıştır³¹¹.

Turani, sanatın sırrını ve mistisizmini, insana heyecan veren plastisizmde aramaktadır. Mistik heyecanı da, her konuda olduğu gibi bilimde ve sanatta bulmuştur. Sanat eserinin, hangi alanda olursa olsun daima bilinemeyeni ararken ortaya çıktığını düşünmektedir. Ona göre sanatçının yapması gereken şey, bilinmeyenin arkasında koşmak, yani onu aramak ve bulmaktır.



Görsel 15: Adnan Turani, Mektup, 2001. TÜYB, 115x125 cm.

Öztoprak, **age**, 204.

³¹⁰ Semra Sancak, "Ustaların Hocası: Adnan Turani Ve Bitmeyen Arayışlar", <http://www.fircasanatevi.com/tr/roportaj-3104.html>, [17.01.2015].

³¹¹ Sancak, **age**.

4.1.3. Adnan Turani Resimlerinde Sembol Olarak Kaligrafi

Kaligrafi ya da hat sanatının modern Türk resminde kullanılması, Avrupa'ya sanat eğitimine giden Türk ressamın, orada Picasso, Klee, Marc, Miro gibi ressamın resimlerinde, Arap ve Osmanlı sanatlarının izlerini gördükten sonra başlar. Bedri Rahmi gibi hocaların da, Anadolu ve geleneksel Türk sanatları ve motifleri ile ilgilenmesinin etkisi çoktur.

Türk resminde kaligrafik etkileri ilk kullanan sanatçılardan birisi de Adnan Turani'dir. Resimlerinde, çizginin gücünü bilinçli olarak kullanan Adnan Turani için kaligrafi, çizgiselliği uygulayabileceği en güçlü soyutlama imkânlarından birisidir.

Adnan Turani'nin sanat yaşamındaki bu tercihleri kesinlikle bir tesadüf değildir. Turani'nin seçiminin modernliğin, dolayısıyla modern sanatın bünyesinde var olan kopuşlar ve süreklilikler ile ilgili olduğu düşünülebilir³¹².

Adnan Turani'nin Yağlıboya resimleri ve suluboya serilerinde kullandığı çizgiler, iki boyutluluğu işaret eder. Sanatçı 1970–1980 yılları arasında, doğrudan hat sanatının ürettiği çizgi ile ilgili çalışmalara yoğunlaşır. Resmin sadece biçim ve renkten oluşmadığını, sanatçının ruh halini ve içselliğini yansıttığını söyler. Hatta sanatçının eseriyle konuştuğunu ve mistik bir yakınlıktan bahseder³¹³.



Görsel 16: Adnan Turani, Kaligrafik Düzenleme, 1976, TÜYB, 70x60 cm. Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Ankara.

Mehmet Özel, *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, (Ankara: Kültür Bakanlığı Y.1992), 128.

³¹² Feyza Akder, “Adnan Turani’nin Çizgi Kullanımı”, Anadolu Ü. Yüksek Lisans Tezi, 2008, ii.

³¹³ Öztoprak, 2005, 150.

Adnan Turani'nin, "Kaligrafik Düzenleme" (Görsel 16) adını verdiği ve 1976 yılında yaptığı resminde, ulusal boyutundan evrensel bir değere dönüşen kaligrafinin güçlü çizgisel hareketi ve ritmi göze çarpar. Hattatların meşh adını verdikleri karalama çalışmalarının izlenimini veren bu çalışma ile Turani, yazının çizgisel bir soyutlama ve duygusal bir gösterge olma özelliklerini çağırıştırır.

Onun kaligrafik düzenlemelerinde, herhangi bir yazı ya da farklı bir deyimle, herhangi bir anlamlı yazı bulunmaz. Yani bir dizge içerisinde bir anlam ifade etmezler. Ancak görsel gösterge olarak çok anlamlar ifade ederler. Sadece yazının ellerini kollarını sallayan primitif insan çizimlerini çağırştıran çizgiselliği değil, aynı zamanda renk ve ışık etkisi olarak ta çok anlamlar ifade ettiği söylenebilir.

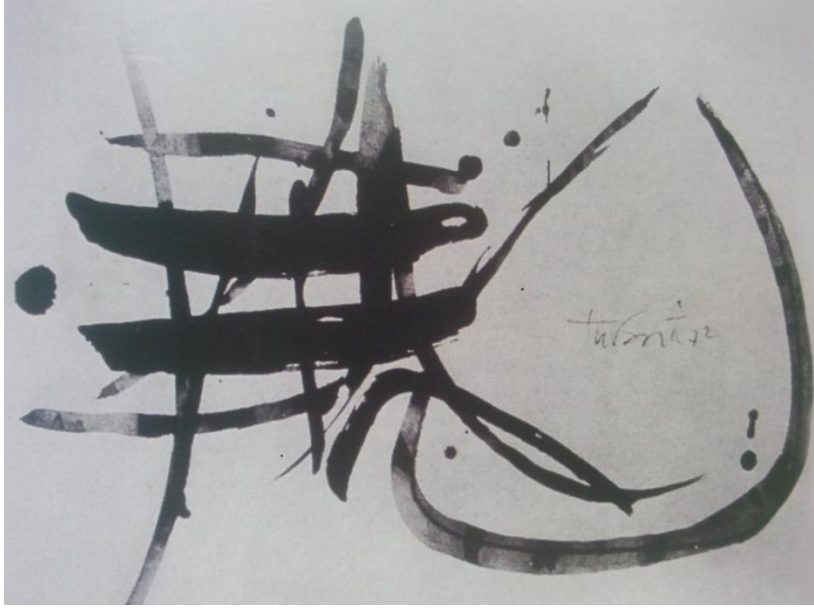
Karanlıktan çıkışın da sembolü olan yazı ile koyu zemin üzerinde açık değerler yansıtmak, yazının bu anlamı da ifade ettiğini göstermektedir. Mağara dönemi insanların duvar resimlerindeki figüratif soyutlamalarından hiyeroglif varıncaya kadar, piktografının plastik gücünü Turani'nin resimlerinde görmek mümkündür. Bu çalışmalar primitif ve arkaik bir dönem izlenimini verir.

Piktografik ve hiyeroglif etkisini de kaligrafik ritim ve hareket içinde taşır. Soyutlanmış insan figürlerini anlatan çizgisel düzenlemeler lirik bir içsellik uyandırır. Adnan Turani, soyut ve mistik izlenimlerini kaligrafik veya primitif soyutlamalar ile ifade etmekte çok başarılı olmuştur.



Görsel 17: Adnan Turani, Resimsel Yazı (Piktografi), 1973, TÜYB, 79x90 cm.

Öztoprak, 2005, 23.



Görsel 18: Adnan Turani, Yazı,1972, Kâğıt Üzerine Suluboya,50x60cm.Ankara, Özel Koleksiyon.

Öztoprak, 2005, 17.

Kaya Özsezgin, Turani'nin 70'li yıllar resimlerini, renkçi tutumla oluşturulmuş bir çizgi tadı şeklinde yorumlar. Ona göre, her şeyin renkle başlayıp, renkle bittiği sanılan bir yerde varlığını duyurması, Adnan Turani'deki sürekli arama güdüsünün bir sonucudur. Bu arama, spontane ve amaçsız bir araştırma değildir³¹⁴.

Resimlerinde, eski Türk kaligrafisinin çizgi düzenini, soyut sanatın imkânlarıyla besleyip, geliştirme yolunda önemli bir aşama kaydetmiştir. Ancak Adnan Turani'nin çabası, sadece kaligrafi adına girişilmiş bir uğraşı değildir. Onun resminde, soyut ve yenilikçi anlayış, kaligrafi ile uzlaşmanın ölçüsü nispetinde bir çizgi düzeni, bir hareket noktası olarak önem kazanmıştır.

“Yeşil İçin Şarkı” (Görsel 19) ismini verdiği resim çalışmasında Adnan Turani, yeşilin tonlarıyla oluşturduğu zemin üzerinde, renkli fırça izleriyle kaligrafik çizgiler ile lirik bir soyutlama yapmıştır.

İç huzurun arayışını çağrıştıran bu kaligrafik ritim ve hareketler, Turani'nin içsel deviniminin bir dışavurumudur. Her ne kadar sadece biçimselliği ön plana aldığını düşünülse de, bir sanatçı duyarlılığı olarak duygusallıktan soyutlanması düşünülemez.

³¹⁴ Öztoprak,2005, 125.



Görsel 19: Adnan Turani, Yeşil İçin Şarkı.1972,TÜYB, 83x130cm

Mehmet Özel, **Ankara Resim Ve Heykel Müzesi**, Ankara: Kültür Bak. Yay.1992, 129.

Her sanatçı gibi onun da ruhunda çağlayan ilham pınarları, resimlerinde renk ve biçimlerle beraber içselliği ve mistisizmi yansıtacaktır.

“Sanatçı Ve Sanat Eğitimsi Adnan Turani” kitabında Ekin Deveci bunu şöyle tanımlar. “Tıpkı kendi ruh dünyasında çıkmazda olan bir kişinin istediği zaman bu durumdan kurtulabileceğinin bir kanıtı gibidir”³¹⁵.

Adnan Turani’nin tinsellik anlayışını, sadece ezoterik içerikle açıklamak doğru olmaz. Onda doğa ve madde, mana ve tinsel elemanlardan daha baskın çıkar. Resimlerinde mistisizm ancak kaligrafik biçimlerinde sezilebilir. Onda kaligrafi aynı zamanda doğadan soyutlamanın da bir şeklidir. Turani’nin piktogramlardan oluşan soyutlamaları mistisizmden çok lirik doğa ile özdeşleştirilmiştir³¹⁶.

“Kırmızı Yazı” (Görsel 20) çalışması, Adnan Turani’nin siyah zemin üzerine kırmızı tuğra ve hat sanatındaki istiflere benzer biçimlerden oluşan bir özgün baskıdır. Piktogramlardan üzerinde durduğu bir dönemin ürünüdür. Resmin alt ve üstünde bir dokuma izlenimini veren püsküller onu geleneksel sanatların ilham kaynakları arasında yer aldığının bir göstergesidir.

³¹⁵ Ekin Deveci, **Sanatçı Ve Sanat Eğitimsi Adnan Turani**, (Ankara: Gece Kitaplığı, 2014), 67.

³¹⁶ Akder, 2008, 73.



Görsel 20: Adnan Turani, Kırmızı Yazı, 1973, Ağaç ve Linol Baskı, 20x20 cm. Özel Koleksiyon, Ankara.

Deveci, 2014, 64

Anadolu mistisizminde, kutsallık ve önemlilik arz eden kırmızı renk, bu resmin en önemli ayrıntısıdır. Yaptığı kaligrafik düzenleme herhangi bir yazı anlamı içermez. Fakat zaten yazının kendisi Anadolu kültüründe kutsaldır. Anadolu insanı yerde bulduğu eski yazılı bir kâğıdı, ne yazdığını bilmeseyse bile ona bir kutsallık vererek, yüksek bir yere kaldırır.

Yazının ve kırmızının mistisizmi, bu resmin ana temasını oluşturur. Yine resmin üzerinde bulunan belli belirsiz dans eden figürler, kaligrafinin ritmi ile beraber Anadolu kültürünün en önemli faktörlerinden biri olan raks ritüellerine çağrışım yapar. Bu Mevlevi sema'ından Alevi semahlarına, Türk kültürü içerisinde yer alan her türlü dans eylemine gönderme yapıyor olabilir.

“Kırmızı Yazı” resminde, kırmızı ile ortaya çıkan imge, uçları püsküllü, dokunmuş bir yüzey etkisi üzerinde, tuğrayı andıran kaligrafik bir düzenleme ve belli belirsiz dans eden izlenimi veren iki figürdür. Turanî geleneksel sanatlardan üç öğeyi bir araya getirmiştir. Dans, kumaş dokuması ve kaligrafi³¹⁷.

³¹⁷ Akder, 2008, 88.

4.1.4. Adnan Turani Resimlerinde Sembol Olarak İstanbul

İstanbul, sadece Türkiye için değil bütün dünya için mistik şehirlerden birisidir. İstanbul'da doğan fakat ömrünün çoğunu Ankara'da geçiren Turani için, İstanbul özlemi ve mistisizmi özel bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Resimlerinde soyut ve kaligrafik çizgilerle duygularını açığa vuran sanatçının, İstanbul resminin de böyle olması kaçınılmazdır. İstanbul'un binaları, camileri, kubbe ve minareleri onun resminde kaligrafik çizgilerle, yazı gibi resme dönüşmüştür. Aslında bu resimde, şehrin modern yapılaşma içerisinde, orijinalliğinin deforme edilmesini de üstü örtülü eleştirmektedir.

Resmin soğuk renklerle yapılmış geometrik konstrüksiyonu içerisinde, sıcak renklerle merkeze yerleşen kubbe, minare vb. gibi mistik yapı sembolleri ile büyük şehir mimarisi içerisinde ve madde içinde boğulan insan ruhunun aydınlanması gösterilmiş ve bu aydınlanma beyaz çizgilerin kaligrafik etkisi ile sembolize edilmiştir. Ayrıca resim üzerinde görülen merdiven de ruhun, maddenin boğucu karanlığından manevi aydınlanmaya çıkış gibi, yan anlamlar içeren bir gösterge olarak tanımlanabilir.



Görsel 21: Adnan Turani, İstanbul, 2001, TüYB, 60x70 cm.

Öztoprak, 2005, 125.

4.1.5. Adnan Turani Resimlerinde Sembol Olarak Yunus Emre.



Görsel 22: Adnan Turani, Yunus Emre, 1970, TÜYB, 187x437 cm. Eskişehir Çağdaş Sanatlar Müzesi.

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/168adnanturani.jpg> [21.07.2015].

Adnan Turani 1970 yılında, Eskişehir Vakıflar Bankası için 2 x 6 metre ölçülerinde, merkezinde Yunus Emre olan ve kendi tanımlamasıyla mistik semboller içeren dev bir resim yapar. Resim, daha sonraki yıllarda yerinden kesilerek çıkartılmış ve Eskişehir Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesine götürülmüştür³¹⁸.

Sembollere ağırlık verdiği bu resim, dekoratif bir biçimlendirme ile yapılmıştır. Adnan Turani, resimlerinde genellikle kaligrafik simgeler kullanır. Bu resimde Yunus Emre'yi, tablonun merkezinde bağlama çalan, çizgisel bir figür olarak tasvir etmiştir.

Fuat Köprülü'ye göre Yunus Emre, Anadolu kültüründe ve Türk halk edebiyatında önemli bir yere sahip mutasavvıf ve gönül ehli bir halk şairidir. Mevlana gibi Türk İslam düşünce tarihinde de önemli bir yere sahiptir. Hoca Ahmet Yesevi'den Hacı Bektaş Veli'ye Anadolu'da gelişen tasavvuf ekollerinin bir uzantısı olarak Taptuk Emre'nin dergâhında yetişen Yunus Emre kırk yıl süren bir çile ve eğitim sürecinden sonra Anadolu tasavvuf edebiyatının ve halk şiirinin en önemli ismi olmuştur.³¹⁹

Anadolu Türk-İslam kültürünün oluşumunda önemli bir sembol olan Yunus Emre'nin bilhassa Tür Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ve Türk Tasavvuf müziğinde vazgeçilmez şiirleri Türk Sanatının manevi dinamikleri arasında yer alır.

³¹⁸ Öztoprak, 2005, 106.

³¹⁹ Mehmet Fuad Köprülü, **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, (İstanbul: Alfa Yay. 2014), 360.

Türk sanatının arka planı incelendiğinde, Yunus Emre gibi Türk tasavvuf büyüklerinin Türk Sanatındaki yerini ve etkisini anlatan en iyi figür olarak Yunus Emre ve Mevlana görülebilir.

Adnan Turani, hiyeroglif ve piktogram benzeri simgelerle Yunus Emre'yi, Türk kültürü ve mistisizmi açısından ikonik bir sembole dönüştürmüştür. Resmin renkleri de bu mistisizmi yansıtacak şekilde yeşil ve mavi tonlarda seçilmiştir.

Resmin kompozisyonu içerisinde belli bir ritimle dizilen ve dekoratif bir etki yaratan piktografik biçimler ve figürler resmin lirik ve şiirsel görünmesine katkı sağlıyor. Göstergebilim açısından incelendiğinde Yunus Emre'nin hem ozan ve şair yönüne, hem de sufi ve gönül adamı olma yönüne gönderme yapıyor.



Görsel 23: Adnan Turani, Yunus Emre, Detay.

4.1.6. Adnan Turani'nin Yunus Emre Resminin Göstergebilim Çözümlemesi.

Eserin malzeme ve teknik özellikleri: 200x600 cm. Tual üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış.

Plastik değerler ve biçimsel özellikler: Resim dekoratif, merkezi ve simetrik bir kompozisyona sahiptir. Baskın olan soğuk renk armonisi bir fon üzerine, primitif veya kaligrafik, çizgisel figürler yapılmış ve sıcak renklerle figürler üzerine kontrast oluşturacak lekeler eklenmiştir. Ayrıca farklı yönlere bakan figürler biçim zıtlığı da meydana getirmektedir. En ortada daha açık bir zeminde bir dikdörtgen çerçeve içerisine yine çizgisel olarak bağlama çalan bir figür işlenmiştir.

Eserde görülen göstergeler: Açık ve koyu renkler, çizgisel figürler ve motifler, bağlama çalan insan figürü, çerçeve, aydınlık veya açık değerde dikdörtgen alan, hayvan ve bitki motifleri.

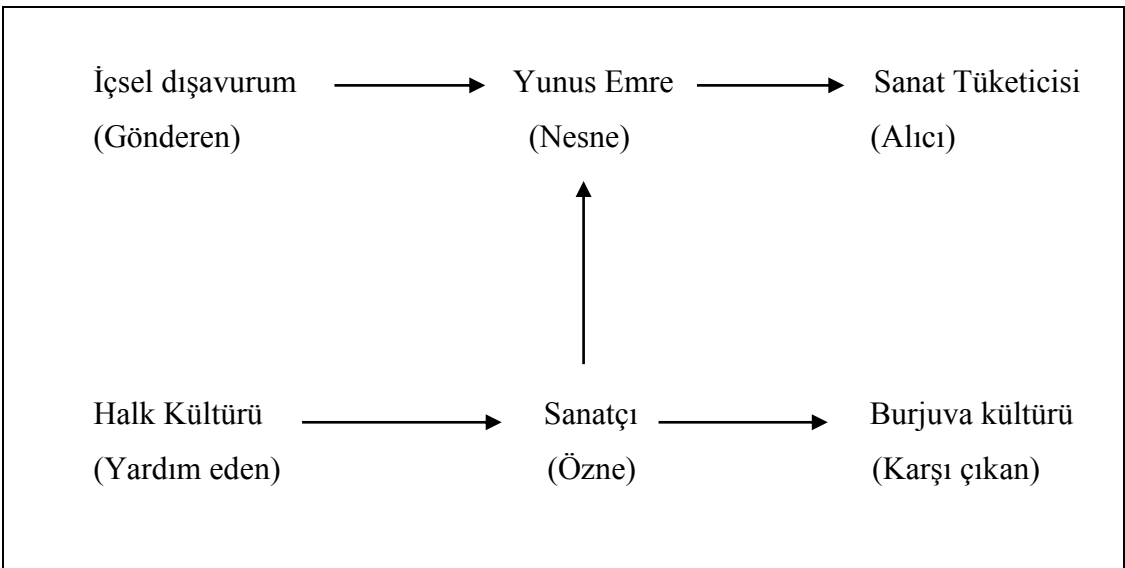
Tablo 12: Resimdeki Göstergelerin Düz anlam, Yan anlam ve Derin Anlam Şeması

Gottdiner, 2005,30-33.

Göstergeler	Düz Anlam	Yan Anlam	Derin Anlam
Bağlama çalan insan figürü	Müzikle uğraşan insan figürü, ozan, halk müziği.	Anadolu kültürü, müzik ruhun gıdası, halk erenleri, Yunus Emre, sufi, gönül adamı.	İnanç, Mistisizm, Hümanizm.
İnsan figürleri	Müzik dinleyen insanlar.	Anadolu insanı, bilgiye ve yol gösterilmeye muhtaç insanlar, insan sevgisi,	Hümanizm.
Açık leke dikdörtgen çerçeveler	Renk, açık değer, çerçeve, pencere.	Hayattan kesitler, Türk kültüründen kesitler, Yunus Emre'nin etkisi.	Aydınlanma, Mistisizm.
Koyu renk zemin	Renk, koyu değer, fon.	Kültürler arası ilişkiler, zaman ve mekân periyotları. Tarihsel çağlar.	Sanat Tarihi
Hayvan ve bitki figürleri	Canlı figür, doğadan soyutlama, piktografi	Doğa sevgisi, tarihi çağlara gönderme, eski Anadolu uygarlıklarına gönderme, eski yazılara gönderme	Natüralizm, Sanat Tarihi.
Simetri.	Dekoratif kompozisyon	Hat, tezhip ve minyatür sanatı ve kültürel etkisi. Geleneksel sanatlar.	Ulusalcılık

Tablo 13: Resmin Greimas'ın Eyleyenler Şemasına Uyarlanması

Rifat, 2009, 74.



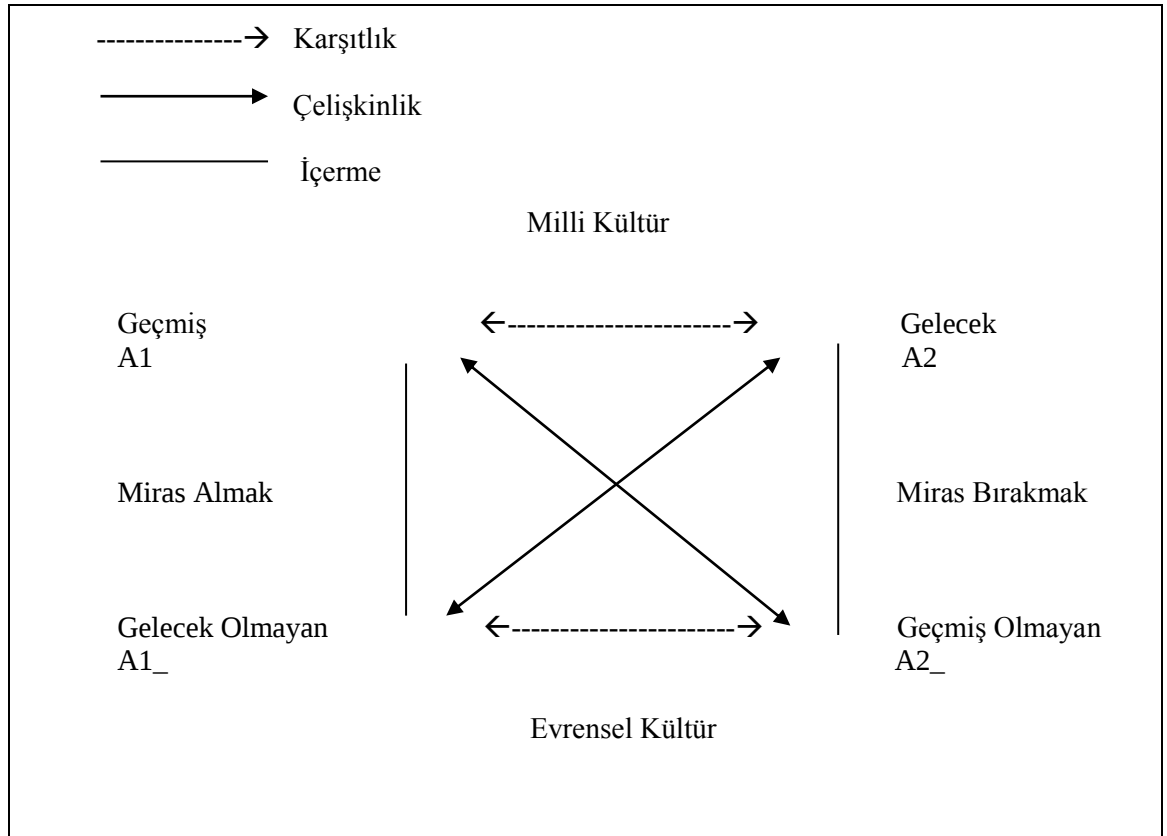
Tablo 14: Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar

Akerson,2005,149.

Anadolu Kültürü	Batı Kültürü
Madde Dünyası	Gönül Dünyası
Evrensel Kültür	Milli Kültür
Tekdüzelik	Hareket
Karanlık	Aydınlık
Geleneksel	Modern

Tablo 15: Resmin Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgen Şeması Çözümlemesi

Kıran,2013,385



Geçmiş+Gelecek = Milli Kültür

Gelecek Olmayan + Geçmiş Olmayan = Evrensel Kültür

Geçmiş+ Gelecek Olmayan = Miras Almak

Gelecek+ Geçmiş Olmayan = Miras Bırakmak

4.2. Aydın Ayan

1952 yılında Trabzon Çaykara ilçesi, Şahinkaya köyünde doğan Ayan, ilköğrenimini Çaykara’da, orta öğrenimini Kırıkhan’da tamamlamıştır. 1972 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Resim Bölümü’ne girmiş, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve 1975’ten sonra Neşet Günel Atölyesi’nde resim eğitimi almıştır.



Görsel 24: Aydın Ayan

Rasim Soylu Arşivi

1977’de yüksek lisansını "Brecht-Bruegel İlişkisi" üzerine yaptığı çalışma ile tamamlamıştır. Prof. Sabri Berkel’den gravür eğitimi almış, "Şimdi Gözaydın Etme Zamanıdır, Yeni Bir Dünya Doğuyor" konulu çalışması ile İ.D.G.S.A. Yüksek Resim Bölümü’nden mezun olmuştur.

1983 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü’nden Sanatta Yeterliliğini tamamlamış, 1987 yılında Goldsmiths College of London University’de “İngiliz Resminde Epik Ögeler” konulu bir çalışma yapmıştır.

1988 yılında, Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde öğretim görevlisi olmuş, 1990 yılında Resim Ana Sanat Dalı’nda Doçent, 1998 yılında Profesör olmuştur. Sanatçı, halen M.S.G.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Üyesi görevini sürdürmekte ve çalışmalarını İstanbul’da devam ettirmektedir³²⁰.

³²⁰ Burcu Ayan, **Sisyphus’un Direnci**, ed. Aydın Ayan, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 2007), 304

4.2.1. Sanatçı İle Görüşme

Sanatçı Aydın Ayan ile 04.03.2015 günü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesindeki odasında, bir görüşme yapılmıştır.

Sanatçı ve sanat eğitimcisi kimliği, resimlerinde simgesellik ve mistik semboller üzerine, kendisiyle bir görüşme ve röportaj yapılmıştır. Sanatçı resimlerinde çok fazla simgesellik olduğunu, bazı simgelerin özel anlamlar içerdiğini, bazılarının toplumsal ortak kodlara gönderme yaptığını ifade etmiştir.

Resimlerinde, kökleri çocukluğuna ait veya bilinçaltına uzanan semboller de olabileceği ve bazı sembollerin de, resmin plastik gerekliliği olarak resme girdiğini söylemektedir.

Bilhassa 12 Eylül 1980 sonrası resimlerinde, yoğun olarak kullandığı güvercin, karga, mezar taşı, kurumuş ağaçlar ve kütükler gibi sembollerin, direkt olarak söylenemeyen bazı kavramları anlatılmaya çalıştığını ifade etmiştir.

Aydın Ayan, gerçekçi üslubu içerisinde, simgesellik ve mistisizm içeren figürlerinin, başkaları tarafından çok farklı anlamlar yüklenerek yorumlanmasının çok normal olduğunu söylemektedir.

Bazen sanatçının hiç aklına gelmeyen anlamlar, resimleri izleyenler tarafından yorumlanmaktadır ki, bu da eserin anlam zenginliğini gösterdiğini düşünmektedir.



Görsel 25: Aydın Ayan İle Görüşme.

4.2.2. Aydın Ayan Resimlerinde Mistik Semboller

Aydın Ayan, toplumsal gerçekçi resimleriyle tanınmış bir sanatçıdır. Onun resimlerinde gerçeklik, görünen düz anlamları dışında pek çok yan anlam üreten bir göstergedir. Sembolize ettiği mistik içerikler, onu simgesel bir ressam olarak ta tanımlamaya yol açmıştır. Resimleriyle ilgili çok fazla sanat eleştirisi yapılmış ve simgesel boyutuyla çok farklı yorumlara kapı açılmıştır.

Sezer Tansuğ’a göre, Aydın Ayan’ın pek çok resminde gerçek hayattan alınmış veya hayali bir kurguyla yapılmış motif veya figürler, sanatçının bireysel iç gerilimini yansıtan mistik birer sembole dönüşmüştür. Aynı zamanda toplumsal çatışmaların oluşturduğu karışıklık ve çelişki gibi anlamlar, içselleştirmiş birer gösterge özelliği taşırlar. “Aydın Ayan’da anıtsal resim düzenine uygulanmış doğal simgeler, kaderci yorum eğilimlerinin evrensellik savına kanıt gösteriliyorlar”³²¹.

Resim uyguladığı doğal simgeler, kaderci bir yorumla, insanlığın uğursuz bir serüveni yaşamaya yazgılı olduğunu vurgular. Bazen çocukluğuna dönerek, bazen de yaşanmış insanlık dramlarının ruhunda bıraktığı izlerden yola çıkar.

Kurumuş ağaç gövdeleri, dikenler, kurtlar, kargalar, parçalanmış leş görüntülerinin oluşturduğu simgesel resimleri, insanlık ve uygarlığın kendi kendini tüketen felaketlerine karşı yönelttiği bir eleştiridir³²².

Ferid Edgü’ye göre, Aydın Ayan’ın çalışmalarının, isimlerine kadar yansımış anlatımları, simgesel yorumlarla anlam kazanmaktadır. Mezar taşları ile ölümü ve sonsuz sükûnu, kurumuş ağaçlarla felaketi, beyaz güvercinler ile yaşamın sonsuz devinimini ve barışı, yaşlı kadınların yanındaki küçük erkek çocukları ile umudu simgeleştirmektedir³²³.

Aydın Ayan, toplumsal gerçekçi Türk ressamaları arasında gösterilir. Resimlerinde toplumsal olgular sembolik bir dille göstergeye dönüşür. Ayan’ın resimlerinde ideolojik içeriğin ardında kalan doğa ise zamanla kendi bağımsız varlığını ön plana çıkarmıştır³²⁴.

³²¹ Sezer Tansuğ, **Sisyphus’un Direnci**, ed. Aydın Ayan, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 2007), 97.

³²² Zuhâl Arda, “Sanat Eğitimsi Ve Ressam Aydın Ayan’ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım”, (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Ü. Sos. Bil. Ens. 2007), 76.

³²³ Ferid Edgü, “Abdi İpekçi Dostluk Ve Barış Ödülü, Plastik Sanatlarda Ödül Kazanan Yapıtlar Belirlendi”, **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Aralık, (1982):34.

³²⁴ Gizem Sönmezer, “Sembolist Resimde Mistik Bir Öge Olarak Peyzaj”, (Yüksek Lisans Tezi, Gazi, Ü. Güz. San. Ens. 2014), 57.

Yıldız Doyran, “Sanatta Yürekli Bir Bilge” yazısında, onun doğa mistisizminde yola çıktığını, ancak sezgisel bir kavrayışla görünenden yola çıkıp, görünenin ardındaki görünmeyen gerçeğe ulaşmanın yolunu açtığını düşünür³²⁵.

Ayan için doğa, gerçeğin tanımlanabilmesi için bir çıkış noktasıdır. Sanatçı, doğayı yansıtırken, içsel çıkarımlarını, öngörülerini, kaygılarını, bunalımlarını, özlemlerini ve kendi mistisizmini de yansıtmaktadır.

Toplumsal gerçekçiliğin ideolojik yaklaşımını aşan doğa betimlemeleri, sezgi ile simgeleştirilen içsel duygu durumlarını yansıtmaktadır. Akıl ile tin, madde ile mana arasında gidip gelen sanatçı için Turan Erol’un tabiriyle, “Doğaya, insana daha yoğun ve yalın bir duyarlılıkla, dokunaklı bir gerçeklikle bakmaktadır”³²⁶.

Ayan’ın figürleri sanat nesnesi olarak sembollere dönüşen birer göstergedir. Onları anlamlandıran, yine sanatçının kimliği ve sanatçı kişiliğiyle bağlantılı olan sezgisel bakış açısıdır. Anlam ve çözümleme ise, yine resimlerin içerisinde ve izleyene bırakılmıştır³²⁷.

Fevziye Eyigör, Aydın Ayan’ın resimlerinde şimdiyi anlamlandırmada ve geleceğe çeki düzen vermede bir eğretilime var olduğundan söz eder. Sanatçının bu eğretilmeyi seçmekle çözmeye çalıştığı problem, sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik bir dizi söylemi içinde barındırır³²⁸.

4.2.3.Aydın Ayan Resimlerinde Mistik Bir Sembol Olarak Mezar Taşları

Türk resminde özgün bir yeri olan Aydın Ayan’ın resimlerindeki siyasal ve toplumsal içerik, evrensel ve kavramsal olana doğru yönelen bir süreç geçirirken, bir dizi yan anlamlar içeren simgesel bir dil ortaya koyar. Bunları tümel ve tinsel gösterge olarak değerlendirmek mümkündür.

Sanatçının, “Sonsuz Barış” (1976), “Sonsuz Barış ve Dostluk (1982), “İnsanın İnsana Ettiğidir” (1983), “Bir Memleketin Simgesel Portresi” (1981) adlı resimleri, sembolizmi en belirgin olan çalışmalarıdır. Bu dört resimde de öne çıkan simgeler, güvercin ve mezar taşlarıdır.

³²⁵ Yıldız Doyran, “Sanatta Yürekli Bir Bilge”, **Sisyphus’un Direnci**, ed. Aydın Ayan, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür yay. 2007), 217.

³²⁶ Turan Erol, **Sisyphus’un Direnci**, ed. Aydın Ayan, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 2007), 15

³²⁷ Doyran, 2007, 217.

³²⁸ Eyigör, 2007, 249.

Dördüncü resimde ise belirsiz bir yarına işaret eden ölü bir bebek vardır. O belirsiz olan yarın ise ölümdür. Bu simgeler büyük bir ruhsal çöküntünün habercisidir. Güvercin ile ölüm arasında kurduğu metafizik ilişkiler, tümüyle simgeselleştirilmiş terör ve vahşettir³²⁹.

Mezar taşları ölümün sembolüdür, aynı zamanda da dönemin siyasal ortamını, iktidarın belirsizliğini ve güvensizliğini gösteren birer göstergedir. Nihat Boydaş mezar taşlarını antropomorfik alarak ele alır³³⁰.

Taşların sakın ve dik duruşu hayatı sembolize ederken, üzerindeki yazıların yatay oluşunu ölümün ve faniliğin göstergesi olarak yorumlar. Bilhassa eski mezar taşlarındaki başlık kısmındaki semboller ilmi veya idari sınıfları da ifade eden göstergelerdir.

Mezar taşı üzerindeki yazılar genelde en üstte “hüvel baki” Allah’ın sonsuz insanın fani olduğunun göstergesidir. Ayrıca mezarda yatan kişinin kimlik bilgileri ve onun için rahmet duası içerir. Bu açılardan ele alındığında anlatımcı ve dışavurumcu olarak nitelendirilebilecek mezar taşları ehli kalp ve hakikat tarafından en büyük nasih yani öğüt verici göstergelerdir.

Kıymet Giray, Aydın Ayan resimlerinde mezar taşlarının ısrarla ve önemle yer almasının rastlantının ötesinde anlamlar taşıdığını düşünür. Henüz yirmi yaşlarında olan gençlerin, mezar taşlarıyla ne ilgisi olabileceğini sorgular³³¹.

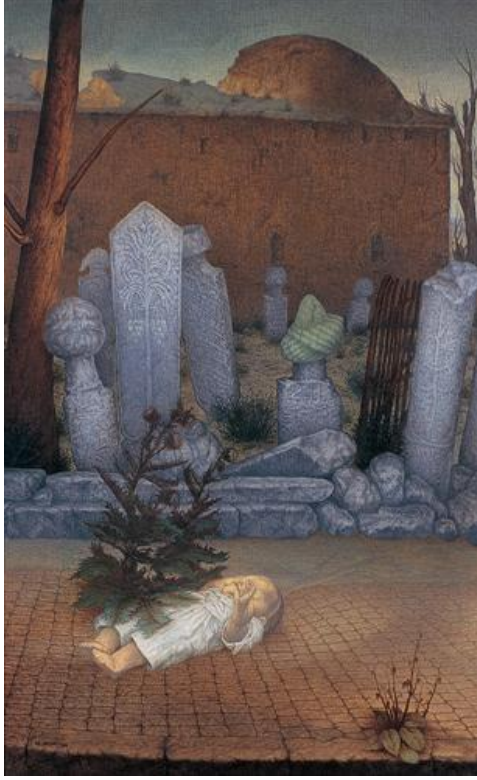
Yaşamın baharında olan bir insanın, ölümün sembolü olan mezar taşlarıyla ilgilenmesi, yaşadığı dönem içerisinde, gerek kendi ülkesi, gerekse dünya gündemi, maddi ve manevi bir buhran içinde çalkalanmasıyla ilişkilidir. Bunlar sonsuz arayışların ve içine düşülen boşluğun bir yansıması olarak düşünülebilir.

Mezar taşları, Aydın Ayan resimlerinde, düşünce farklılıklarından doğan tartışmaların kavgaya dönüşmesi ve karşılıklı anlayışların yok olmasını simgeler. 1970’li yıllar ve 12 Eylül öncesi, bir terör dönemi yaşanmaktadır. İnsanlar problemleri fikirlerle değil, silahla çözmeye çalışmaktadır. Her gün genç insanlar feda edilmektedir. Sorunları çözmek iddiasında olanlar, aslında kaosu yaratanların kendisidir. Gençlerin sonsuz barış umudunu karanlık emelleri içinde öğütürler.

³²⁹ Ahmet Oktay, **Aydın Ayan**, (İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.1997), 88.

³³⁰ Boydaş,2007,279-284.

³³¹ Kıymet Giray, **Aydın Ayan**, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.1999), 19.



Görsel 26: Aydın Ayan, Bir Memleketin Simgesel Portresi, 1980,TÜYB, 160x100 cm, F.Gönenç Kol.

Ayan, age,100.

Bilinçli olarak karşı karşıya getirilen farklı görüşteki gençlerin kavgası ve düşüncenin ölüme mahkûm edildiği bir ortamda mücadele etmenin anlamsızlığını vurgular. Onun resimlerinde yaşam ve ölüm, sonsuzluk kavramı ve fanilik yansıtılır.

Mezar taşları sadece ölümü değil, aynı zamanda sonsuz sükûnu da yansıtır. Mezar taşları varlığın, var olmanın yüzyılları aşan belgesini sembolleştirir³³².

Aslında mezar taşları, özgürlüğü her türlü baskıya karşı savunan ve izzetle ölümü zilletle yaşama tercih edenleri de sembolize ediyor olabilir. Mezar taşlarının, tarihi mezar taşları olması da ayrı bir çözümleme gerektirir. Türk inaniş biçimlerinin en eski köklerinde bile mezar taşları, anıtsal denebilecek bir incelik ve sanat taşırırlar.

Ölüme bile bu kadar estetik yükleyen kültürel bağlar içerisinde, eğer çağdaş bir resimde mezar taşı kullanılacaksa, bunun tarihi mezar taşlar olması, ölümü ebedi bir yaşamın kapısı olarak gören geleneksel Türk inaniş biçiminin inceliğinde aramak gerekir. Estetik bir ölüm, belki sanatçıyı sonsuz yaşamında bile sanatla ilişkilendiren iç dışa çevrilme halidir.

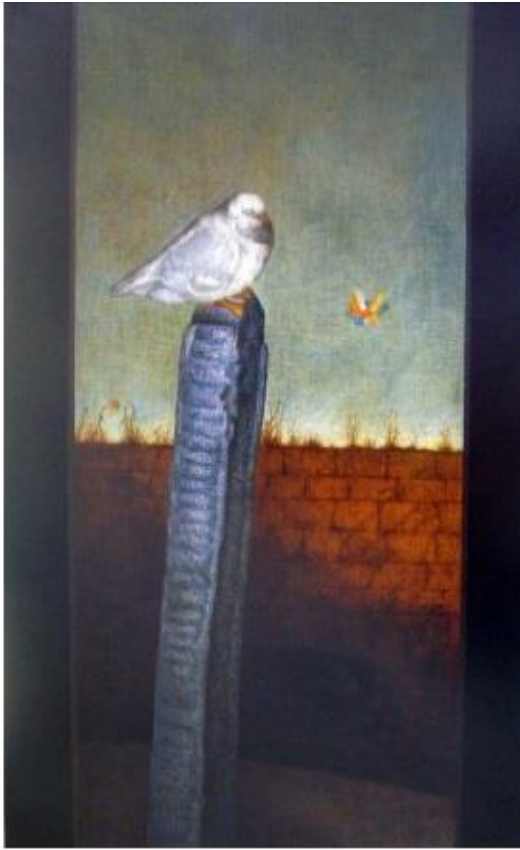
³³² Giray, 1999, 27.

4.2.4. Aydın Ayan Resimlerinde Sembol Olarak Güvercin

Güvercinin, sembolü olduğu özgürlük ve barış, mezar ile tezat oluşturarak, yaşam ve ölüm arasındaki aşılamaz mücadeleyi yansıtır. Aslında güvercin, Aydın Ayan resimlerinde sonsuz barışın sembolüdür.

Beyaz güvercin barışın sembolü olduğu kadar kutsalın da sembolüdür. Anadolu kültüründe güvercin mistik bir kuştur. Güvercinin mistik sembolizmi Nuh tufanına kadar gider. Hz. Nuh, tufanın sonunda karayı bulmak için gönderdiği karganın geri gelmemesi üzerine beyaz bir güvercini gönderir. Ağzında bir zeytin dalı ile geri dönen güvercin, karanın ve yaşamın varlığının sembolüne dönüşür³³³.

Ayrıca Hz. Muhammed'in hicreti sırasında mağara başında nöbet bekleyen beyaz güvercin de bu kutsallığın derin temellerini oluşturur. Aslında bir av hayvanı olduğu halde, bu kutsallığından dolayı Anadolu Türklüğü güvercini yemeyi hoş karşılamaz.



Görsel 27: Aydın Ayan, Sonsuz Barış, 1897.TÜYB, 160x100cm, Akbank Koleksiyonu

Ayan, 2007, 109

³³³ Gardin,2014,255.

Aydın Ayan'ın resimlerinde ölü kuş ve kuşyemi satıcıları serileri de, dolaylı ve dolaysız olarak güvercin ve kuş sembollerinin mistik anlamlarıyla ilişkilidir. Güvercinlerin yaşamı, güvercinlerin içtikleri su, geçmişten günümüze ve oradan geleceğe uzanan ve yaşamı besleyen bilgi, tarih ve kültür kaynaklarının gelişimini sembolleştirir³³⁴.

Bütün dünyada süren devrimci hareketler, beyaz güvercini bir idol olarak görmektedir. Hatta Picasso, 1949 yılında ilk barış kongresi için yaptığı afişte, beyaz güvercin kullanmıştır³³⁵.

İnsanlık hala umutlarını yitirmemiş, komünizm-faşizm çatışmasının ve Amerika - Rusya arasındaki soğuk savaşın en dehşetli zamanlarında bile, insanlık huzurlu bir gelecek ve birlikte barış içinde yaşamının yollarını aramaktadır.

İşte tam da böyle bir zamanda, Aydın Ayan resimlerinde, mezar taşları ile beraber beyaz güvercin, kendisini göstermekte ve yaşamla ölümün, fanilikle sonsuzluğun, kavga ve barışın bütün zıtlığını gözler önüne sermektedir.

Resimlerindeki toplumcu gerçekçilik tarzını, bütün özellikleriyle gösteren bu resimler, Aydın Ayan'ı henüz genç bir ressamken ön plana çıkarır ve onun anlatımcı ve sembolist üslubu, sanat eleştirmenleri tarafından da hak ettiği takdiri ve övgüyü kazanır. Onun sembolist tavrı ve sembollerinin içerdiği düz ve yan anlamların anlaşılması ve vermek istediği barış mesajları, dolaylı veya dolaysız hedef kitesine ulaşır.

4.2.5. Aydın Ayan Resimlerinde Sembol Olarak Kuru Ağaçlar

Aydın Ayan resimlerinde, sıradan peyzaj görünümlü pek çok resminde yer alan kuru ağaç dalları ve kökler, göstergebilim açısından incelendiğinde pek çok yan anlamlar içerirler.

Toplumsal gerçekçilik anlayışı içerisinde, resimlerinde gerçekçi tasvirlerin içerisinde sembolist anlamlar içeren anlatımıyla Aydın Ayan, insanın içsel ve duygusal boşluğunu ve arayışlarını bu semboller ile ifade eder.

Onun yapıtlarındaki sıradan pek çok figür ve obje, göstergebilim açısından incelendiğinde, görsel bir dil ile ifade edilmiş sembolik kelimelere dönüşür.

³³⁴ Giray, 1999, 27.

³³⁵ Marie Laure Bernadac, P. Du Bouchet, **Picasso: Dahi ve Deli**, Çev. Cem İleri, 4.bs. (İstanbul, YKY. 2006), 110.

Aslında resim sanatının dil işlevi şüphesiz mağara döneminden beri vardır ve etkin olarak evrensel bir iletişim biçimi içerir.

Aydın Ayan resimlerinde, bazen karlar içerisinde, bazen kargaların tünediği veya mezar taşları arasında yer alan kuru ağaçlar ve kökler, yaşamın ve umudun tükenmişliğini ifade eder.

Her kıştan sonra bir baharın geleceği ve her gecenin bir sabahı olduğu, anonim Anadolu kültürünün ve inancının bir algısıdır. Bu boş peyzajlar ve kuru ağaçlar, sabahı bekleyen veya baharı bekleyen umudun son anlarıdır.



Görsel 28: Aydın Ayan, Dün, Bugün, Yarın, 1980, TÜYB, 160x100cm, Özel Koleksiyon.

Ayan, 2007, 103.

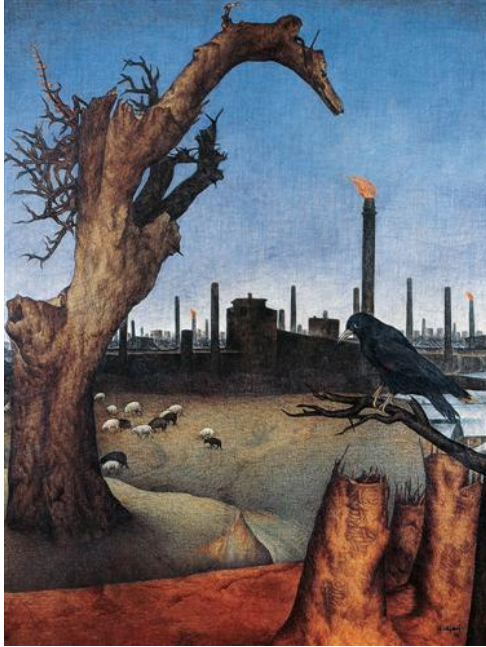
4.2.6. Aydın Ayan Resimlerinde Sembol Olarak Karga

Aydın Ayan, 1970 ile 1980 yılları arasındaki politik kaos ve terör ortamında resimlediği simgesel figürler arasında mezar taşları, kuru ağaçlar, kuru kafalar gibi, karga figürü de yer alır.

Nuh tufanında karayı bulması için gönderilen karga geri dönmemiştir. Peşinden gönderilen güvercin ağzında zeytin dalı ile dönmüştür. Kutsal kitaplara dayanan bu kıssa karganın batı sanatında olumsuz bir anlam yüklenmesinin en temel sebeplerindendir³³⁶.

Ayrıca ilk insanlar arasında rekabetin sembolü olan Habil ile Kabil olayında bir karga, başka bir karganın cesedini gömerek insanlara yol gösterir. Batı resminde karga figürü çok eskiden beri ölümün sembolü olarak kullanılır. Örneğin, Van Gogh'un Kargaları meşhur olmuştur. Peter Brughel gibi pek çok ressam karga figürünü ölüm habercisi gibi kullanmıştır.

Anadolu kültüründe kargadan çok baykuş ölümün habercisi olarak bilinir. Ancak resim sanatını tarihsel gelişimi içinde karga ölüm çağrıştıran bir simge olarak evrensel kültür içerisinde yerini alır.



Görsel 29: Aydın Ayan, Az Gelişmişlik, 1978, TÜYB, 116x89, İzmir Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Ayan, 2007, 49.

³³⁶ Gardin, 2014, 334.

4.2.7. Aydın Ayan Resimlerinde Sembol Olarak Ayna

Yunus Emre'nin, "bir ben vardır bende benden içeru" deyişini anımsatan, Aydın Ayan'ın ayna ve ayna içinde iç içe yansıyan figür resimleri, mistik semboller içeren bir seri resim çalışmasıdır.

Görülen gerçekliğin altında, gerçekle gerçeküstünün örtüştüğünü görülebilmektedir. Anılar, düşler ve düşünceler gerçekçi bir anlatımla biçimlenir görülmesine rağmen, gerçek üstü ve sembolist bir tavır takınır. Ayna içindeki figürler yanılsama ve yineleme, ya da yansımaları sorgular³³⁷.

Aydın Ayan resimlerinde, ayna aslında bir göstergedir. Görünen içinde görünmeyen veya görünmeyen içinde görünenin göstergesidir. Aynalarda, insanın içindeki "ben" görünür. Hep alışılmışın dışında görüntüler, insanın gizemini ve içsel bir dünyayı yansıtır. Sıradan aynalar veya yansımalar değildir bunlar.

Aydın Ayan, aynalardaki yansımalar ve yansıtımlar ile mistik bir simge yaratmış ve iç dünyasının perdesini yırtmıştır. Aynı zamanda tuval ile ayna arasındaki benzerliği de sorgular. Aynadaki görüntü yansımadır, ancak tuvalde tasvir edilen görüntü yansıma değil yansıtımadır, yani bir göndergedir. Sadece görünenin düz anlamını yansıtmaz, aynı zamanda pek çok yan anlamlar da içeren bir gösteren olur.



Görsel 30: Aydın Ayan, Dişi İmge Yinelemesi A, Karton Üzerine Karışık Teknik, 1989, 49x66 cm. Anadolu Ü. Müze koleksiyonu

Ayan, age, 160.

³³⁷ Turgay Gönenç, "Gerçekle Yanılsamanın Sorgusu", **Sisyphus'un Direnci**, ed. Aydın Ayan, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 2007), 149.



Görsel 31: Aydın Ayan, Erkek İmge Yinelemesi, 1989, Karton üzerine karışık teknik, 49x66 cm. Anadolu Ü. Müze koleksiyonu

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=457§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=344&pageNo=0&exhID=0> [18.06.2015].

Aynalar, gerçeği yansıtmakla birlikte aslında gerçek olmayan bir sanal görüntü oluştururlar. Sanat eserleri de aslında bir ayna gibi, sanatçının iç dünyasındaki güzelliğin bir yansımasıdır.

Sanat eserinde görünen şey aslında bir görüngüdür. İnsanların subjektif olarak görmek istediklerini görmeleri bir yanılsamadır. Aslında aynadaki görüntü de tam olarak bir gösterge değildir. Ancak fotoğraf ve resim bir göstergedir.

Görünen sadece gerçeğin yansımasıdır. Ancak tuvalde yansıyan görünenin görüntüsü değil gösterenin imgesidir. Yani tuvalde yansıyan göndergedir. Görülenin fiili varlığı ön sırada olmaktan çıkmış, gösterenin göndergesi ön plana gelmiştir.

Michel Foucault'u bu konuyu "Bu Bir Pipo Değildir" kitabında etraflıca ele alır ve görünen gerçeklik kavramını sorgular. Resim ve fotoğraf gibi imgelerin görünen ve gösterilen kavramlarının gerçekliklerini çözümler. Her şey görünen değildir ve görüldüğü gibi de değildir. Foucault resmi bir kaligram olarak değerlendiriyor. Kaligram mısraları sözcükleri ve harfleri, konusunun görüntüsünü canlandıracak biçimde düzenlenmiş şiirdir³³⁸.

³³⁸ Michel Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev. Selahattin Hilav, (İstanbul: YKY. 2008), 20.

4.2.7. Sonsuz Barış Üzerine Resminin Göstergebilim Çözümlemesi

Aydın Ayan'ın 1982 yılında Abdi İpekçi Dostluk ve Barış konulu yarışmada birinciliğe değer görülen “Sonsuz Barış ve Dostluk” resmi, eski bir mezar taşının dibinde ve bir mezarlık görüntüsünün önünde su içen güvercinleri konu alır.

Kaya Özsezgin bu resmi, “onurlu ölümlerin barış ve dostluklara bekçilik görevi üstlendiğini mi, yoksa yaşamla ölüm arasındaki nice titreşimlerin gizemli büyüsunü mü anlatmak istiyor?” diyerek sorgular³³⁹.

Mezar taşı ve arkasında başlayan sessizlik âleminin kapısı olan mezarlık hiçbir insani hareketin artık devam edemeyeceği bir durağanlık evrenini çağırıştırır. Kavgaların ve mücadelelerin bittiği nokta burasıdır. Burada artık herkes eşittir. Sonsuz barış burada yakalanmıştır³⁴⁰.

Mezar taşı sembolünün, ölüm gibi ümit kırıcı negatif etkilerinin kontrastı olarak, güvercin, Aydın Ayan resimlerinde, her şeye rağmen yeşeren ümitlerin ve umutlu yarınların müjdecisidir. Su içen güvercinler, yarınlar her şeye rağmen daha güzel olacak diye düşünen bir inanışın sembolü olarak ta görülebilir.

Aydın Ayan “Sonsuz Barış ve Dostluk” resmi ile 1960 ve 1970 yılları arasında dünyada gittikçe artan ideolojik hareketlerin Türkiye’de 12 Eylül 1980 öncesinde iç ve dış mihrakların provokasyonları ile gelişen terör olaylarına gönderme yapar³⁴¹.

Abdi İpekçi bu dönemde pek çok aydın fikir adamı gibi amacı kaos olan terör sonucu suikaste kurban gider. Üniversite gençliği farklı ideolojik görüşlerin mücadelesi içerisinde her gün birçok umut dolu idealist genci kurban verir. Türk ve Yunan sanatçılara verilen Abdi İpekçi Dostluk ve Barış ödülünü alan Aydın Ayan “Sonsuz Barış ve Dostluk” resmi ile barışı, özgürlüğü, dostluğu (iki komşu ülkenin insanları arasındaki dostluğu), insanın, dolayısıyla sanatın tüm zenginliklerini dile getirme çabasıdır.

Resim, sadece konusu ile değil, kompozisyonu, dokusu, renkleri ve bütün plastik diliyle dönemin arayışlarını yansıtmaktadır. Bir kabristanın önünde yer alan mezar taşının önünde bir kaptan su içen güvercinler, adeta terör olaylarında meydana gelen ölümlerin gelecekte umutla yaşama öncülük edeceğine gönderme yapıyor.

³³⁹ Kaya Özsezgin, “Yeni Dizi”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Aralık, s.62. (1982): 5

³⁴⁰ Ahmet Oktay, **Aydın Ayan**, (İstanbul: Bilim ve Sanat Galerisi,1997),112.

³⁴¹ Ferid Edgü, “Abdi İpekçi Dostluk ve Barış Ödülü, Plastik Sanatlarda Ödül Kazanan Belli Oldu”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Aralık, s.62. (1982): 34.



Resim:32 Aydın Ayan, Sonsuz Barış Ve Dostluk, 1982, 160x100 cm. T.Ü.Y.B. Kapancı Koleksiyonu.

Ayan, 2007, 108.

Sonsuz Barış Ve Dostluk Resminin Teknik Özellikleri

Resim 160x100 cm. Ölçülerinde tual üzerine yağlıboya ile yapılmıştır.

Plastik değerler ve biçimsel özellikler

Resim soğuk renk armonisi ile yapılmış, kontrast olarak kuru odun dalları sıcak renklerle yapılmıştır. Merkezi bir kompozisyonda, sağa doğru eğik mezar taşı simetriyi bozmayı amaçlar. Ön planda ve aşağıda yer alan su ve güvercinler resmin en açık değerlerini oluşturur. Arka plandaki koyu değerler resme derinlik kazandırır.

Eserde görülen göstergeler: Güvercin, kırık mezar taşı, türbe, kuru ağaç dalları, yeşermiş ince dallar, kırık mezar taşları, çalılar, su, eski yazılar.

Tablo 16: Resimdeki göstergelerin Düz Anlam, Yan Anlam Ve Derin Anlam Çözümleme Şeması

Gottddiner, 2005,30-33.

Gösterge	Düz anlam	Yan anlam	Derin anlam
Güvercin	Canlı, hayvan, kuş	Barış, dostluk, aile, olgunluk, romantik aşk, kutsallık. ³⁴² Yaşam, ümit, sonsuz barış arzusu, umutlu yarınların müjdesi. ³⁴³	Mistisizm, İdeoloji
Kırık mezar taşı	Cansız, mezarda yatan kişinin kimliği.	Ölüm, son, yaşamın geçiciliği, mazi, sonsuzluk, Düşünce farklılıklarından doğan tartışmaların kavgaya dönüşmesi, karşılıklı anlayışların yok olması, bilinçli olarak karşı karşıya getirilen farklı görüşteki gençlerin birbirlerine tahammül etme sabrına sahip olmamaları, düşüncenin ölüme mahkûm edildiği bir ortamda, mücadele etmenin anlamsızlığı, varlığın, var olmanın yüzyılları aşan belgesini sembolleştirir. ³⁴⁴	İdeoloji
Türbe	Cansız, mezarda yatan kişinin mekânı.	Ölüm, fanilik, ebedi istirahat gâh, yaşamın sonu, mezar anıtı, geçmiş zaman. Tarihsellik, tarihte yaşamış olmanın belgesi, ölümün ötesinde, ebedi bir yaşamın inanmak, geleneksel Türk kültürü. Unutulmuşluğun izleri. ³⁴⁵	Mistisizm, Din, Tarih
Su	Cansız, sıvı, içecek, hayatın en temel ihtiyacı.	Arınma, arındırma, bilgi, bilinçlenme, yaratılışın hammaddesi, yaşamın kaynağı, Güvercinlerin içtikleri su, geçmişten günümüze ve oradan geleceğe uzanan ve yaşamı besleyen bilgi, tarih ve kültür kaynakları. ³⁴⁶	Mistisizm
Su Kabı	Cansız, obje	Umutun kaynağı, yaşamın kaynağı, Ulusal ve evrensel aydınlanma, barış ve özgürlük	Mistisizm, İdeoloji

³⁴² Gibson,2013,233.

³⁴³ Giray,1999,27.

³⁴⁴ Age.

³⁴⁵ Ayan,2007,20-21.

³⁴⁶ Giray, age.

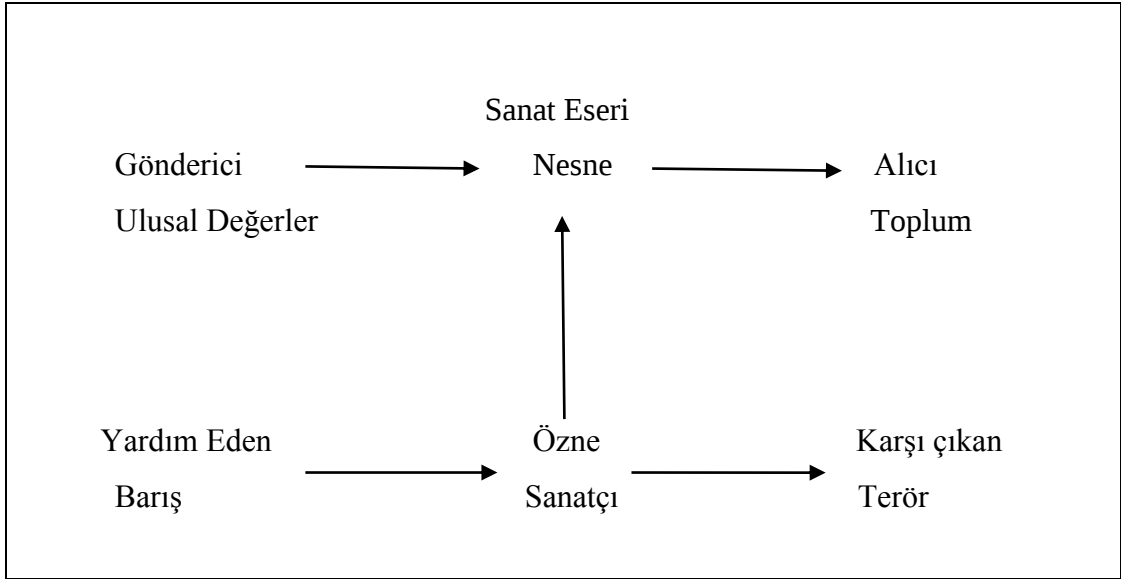
Su ve etrafında ışık	Cansız, açık değer	Aydınlanma, bilgi, ulusal ve evrensel barış	Hümanizm
Kuru Ağaç dalları	Cansız nesne, odun parçaları	Bitmişlik, tükenmişlik, Çaresizlikler, kısır döngü	İdeoloji, Mistisizm
Yeşeren dallar	Canlı, bitki, fidan	Yeniden canlanma, yaşam, filizlenme, Ümidin yeşermesi, her şeye rağmen yarınla umutla bakmak, gençliğin bilinçlenmesi	Mistisizm
Türbeyi ve mezarlığı saran çalılar	Canlı, bitki	İstenmeyen şeyler, kontrol edilemeyen yayılma, bakımsızlık, kaos. Terörün arkasındaki kötü güçler ve güç odakları. Bakarsan bağ olur, bakmazsan dağ olur. Tarihin kasıtlı çarpıtılması, milli değerlerin yabancı ideolojiler tarafından istilası	İdeoloji
Kırık mezar taşında eski yazılar	Cansız, yazı, Arap yazısı	Tarihi belge, Osmanlı kültürü. Tarihi ile bağları kesilen genç nesillerin zararlı ideolojiler tarafından istismarına gönderme	Mistisizm, İdeoloji, Din

Tablo 17: Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar

Eski	Yeni
Mazi	Atı
Geçmiş	Gelecek
Dün	Bugün ve Yarın
Barış	Savaş
Dostluk	Düşmanlık
Yaşam	Ölüm
Cehalet	Bilgi
Gaflet	Şuur
Karanlık	Aydınlık

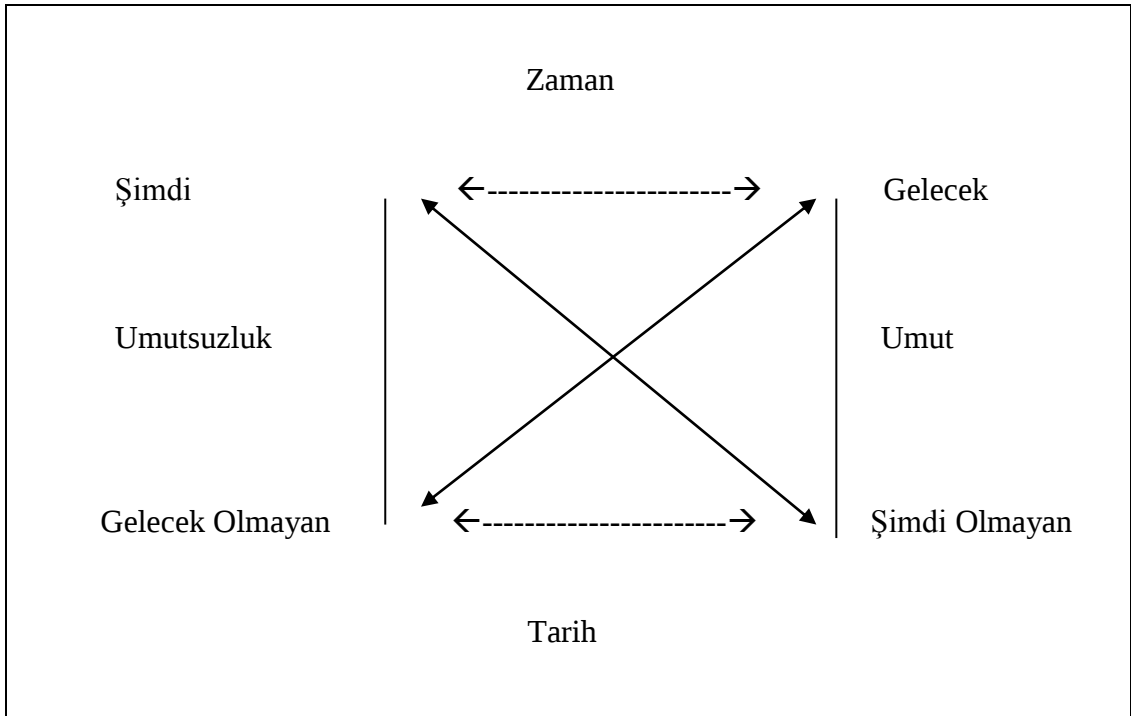
Tablo 18: Greimas'ın Eyleyenler Şeması Uygulaması

Rifat, 2009, 74.



Tablo 19: Resmin Göstergebilimsel Dörtgene Göre Çözümlemesi

Kıran,2013,385



Şimdi + Gelecek = Zaman

Gelecek Olmayan+ Şimdi Olmayan = Tarih

Şimdi + Gelecek Olmayan = Umutsuzluk

Gelecek + Şimdi Olmayan = Umut

4. 3. Devrim Erbil

1937’de Manisa Salihli’de doğar. Ailesi aslen Uşaklıdır. Üç yıl sonra aile Balıkesir’e taşınır. İlköğrenimini ve orta öğrenimini Balıkesir’de tamamlar.

1954 yılında, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’ne girer. Akademide Halil Dikmen ve Bedri Rahmi Eyüpoğlu’nun atölyelerinde eğitim görür ve 1959 yılında mezun olur.

1959 yılında arkadaşlarıyla “Soyutcu 7’ler” grubunu kurar. 1963 yılında, Adnan Çoker, Sarkis, Altan Gürman ve Tülay Tura ile “Mavi Grup” ’u kurar.

1965 yılında İspanya Hükümeti’nin sanat bursunu kazanır, Madrid ve Barcelona’ya giderek sanat çalışmaları yapar. 1968’de, yılın genç ressamı seçilir.

1970 yılında Doçent olur. 1979-1982 yılları arasında İstanbul Resim Heykel Müzesi Müdürlüğü görevinde bulunur. 1981 yılında profesör olur. 1985-1988 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Başkanlığı yapar. Kendisine 1991 yılında Devlet Sanatçısı ünvanı verilir.

2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nden emekli olur. 2004’te Balıkesir Belediyesi’nce Devrim Erbil Çağdaş Sanat Müzesi adıyla kişisel müzesi açılmıştır. Doğuş Üniversitesi’nde Sanat ve Tasarım Fakültesi Dekanı olarak göreve başlamış ve halen öğretim üyeliği görevini sürdürmektedir³⁴⁷.



Görsel 34: Devrim Erbil.

<http://www.gulizarbaki.com/?p=786> [21.11.2015].

³⁴⁷ Abdülkadir Günyaz, **Devrim Erbil 50. Sanat Yılı**, (İstanbul: Mart Matbaacılık, 2009), 9.

4.3.1. Sanatçı İle Görüşme

Devrim Erbil ile 03.03.2015 tarihinde, Ankara’da Portakal Çiçeği Sanat Galerisinde, bir görüşme yapılmıştır. Bu görüşmede, sanatçının resimlerindeki şiirsellik ve lirik bir üslubun, kendisi ile ilgili bütün kaynaklarda yer aldığı, ancak mistisizm ilgisi veya mistik bir kişiliği olup olmadığı ile ilgili fazla bir bilgi yer almadığı sorulmuştur.

Devrim Erbil, kendisinin aslında mistik bir kişiliğe sahip olduğunu ve yaptığı sanat çalışmalarında mistik semboller kullandığını söylemiştir. Bilhassa İstanbul resimleri, dini mimari eserler, kubbe ve minarelerin mistisizm ve geleneksel kültürün izlerini taşıdığı, ağaçlar ve kuşlar gibi sembollerin de mistik birer sembol olarak kabul edilebileceğini ifade etmiştir.

Mistik bir kişiliğe sahip olup olmadığı sorulmuş, kendisinin şiirsel ve lirik üslubunun mistik ve gizemli bir içselliği de barındırdığını söylemiştir. Çağdaş Türk resminde mistik sembollerin incelenmesi çalışmasında, kendisinin de dâhil edilmesinin doğru olup olmadığı sorulduğunda ise cevap olarak, tamamen doğru adrestesiniz demiştir.

Aslında her insanın görünen ve bilinen dış yönleri yanı sıra, bilinmeyen içsel yönleri vardır. Ancak yaşantısına ve davranışlarına yansıdığında yorumlanabilecek bu içsel kişilik, sanatçılarda yaptıkları sanat eseri aracılığıyla da dışavurur. Bu açıdan yaklaşıldığında her sanatçı gibi Devrim Erbil’de, mistik bir kişilik olarak ele alınabilir.



Görsel 35: Devrim Erbil İle Ankara’da Yapılan Görüşme.

Kendisi ile yapılan söyleşilerde ve tezlerde onun şiirsel yönü daha fazla ön plana alınmıştır. Ancak onun mistik yönüne değinen tez çalışmaları da vardır.

Anadolu temalı resimlerinde, Anadolu mistisizmi içerdiği görülmektedir. Uzun kavak ağaçları, uzayıp giden yollar ve çizgiler, resimlerinde ışık saçan kırmızı, turuncu ve sarı renk armonileri, çok faklı mistik izlenimler uyandırmaktadır. Resimlerinde görülen minyatür etkisi, aynı zamanda geleneksel sanatların mistik içselliğini de içermektedir.

4.3.2.Devrim Erbil Resimlerinde Mistik Semboller

Sanatçı, çocukluğunun ve gençliğinin büyük bir bölümünü geçirdiği Balıkesir’de, edebiyatla resimden daha önce tanıştığını belirtir ve şiirle resim sanatını birbirinden bağımsız olmadığını düşünür. Resim ve şiir konusundaki düşüncelerini şu şekilde özetlemiştir.

“Benim sanatım belki ağaçlar, kuşlar, doğanın motifleri, şiirsel motifler olarak görülebilir. Şiirsellikte hiçbir kuşum yok. Çünkü ben belki biçimlerle, özellikle çizgilerle ve renklerle bir şiir yazmaya çalışıyorum”³⁴⁸.

Devrim Erbil resimlerinde, dönem dönem faklı sembollerin hâkim olduğu görülür. Bunlar arasında mistik bağlantı, düğümler, kuşlar, ağaçlar, kubbe, cami ve dini mimari betimlemeleri sayılabilir. Erbil’in resimleri incelendiğinde, tabloların derinliğinden gelen bir iç ses sezilir.

Devrim Erbil, 1957’lerde ilk yaptığı “Mistik Bakış” resimlerinden itibaren resimlerinde mistik semboller kullanmaya başlamıştır. Devrim Erbil, 2013’te Amerika’da açtığı “Görünmezi Görünür Kılan Soyutlamalar” sergisi, başlığında da görüldüğü gibi, kendi mistisizmini kendi içerisinde barındıran bir sanatçıdır³⁴⁹.

Burcu Pelvanoğlu, Devrim Erbil resimlerinde büyük çoğunluğunda geleneksel Osmanlı mimarisindeki ve süsleme sanatlarındaki geometrik kompozisyonlara, minyatür sanatındaki istifleme mantığına dayandığını ve bunu soyut dışavurumcu bir ifadeyle birleştirdiğini düşünür³⁵⁰.

³⁴⁸ Durmuş Akbulut, **Devrim Erbil Resmin Şairi**, (İstanbul: Etik Yayınları, 2011),141.

³⁴⁹ <http://www.olcayart.com/tr/haber/erbil-ve-gorunmezi-gorunur-kilan-soyutlamalar-devrim-erbil-ana-tzarev-sanat-galerisi-new-york> [13.06.2015].

³⁵⁰ Burcu Pelvanoğlu, **Devrim Erbil Sergi Katoloğu**, (İstanbul: Olcayart Galerisi,2011), 3.

Devrim Erbil'in resimlerinde ve sanat anlayışının şekillenmesinde, Bedri Rahmi Eyüboğlu etkisinden söz edilebilir. Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde, geleneksel sanatlar, minyatür ve halk sanatı sürekli gündemdedir. Burada aynı zamanda doğu mistisizmi ve felsefesi de konuşulmaktadır. Ona göre batı sanatı analize yönelirken doğu sanatı senteze yönelir.

Avrupa sanatında önem verilen plastik elemanlar olan perspektif, anatomi, mekân olgusu ve ışık-gölge gibi değerlerin, doğu sanatında çok önemsenmediği, ancak bu durumun, Doğu'nun sanatının özgün olmadığı anlamına gelmeyeceğini ifade eder.

Devrim Erbil, doğu sanatının bu özgünlüğünü yakalamak ister. Batı sanatının değerleri yerine, doğu sanatının içeriğinde var olan, dekoratiflik ve yığma perspektif gibi özellikleri önemser.

Bir kavramın veya bir düşüncenin, gerçek bir biçimde değil de bir simge olarak nasıl sanat içerisinde yer aldığını anlamaya çalışır. Erbil'in soyut resme yönelmesinin temel kaynağı da bu gibi inceliklere dayanır³⁵¹.

Devrim Erbil, 1960'larda Paul Klee 'ye yakınlık duymuş ve onun etkisi altında resimler yapmıştır. Bunu kendisi şöyle açıklar.

“Paul Klee benim için büyük bir usta oldu. Hatta daha sonra birtakım ritmik hareketlenmelerin araştırıldığı çalışmalarım Avrupa'da sergilendiğinde, bazı eleştirmenler “İslami Klee” gibi değerlendirmeler getirdiler”³⁵².

Devrim Erbil, 1970 tarihinde yaptığı “Bayram Namazı” çalışması onun minyatür sanatının hem mistik içeriği, hem de biçimsel istiflemeciliği ile gerçekleştirdiği kuşbakışı İstanbul görünümünün, bilhassa tarihi yarımada görünümünün öncüsü olur.

Adnan Turani, Devrim Erbil resimlerinde çizgisel devrim ve ritimlerin kaligrafik olduğunu düşünür. Bu hareketli çizgiler, bilhassa Kufi hat çeşidini çağrıştıran, çizgisel ve geometrik kompozisyonların ve istiflerin yoğun bir sentezidir. Bunu geleneksel sanatların etkisi ile oluşan bir mistisizmin uzantısı olarak ta tanımlamak mümkündür³⁵³.

³⁵¹ Burcu Pelvanoğlu, **Devrim Erbil**, (İstanbul: Olcayart Galerisi,2012), 79.

³⁵² Pelvanoğlu, **age**, 79.

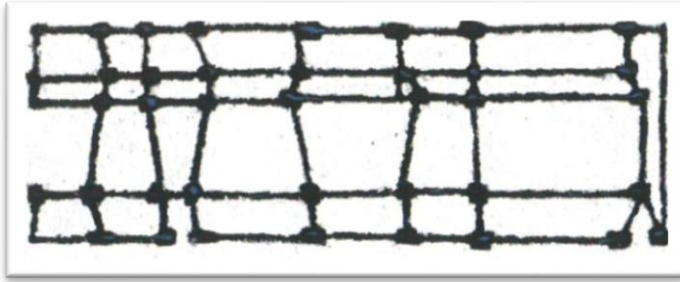
³⁵³ **Age**, 84.

4.3.3. Devrim Erbil Resminde Mistik Bağlantı

Devrim Erbil, kendi kültüründen beslenmek ve geleneksel motiflerden faydalanmak konusuna örnek gösterilebilecek “Mistik Bağlantı” adlı çalışmasını 1957 yılında yapar. Daha sonra 1998’de bu konuyu yeniden yorumlar³⁵⁴.

Kaligrafik lirizm ve geleneksel Türk sanatları içerisinde önemli bir yer oluşturan hat sanatının izleriyle, tekstil sanatlarının temel doku elemanları olan düğümlerin bir arada kullanıldığı bu çalışmalar, göstergebilim açısından yorumlandığında, insanın iç dünyasını, ruhunun özlemlerini, sevgi aşk gibi duygusal coşkuların dışavurumunu ifade edebilir. Zaten Anadolu halk kültüründe halı ve kilim motifleri, aşk ve sevginin sembolleri olarak yorumlanmaktadır.

Devrim Erbil resimlerinde, zengin ve karmaşık bir dokuma örgüsü ve lirik bir çizgisel doku kullandığı gibi, gerçek halı ve tekstil dokuma çalışmaları üzerinde de bu mistik bağlantıları somutlaştırıp, hayata geçirir.



Görsel 36: Devrim Erbil, Mistik Bağlantı, 1957

Akbulut, 2011,16



Görsel 37: Devrim Erbil, Mistik Bağlantı, 1998, Halı Resim, 190x85 cm.

Akbulut, **age**,16

³⁵⁴ Haylamaz,2014,40.

4.3.4. Devrim Erbil Resminde Işık Mistisizmi

Devrim Erbil resimlerinde görülen en önemli mistik sembollerden birisi de ışıktır. Işığın resim üzerindeki yaratmış olduğu etkiyi araştırırken, diğer yandan insan üzerindeki duygusal etkisi de önemli bir araştırma alanıdır.

Küçük evren insan ve büyük evren kâinat arasındaki ayrımı, sonsuz bir bütünün parçaları olarak tanımlamak, onun resimlerinde önemli bir temadır. Bu açıdan bakıldığında doğadaki oluşumlar ve değişimler, insanın içindeki evrenin yansımalarıdır³⁵⁵.

Resimdeki ışık, aydınlık gibi plastik etkisinin yanı sıra, insanın iç dünyasında bilgi yoluyla veya mistik aydınlanmayı da sembolize eder. Karanlıklardan aydınlığa, yerden göğe doğru uçan kuşlar da insanın bu gizemli aydınlanmasının habercisidirler.



Görsel 38: Devrim Erbil, Güz Noktası, 2011.TÜYB, 150x150 cm.

Devrim Erbil Sergi Kataloğu, (İstanbul: Olcayart, 2011), 13.

³⁵⁵ Pelvanoğlu, 2012, 20.

4.3.5. Devrim Erbil Resminde Dini Mimari Mistisizmi

Devrim Erbil resimlerinde, dini mimari yapılar ve bilhassa İstanbul'daki büyük ve önemli camilerin şehir dokusu ile birlikte tasvir edildiği görülür. Modernizmin bir sonucu olarak kalabalık ve boğucu bir atmosfere sahip şehir dokuları içerisinde camiler ve dini mimari yapılar, insan ruhunun içsel dinginliği için duyduğu özlemin sembolü olarak yorumlanabilir.

Gerek Türk resmi içerisinde, gerek Batı sanatı içerisinde dini mimari yapılar ve kubbe gibi elemanlar, ruhani açlığın ve yükseliş ihtiyacının göstergeleri olarak görülebilir. Modernizm içerisinde boğulan ve darlaşan insanın iç dünyası, ilahi ve dingin bir yükselişi ruhen aramaktadır.



Görsel 39: Devrim Erbil, Süleymaniye, TÜKT, 2014, 130x180 cm.

Mevsimler Sergi Kataloğu, (Ankara: Port Art Galeri, 2015), 47.

4.3.6. Devrim Erbil Resminde İstanbul Mistisizmi

İstanbul, gerek Türk insanı, gerekse Batı toplumu için kutsal ve mistik bir şehirdir. Bizans'ın ve Doğu Roma İmparatorluğu'nun başkenti olduğu gibi Hz. Muhammed tarafından fethi müjdelenmiş mübarek bir şehirdir.

Dünyanın en güzel şehirlerinden biri olarak bilindiği gibi, bilhassa Batı sanatında Oryantalizm ile Osmanlı'ya duyulan yakın ilginin de merkezidir. Çok uluslu ve çok kültürlü bir şehrin, maddi ve manevi hazineleri de tükenmez. Denizi ve tarihi eserleriyle sanatçıları büyüleyen İstanbul, pek çok şair ve ressam için ilham kaynağı olmuştur.

Devrim Erbil, Anadolu ve geleneksel Türk kültüründen yola çıkarak, özgün bir dil ve anlatım geliştirmiş, minyatür sanatı gibi, görsel kültür ve geleneğin verimli kaynaklarından faydalanarak kararlı bir şekilde onları kullanmıştır³⁵⁶.



Görsel 40: Devrim Erbil, İstanbul, 2014, TÜYB. 110x200 cm.

Mevsimler Sergi Kataloğu, 43.

4.3.7. Devrim Erbil Resminde Anadolu Mistisizmi

1960'lı yıllarda, Devrim Erbil bir seri Anadolu görünümüleri tablosu çalışır. Anadolu taşıyla, toprağıyla mübarek bir yerdir.

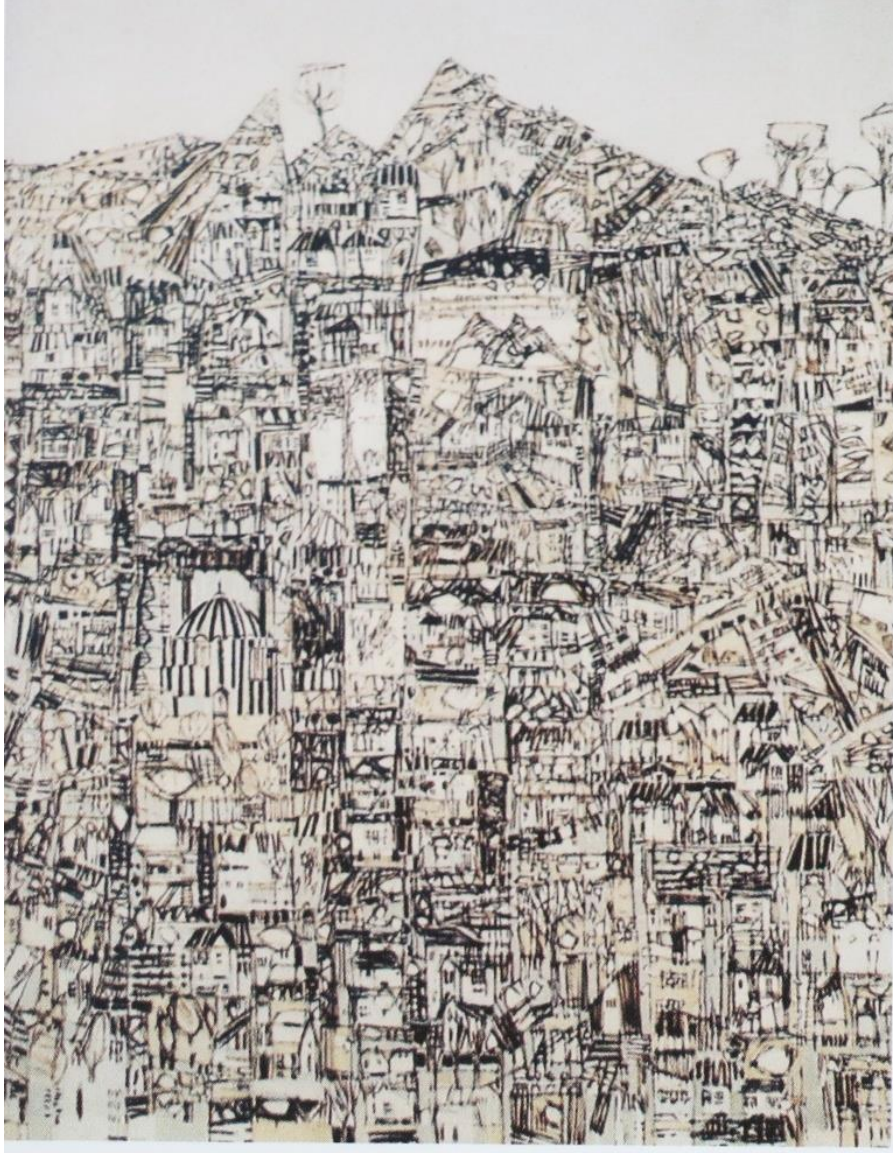
İnsanı, tarih öncesinden gelen kültür birikimi, gelenek ve görenekleri, köyleri, çeşmeleri, ağaçları, suları, doğası, havası her şeyi mistik anlamlar içerir. Anadolu resimleri, insan doğasının bozulmamışlığı, saflığı ve temizliğini sembolize eder.

Resimde Anadolu teması, Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1938-1943 yılları arasında düzenlediği yurt gezileri döneminde ortaya çıkar ve çok partili dönemin köycü söylemiyle de ağırlık kazanır.

³⁵⁶ Hakan Körpi, **Mevsimler Sergi Kataloğu**, (Ankara: Port Art Galeri, 2015), 10.

Resimde Anadolu temasının 1950’li yıllar itibariyle artmasında, köyden kente göçün hızlanması ve bu göçün köye gidemeyen sanatçının ayağına köylüyü getirmesi de etkili olur³⁵⁷.

D Grubu ressamlarının Anadolu’ya açılıp, bütün güzelliklerini resmetmeye başlamasıyla Anadolu, resimde başka bir mistik özellik taşımaya başlamıştır. Bilhassa Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Anadolu motiflerine olan ilgisi, akademideki pek çok öğrencisini ve sanatçıyı etkilemiştir.



Görsel 41: Devrim Erbil, Bir Anadolu Yaşantısı Üzerine Çeşitlemeler, TÜYB.1972. 129x98 cm.

Mevsimler Sergi Kataloğu, 10.

³⁵⁷ Pelvanoğlu, 2011, 8.

4.3.8. Devrim Erbil Resminde Mistik Sembol Olarak Ağaçlar

Anadolu halk kültüründe ağaç kutsal ve mistik bir varlıktır. En eski Anadolu uygarlıklarında bile ağaç ilahi bir varlık olarak kabul edilir.

Hayat ağacı kavramının kökeni tarih öncesi devirlere kadar uzanır. İlk insan olan Âdem ve Havva'nın yasak meyveyi yedikleri cennet ağacından itibaren, ağaç bütün din ve kültürlerde mistik anlamlar taşıyan bir varlıktır. Orta Asya Türklerinde, Yakut ve Altay Türklerinde, Hayat ağacına dünya ağacı da denir. Eski şamanlar yüksek âlemlere ulaşmak için hayat ağacını kutsal saymışlardır.

Çuvaş Türklerinin bayrağında hayat ağacı vardır. Devrim Erbil resimlerinde, bir seri ağaç mistik semboller olarak yorumlanabilir. Hayatın lirik döngüsü ve karmaşık dizgesi içerisinde spontane bütün oluşumlar, ilahi bir programın birbirine bağladığı dallar gibi yaşamın akışını birbirine bağlar.

Kaderi bir mistik bağlantı, Devrim Erbil'in bütün resimlerindeki çizgisel ve biçim ilişkilerini bir doku olarak birbirine bağlar.



Görsel 42: Devrim Erbil, Kalkan Ağacı, 1966, TÜYB, 116x89cm.

4.3.9. Devrim Erbil Resminde Mistik Sembol Olarak Kuşlar

Devrim Erbil resimlerinde kuşlar, içsel özgürlük arayışının kutsal simgeleridir. Kuşlar, bilhassa beyaz güvercin evrensel olarak barışın ve özgürlüğün sembolüdür. Güvercin aynı zamanda Anadolu Türk kültürü içerisinde kutsal ve mübarek bir kuş olarak tanımlanır.

Masallarda, efsanelerde insana, prensese, iyilik meleğine dönüşür. Hz. Muhammed'in hicretinde saklandığı mağara başında nöbetçilik yapan kuş ta güvercindir.

Güvercin Türk halk kültürü içerisinde mistik bir sembole dönüşmüştür. Devrim Erbil'in kuşları, insanları esir alan ve bunaltan kalabalık şehir dokuları arasından göğe doğru yükselen ruh dinginliğinin ve iç huzurun dışavurumu olarak düşünülebilir.

1970 yılından sonra Devrim Erbil'in "Kuşlar" temalı bir seri resim çalışır. 1952 yılında yaptığı "Havran'dan Görünüm" adlı resminde de soyutlanmış kuş figürleri yer alır. Bu resim Erbil'in çok erken tarihlerde bir üslup geliştirdiğini kanıtlar. "Havran'dan Görünüm"de yer alan kuşlar, Devrim Erbil'in tüm sanat yaşamı boyunca kullandığı tema ve biçimleri oluşturur.

Kuşlar, Erbil'in resimlerinde gruplar halinde görülür ve Erbil'in resimlerinde etkin bir ritim oluşturur. Bazen bir başka ana teması olan ağaçları da kuşlarla birleştirerek bu ritim etkisini güçlendirir. 1978 tarihli "Ağaç Kuşları" bunun bir örneği olarak gösterilebilir³⁵⁸.

Devrim Erbil kuşlar içeren tablolarını lirik bir soyutlama olarak tanımlar. Bu resimler, somut olan madde ve dış evrenden, soyut olan mana ve iç âlemlere uzanışın bir yansımasıdır.

Göğe yükselmek, hem insan olarak kemale ermenin, hem erdemin, hem de iç huzura ve sonsuza ulaşmak anlamlarına gelir. İnsanın fanilik ve tükenmişlikten, sonsuzluğa ve hiç bitmeyene doğru uzanması, ruhunun en büyük ihtiyacı ve arzusudur.

Devri Erbil, resimlerinde figürleri değil devinimi ve titreşimi yakalamaya çalıştığını söyler. "Kuşun kanat çırpışını, gökyüzüne uçmasını, uzaklaşmasını resmediyorum.

³⁵⁸ Pelvanoğlu, 2012, 49.

Resimle şiir yazmak, resimsel şiirler yazmak istiyorum. Renklerle şiirler oluşturmak istiyorum”³⁵⁹ der.

Erbil’in bu ifadelerinden onun sanatının temelinde bu içsel duygu patlaması, mistik heyecan ve ritim duygusu olduğu kanaatine varılabilir.

Özer Kabaş onun kuşlar serisini, resim yüzeyinin kendi varlığına özgü düzlemselliği saklı tutarak yeni bir mekân denemesi olarak tanımlar. Resim alanını görsel bir doku niteliğinde bezeyen soyut kuşlar, dekoratif olmayı reddeden bir mekân duygusunu da beraberinde taşır³⁶⁰.

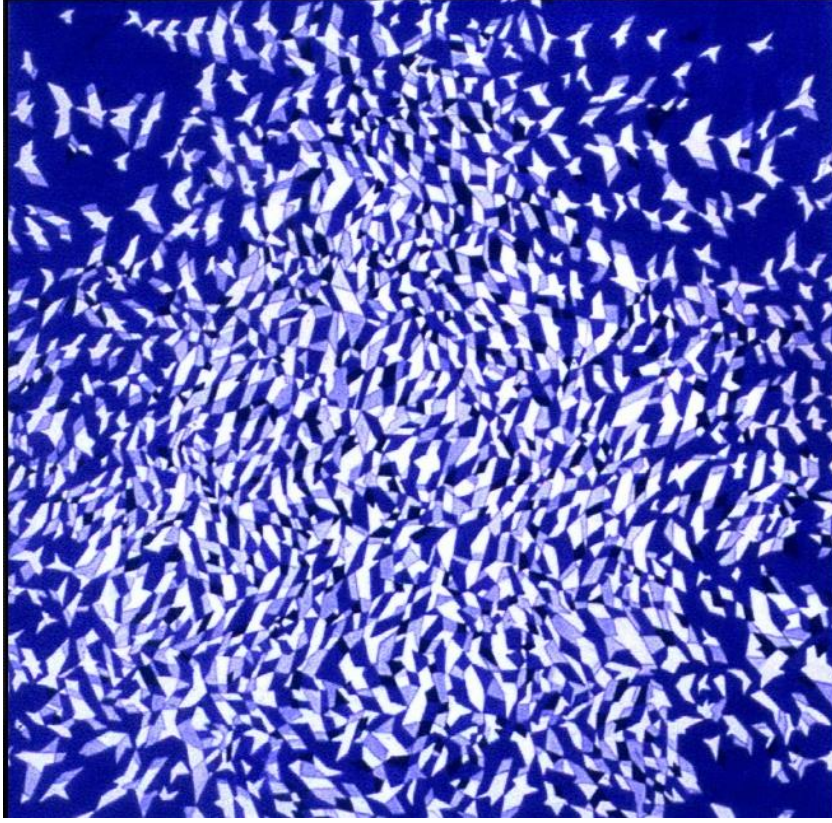


Görsel 43: Devrim Erbil, Lirik Soyutlama, 1985, DÜYB, 68x55 cm.

Mevsimler Sergi Kataloğu, (Ankara: Port Art Galeri, 2015), 21.

³⁵⁹ Age, 84.

³⁶⁰ Pelvanoğlu, 2012, 79.



Görsel 44: Devrim Erbil, Maviye Uçmak Üzerine Bir Yorum, 2000,200x200 cm. Halı Resim

http://www.devrimerbil.com/tr_main.html [24.06.2015].

4.3.10. Maviye Uçmak Üzerine Bir Yorum Resminin Görsel Gösterge Çözümlemesi

1-Resmin malzeme ve tekniği: Halı dokuma tekniğiyle yapılmıştır.

2-Resim üzerindeki göstergeler: Mavi zemin, siyah, beyaz ve gri lekeler, kuşlar.

3-Resim üzerindeki göstergelerin plastik ilişkisi: Düz mavi renk yüzey üzerinde, beyaz lekeler merkezde yoğunlaşmıştır. Kompozisyonun odak noktası, merkezin biraz soluna çekilerek simetri oluşmasına engel olunmuştur.

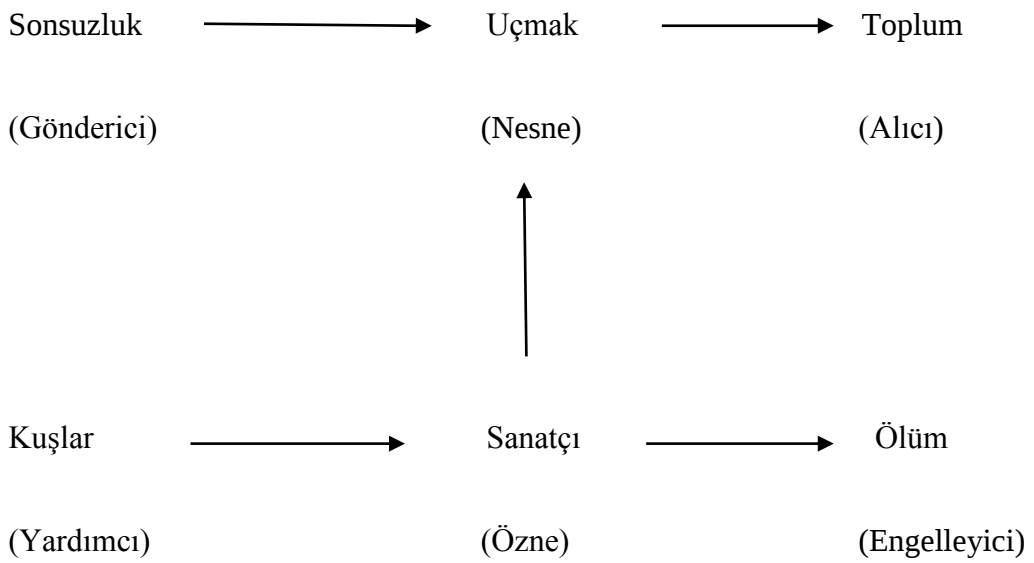
Lekelerin tekrarı dekoratif bir etki yaratmaktadır. Yer yer kullanılan siyah ve koyu lekeler kontrastlık sağlamak ve tekdüzeliği önlemektedir. Üst köşelerde oluşan boşluklar resimde gözü rahatlatan alanlardır. Siyah ve beyaz lekelerden oluşan kuşların dönme etkisi resimde hareket ve ritim oluşturan diğer bir unsurdur.

Tablo 20: Resimdeki Göstergelerin Düz anlam, Yan anlam ve Derin Anlam

Şeması

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	Derin Anlam
Mavi fon	Cansız, renk, soğuk	Gökyüzü, umut, huzur, derinlik	Sonsuzluk,
Beyaz lekeler	Cansız, renksizlik, ışık	Aydınlanma, ruhun aydınlanması, saflık	Mistisizm
Koyu lekeler	Cansız, koyu değer, gölge	Ritim, hareket, zıtlık.	Her şey zıddı ile bilinir.
Kuşlar	Canlı, uçan hayvan	Barış, yükselmek, göğe çıkmak	Barış
Uçmak	Hareket, enerji	Sonsuzu istemek, ölümsüz olma arzusu, ruhun yükselmesi	Özgürlük

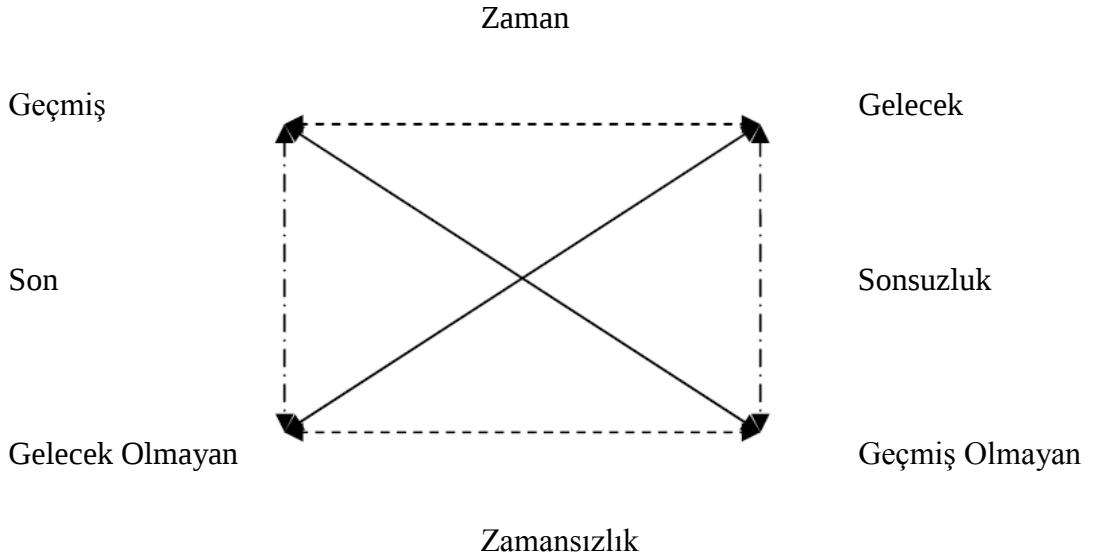
Tablo 21: Resmin Eyleyenler Şeması



Tablo 22: Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar

Hareket	Durgunluk
Alçalmak	Yükselmek
Karanlık	Aydınlık
Umut	Umutsuzluk
Son	Sonsuzluk
Işık	Karanlık
Sıcak	Soğuk

Tablo 23: Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi:



$$\text{Geçmiş} + \text{Gelecek} = \text{Zaman}$$

$$\text{Gelecek Olmayan} + \text{Geçmiş Olmayan} = \text{Zamansızlık}$$

$$\text{Geçmiş} + \text{Gelecek Olmayan} = \text{Son}$$

$$\text{Gelecek} + \text{Geçmiş Olmayan} = \text{Sonsuzluk}$$

4.4. Ergin İnan

1943 yılında Malatya'da doğan Ergin İnan, ilk ve orta öğrenimini Malatya'da tamamlamış, daha sonra Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olan, İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümünde sanat eğitimi görmüştür.

Burada Kral Schlamminger ve Helmut Hungerberg'in atölye çalışmalarına katılmış ve onlardan sanat eğitimi almıştır. 1968 yılında yine aynı okulda asistan olmuş ve Helmut Hungerberg'in asistanlığını yapmıştır.

1969 yılında, burs kazanarak Salzburg Yaz Akademisi'nde, Prof. Emilio Vedova ile çalışmış, 1970 yılında Federal Almanya Hükümeti'nin "Akademik Öğrenci Değişimi" bursunu kazanarak üç yıl boyunca Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat çalışmalarına katılmıştır.

1982 yılında, öğretim üyesi olarak göreve başladığı aldığı Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde, 1985 yılında profesör olmuştur³⁶¹.

Asya, Avrupa ve Anadolu kültürlerinden kazandığı birikimi kendine özgü bir yorumla ortaya koyan İnan, insan figürleri, böcekler, kelebekler, sürüngenler, yazı ve kaligrafi ile bir araya getirdiği kompozisyonları, ikonografik ve kültürel semboller arasında kurulan mistik ilişkileri yansıtır³⁶².



Görsel 45: Ergin İnan

Fotoğraf: Nevzat Yıldırım, Sanatçının Arşivinden.

³⁶¹ <http://www.ilyasergininan.com.tr/biyografi.aspx> [31.04.2015].

³⁶² Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 2.bs. (İstanbul: Remzi Kitabevi. 1991), 385.

4.4.1. Sanatçı İle Görüşme



Görsel 46: Ergin İnan İle Görüşme Sırasında

Rasim Soylu Arşivi.

Ergin İnan ile 20 Mart 2015 günü, İstanbul Beykoz Konaklarındaki sanatçının atölyesinde görüşme yapılmıştır.

Sanatçı, bilhassa Alman hocası Kral Schlamminge’ın Farsçasından Mevlana Mesnevisi okuması karşısında duyduğu şaşkınlık ve hayranlıkla başlayan Mevlana mistisizminin kökleri, aslında çocukluğuna kadar uzanır. Daha sonra bütün yaşamında ve eserlerinde görülen Mevlana etkisi halen devam etmektedir. Mesnevi onun başucu kitabıdır. Ayrıca kendi deyimiyle Anadolu erenlerinden Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretlerinin Marifetname’sini keşfetmesi ile onun eserlerinde mistisizm doruğa çıkmıştır.

Sanatçı sık sık Sahaflar Çarşısı’nda eski kitap ve sayfalar aradığını ve satın alarak bunları resimlerinde kolaj yapmak için kullandığını söylemiş, resimlerinde zaman derinliği etkisi yarattığını, mistik düşüncelerini ve duygularını soyut biçimler ile resim diline dönüştürdüğünü ifade etmiştir.

Sahaflar çarşısından aldığı bazı sayfaların açılmış muska olduğunu öğrendiğinde biraz şaşırmıştır. Büyü ve dua zaten mistisizmin en önemli ve gizemli yönleridir. Hatta bir resminde, arı etüdü yaptığı Arapça yazılı eski bir sayfada, arı ile ilgili ayet ve açıklamaların yazılı olduğunu sergiye gelen bir gazeteciden öğrenmiştir.

Bir zamanlar Sahaflar Çarşısında kitapçı dükkânı bulunan ve aynı zamanda Cerrahi Tekkesinin eski şeyhi olan Muzaffer Ozak'ın da yakın dostu olmuştur. Katıldığı devran zikri ve Cerrahi ayinlerinde, Ozak hocanın yanına oturması teklifi gibi iltifatlara mazhar olmuştur. Tasavvuf ve mistisizm onu resimlerinde çok güçlü sembollerle ifade edilmektedir.

4.4.2. Ergin İnan Resimlerinde Mistik Semboller

“Sanata manevi bir dünya olarak bakmak lazım, o dünyayı içinde yaşıyorsunuz; ama kimse bilmiyor. Bunu zaman zaman dışa vurmaya çalışıyorsunuz”³⁶³ diyen ressamın hem yaşantısında, hem de resimlerinde mistisizm etkisi çok fazla görülmektedir. Onun resimlerinde fantastik ve gerçekçi, çok boyutlu ve çok anlamlı varlıklar tasvir edilmektedir.

Onun resimlerinde görülen, eski yazı sayfalar üzerinde işlediği böcek figürleri, el ve göz gibi semboller, kapı gibi mistik simgeler, onun resimlerini hem plastik hem de içerik olarak lirik ve mistik kılıyor. Hz. Mevlana ve İsmail Hakkı Hazretleri gibi, büyük mistik şahsiyetlerle yakından ilgilenmiş, Hz. Mevlana ve İbrahim Hakkı Hazretleri'nin kitaplarından ilham alarak büyük eserler ortaya çıkarmıştır.

148

Doksan dokuz Mevlana beytine doksan dokuz resim yapar ve bu seri dev bir kitap olarak yayınlanır. Yine İsmail Hakkı Hazretleri'nin Marifetnâme'sindeki uhrevi âlemlerin haritalarından ilham alarak resimler çalışır.

Onun yaşamı ve sanatı varlık âlemini sorgulayan derin bir içsellik ve gizemle doludur. İnsanı; nefis ve heva, his ve heves ile ele alıp, duygu ve hissiyatını renkler ve biçimlere dönüştürmek ve soyut içselliğini resmin plastik dili ile ifade etmek onun poetikasını özetler. Soyutla gelen ilhamlar, kutsal ilhamlarla birleşerek onda derin bir tasavvuf kişiliği geliştirir.

Fanilik, eserde ve aynada fanidir. Hakikatte ve idealarda ebedilik esastır. Beka tabloları faniliğin atölyesinde yetişir. O evrenin gizini bakmada, görmede, algı ve sezgide, her şeyi anlamlandırarak keşfeder.

İnsanın iç âlemi ulvi feyizlerle aydınlanır. Ergin İnan'ın resimlerinde, mistik ışıık iç aydınlanmanın dışavurumudur. Ülfet sebebiyle fark edilmeyen güzellikler, sanatın bakış açısı ve estetik perspektifinde anlam kazanır. Küçük evren büyük âleme dönüşür. Kamil insan evrenin ve kozmosun sırrına ve gizine vakıf olan insandır.

Ergin İnan, modern bilgeliğin sırrını ruhunun derinliklerinden gelen kutsal ilhamlarla sarmalayarak, tablolarında soyut bir dil ile tercüme eder. Ergin İnan resimleri, geleneksel Türk sanatlarından izler de taşır.

İnan resimlerinde hat sanatı, minyatür sanatı ve diğer süsleme sanatlarının motiflerini görmek mümkündür. Osmanlı tarihindeki gizemli nakkaş Muhammed Siyahkalem, Erol Akyavaş gibi onu da çok etkilemiştir.

Fantastik yaratıklar ve büyü, gizemciliğin en somutlaşmış biçimleri ve yansımalarıdır. Kafka'nın bir böceğe dönüşümünü anlatan romanı ile ilişkilendirdiği "Metamorfoz" serisi, Berlin'de büyük ilgi görmüştür.

Ergin İnan, Da Vinci'nin "Defterler" 'inden de ilham almıştır. Yazı ve resim birlikte güçlü bir ifade dili oluştururlar. Rönesans'ın büyük aydınlanma ideası, o günden bu güne pek çok sanatçıyı da aydınlatmaya devam etmiştir³⁶⁴.

³⁶⁴ Kıymet Giray,
<http://ergininan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=13§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0> [31.04.2015].

Ergin İnan, yirminci yüzyılın önemli sanatçılarından biri olan Francis Bacon’u yakından inceler. Evrenin sırrını, insan bedeninin içselliğinde arayan Bacon, resimlerinde yalnızlıkları, kimsesizlikleri, insanın ruhen düştüğü boşluğu ve ruhları derinden etkileyen ıstırapları, içsel isyanlarla dolu gerilimleri yansıtmaktadır³⁶⁵.

Yüzey üzerinde mistisizm düşüncesiyle işlerini üreten Ergin İnan’ın çalışmalarında, farklı canlı türlerinin resim içerisinde yer aldığı kompozisyonlar görülmektedir. Kullandığı yazılar ise resmin bir ögesi konumundadır.

Sanatçının gayesi ise insandaki hakikati arama üzerinedir. Bu nedenle eserleri üzerine değişik ve mistik denilebilecek yazılar yazar. Örneğin sanatçının çalışmalarından birinde “ruhu bedenden ayırt etmek için ona iki isim verilir. Biri can, öbürü yaşayan hayat” şeklinde bir yazı, resim yüzeyinde net bir şekilde okunmaktadır.

Ergin İnan, 1950’li yıllardan sonra böceklerle ilgili çalışmalara girişmiş, semboller ve gerçeğin iç içe geçtiği resimsel bir biçimde yazı ve çizimlerini içeren tablolar çalışmıştır. Tablo, mektup ve portrelerinde görülen çalışmalarında, kendi fantastik dünyasına metafizik bir not düştüğü de söylenebilir.

Sanatçının çalışmaları, Türk resminde resmin yüzeyini farklı sihirli formüllerle kaplayan mistik sembolizmin izlerini taşır. Bu izler Mevlana’yı ve kozmosu konu alan, hat sanatı ve tılsım gibi istiflerden oluşan ve resmin kendisi olarak karşımıza çıkan sembollerdir.

Onun resimleri kitap sayfalarına alınan kişisel notlardır ve yazılar da resmin tasarımını gerçekleştiren leke ve çizgi sisteminin önemli elemanları olarak yapının içindeki yerlerini almaktadır. Bu yazıların Osmanlıca, Almanca, İngilizce ya da Türkçe olması çok da önemli değildir.

Önemli ve öncelikli değer, insanı, sürüngeni ya da böceği gizemli bir varlık olarak belirleyen boyutlardır. Ergin İnan bir gönül insanıdır ve çağdaş bir dervişdir. Onun yazılarla, böceklerle ve sürüngenlerle dolu fantastik resimleri, gizemli ve mistik iç dünyanın dışavurumu ve ruhunun manevi güzelliğini yansımasıdır³⁶⁶.

³⁶⁵ Kıymet Giray, **Ergin İnan**, (İstanbul: İşbank Yayını, 2001), 21.

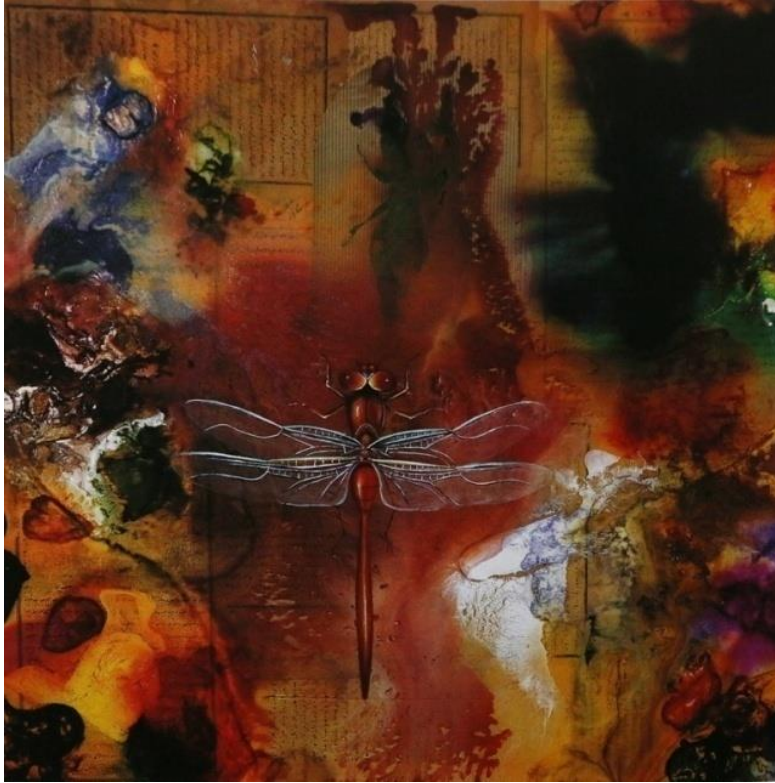
³⁶⁶ Ahmed Kürşad Albayrak, “Mistik Işık Sembolizmi İle İlgili Sanatsal Üretimler”, (Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2013), 64.

4.4.3. Ergin İnan Resimlerinde Mistik Bir Simge Olarak Böcekler

Ergin İnan resimlerinde, böceklerin izleri çocukluğuna kadar uzanır. Sanatı madde ve biçim kadar, mana ve içerik olarak ta ele alan İnan, böceklere alışılmış değersiz varlıklar olarak bakmaz.

1969'da Salzburg Akademisi'nde, yanında çalıştığı Prof. Emilio Vedova'ya Türkiye'ye geldikten sonra bir mektup yazar. Yabancı dili çok iyi olmadığı için, hocasına birkaç tane böcek çizer. Hocası bunları çok beğenir ve onu “bravo Turko” diyerek teşvik eder. Böcekler onu hem tedirgin eder hem de ekspresif figürler yapmasını sağlar.³⁶⁷

Böcekler insanlar için ürkütücü ve iğrenç yaratıklar olarak telakki edilse de, Ergin İnan onları estetik bir objeye dönüştürür. Zaman içinde daha anatomik çizdiği böcekler, ekspresif figürlerden öteye anlamlar taşımaya başlar. Böcekler duygusal halleri temsil eden birer harf ve kelimeye dönüşür.



Görsel 47: Ergin İnan, Bin bir Böcek, 1996, TÜYB. 50x50cm.

Giray, 2001, 250.

³⁶⁷ Giray, **age**, 250.

Göstergebilim açısından çözümlendiğinde böcekler, insanlar tarafından algılanan ürkütücü yaratıklar olma anlamları birer düz anlamdır. Ancak onların insanın depresif duygularını yansıtmaması, nefis, heves, hırs, şehvet, kıskançlık, inat, nefret, riya ve ikiyüzlülük gibi anlamları sembolize etmeleri birer yan anlamdır.

Franz Kafka'nın kahramanı bir böceğe dönüşen "Dönüşüm" romanıyla ilişkili olarak düzenlediği Metamorfoz dizisi ve sergisi böcek metaforunu daha anlamlı kılmıştır.

Kendisiyle yapılan bir röportajda böceklerin resimlerinde neyi ifade ettiklerini ve neleri temsil ettiklerini sorusuna, "böcekler ifade edemediklerimizi temsil eder, onlar bir sembol aslında. Yani benim için bir sembol. Yani öyle bir yerde zaman zaman belki de sözle anlatamadığınız bir şeyi anlatıyor hakikaten"³⁶⁸ cevabını verir.

4.4.4. Ergin İnan Resimlerinde Mistik Bir Simge Olarak Sürünge

Ergin İnan'ın böcek yorumlu resimlerine benzer anlamları çağrıştırdığı resimlerinden bazılarında, kertenkele gibi sürünge

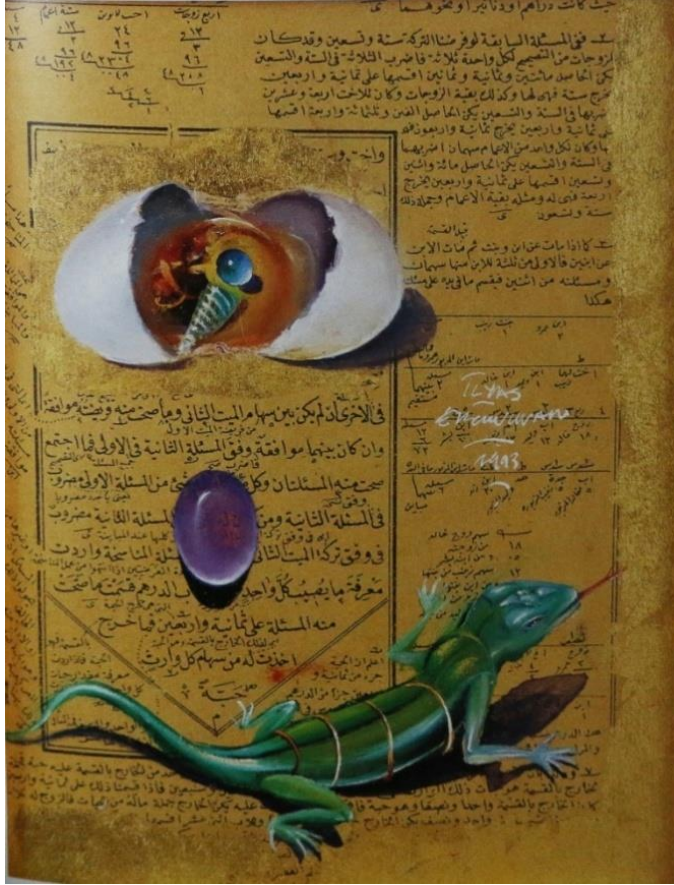
Kıymet Giray, onun evren ve varlık ile ilgili kaygılarını sıradan ve sönük bir yaşamdan çıkararak renkli, anlamlı ve derinlikli algıların çok daha kısa olan insan yaşamını çok uzun, hiç bitmeyecekmiş sanısı içinde anlamlandırmanın sırrı olarak tanımlar³⁶⁹.

Ergin İnan kendi gerçekliğini yansıtan resimsel biçimlerinde, insanın iç âleminin derinliklerinin izlerinde öznel gezintiler yapar. İnsanın bazı duyguları yüce ve ulvidir. Onun resimlerinde ışık gibi veya kelebek gibi bir sembolle temsil edilebilir.

Bazı duygular da süflidir. Sürünge ve böceklerle temsil edilir. Onun resimlerinde insanın hevesâtı denilen nefsin aruzlarını, şehvet ve idfikslerini sürünge yansıtır. İnsan ruhen semalarda gezerken madde ve beden olarak yerlerde dolaşır ve de toprağa yakındır. Ne de olsa insanın ham maddesi de kara topraktır.

³⁶⁸ Merve Kıyak Şahin, Ressam Ergin İnan: Benim Şemsim İçimde, <http://www.yedirenkdergi.com/2014/05/ressam-ergin-inan-benim-semsim-icimde/> [14.05.2015].

³⁶⁹ Kıymet Giray, <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=13&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0> [31.04.2015].



Görsel 48: Ergin İnan, Kırılmış Kabuk, 1993, Tahta Üzerine Kolaj Ve Yağlıboya, 25x20cm.

Giray, 2001, 233.

4.4.5. Ergin İnan Ve Mevlana Mistisizmi

Manevi âlemlerin derinliklerine inmesini sağlayan Mevlana ile daha lise çağlarındayken tanışan Ergin İnan, hocası Schlamminger'in Mevlana hayranlığı ile daha özel bir ilgi duymaya başlar.

Mevlana'nın Mesnevi ve diğer eserlerinin hepsini okur ve hayatı boyunca okumaya devam eder. Mevlana'yı okumanın iç dünyasını zenginleştirdiğini, kendisini oluşturmasını sağladığını ve kendisini insan olarak şekillendirdiğini düşünür. "Onun dünyasını anlamak benim için ibadettir" der³⁷⁰.

İKSV ile Contemporary Fuarı'nda bir Mevlana projesi yapar. Mevlana'nın 99 beyti için 99 tane resim yapar. Sınırlı sayıda basılan çok kaliteli bir kitap ortaya çıkar.

³⁷⁰ Şahin, <http://www.yedirenkdergi.com/2014/05/ressam-ergin-inan-benim-semsim-icimde/> [14.05.2015].

Mesnevi’yi başucundan ayırmayan Ergin İnan her zaman Mevlana şiirlerinden ve öykülerinden ilham almaya devam eder.

Ergin İnan zaman zaman yaptığı resimler üzerine Türkçe veya farklı dillerde beyitler yazar. 1976’da yaptığı “Kim Ağlar” adlı çalışmasında Mevlana’nın Mesnevi’sinden şu mısraları yer alır.

“Gözden uzakta değilsin ama gönülden dışarı da değilsin.

Aşk birliğidir bu. Burada iki yok. Ya ben varım, ya da ben varım”³⁷¹.



Görsel 49: Ergin İnan, Mesnevi, 1989, Litografi, 60x41 cm,

Giray, 2001, 191.

³⁷¹ Giray, age, 52.

4.4.6. Ergin İnan Resimlerinde Mistik Sembol Olarak Eski Yazılar

Resimlerinde eski yazı ve kitap sayfalarını çok kullanan Ergin İnan bunların resme zaman derinliği kazandırdığını ifade eder.

Geleneksel sanatların ve kendi tarihinin değerini iyi bilen sanatçı, zaman zaman sahaflar çarşısını dolaşarak eski kitaplar ve yazılar toplar. Bazen de bir muskayı açarak resimlerinde büyümlü bir mistik atmosfer oluşturur.

Ergin İnan eserlerinde, Osmanlıca, Almanca, İngilizce ya da Türkçe yazılar vardır. Bu yazıların okunması gibi bir kaygı taşımaz. Sanatçı resimlerinde eski sayfaları ve yazıları resimlerinde kullanma ile ilgili şunları söyler.

“Eğer eski sayfaları birden bire Sahaflar ’da görüp onları satın alıp götürüp çizdimse, o da çocukluğumda bahçedeki sundurmanın içerisindeki bir sürü elyazması kitapları izlediğim içindir”³⁷².

Ergin İnan, resimlerinde kullandığı yazı ve sayfalarda ne yazdığı ile çok ilgilenmez. O yazının dokusu, biçimselliği, hareketi, pastisimi ve sembol olma özellikleri ile ilgilenir. Zaman zaman kendi el yazılarını da kullanır³⁷³.

Kendisiyle yapılan söyleşide resimlerinde yer alan eski yazı ve kitap sayfalarının resimde zaman derinliği etkisi oluşturduğunu söylemiştir.

1990’larda bir sergi açılışında üzerinde arı ve eski yazılar olan bir resmin önünde gazeteci Fehmi Kuru ona eski yazı okumayı biliyorsunuz değil mi diye sorar. Ergin İnan hayır cevabını verince ilginç bir tesadüf ortaya çıkar. Arı resminin arkasındaki sayfalarda “Arı Tefsiri” yazmaktadır³⁷⁴.

Aslında ilahi rastlantı anlamında tevafuk diye adlandırılan bu olay tek değildir. Yine Sahaflar Çarşısında kitapçı ve Cerrahi Şeyhi Muzaffer Ozak Hoca’nın dükkânında görüp beğendiği ve resminde mistik bir tılsım olarak kullandığı bir grup yazının, eski bir muska olduğunu daha sonra öğrenir. Bu muskanın açılmış sayfalarından kolajlar yaparak bir seri resim çalışır.

³⁷² Şahin, <http://www.yedirenkdergi.com/2014/05/ressam-ergin-inan-benim-semsim-icimde/> [14.05.2015].

³⁷³ Bedriye Yıldız, “Türk İnanç Sistemlerinin Çağdaş Türk Resmine Etkisi”, (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2011), 52.

³⁷⁴ Derya Halebloğlu, <http://istanbulmuseum.org/ip/ergin-inan.html> [31.04.2015].



Görsel 50: Ergin İnan, Mesnevi, 1989, Gravür Baskı, 78x51 cm.

Giray, 2001, 195.

4.4.7. Ergin İnan Resimlerinde Mistik İkili Yüzler

Ergin İnan'ın son dönemlerinde ürettiği işler arasında ikili yüzler dikkat çeker. Resim çalışmaları içerisinde insan bedenlerini, portrelerini, yazılarla ve kitap sayfalarıyla iç içe geçmiş olarak defalarca işleyen ressam aslında insanı bir kitap gibi okumaya çalışmaktadır.

Ruhun beden ile ilişkisini ve insanın madde ve mana yönlerini çözümlemek onun ana hedefidir.

Kendisi ile yapılan bir röportajda ikili portrelerde iki Ergin bulunduğunu söyler. Birisi Ergin İnanın görünen ve tanınan yüzüdür. Diğeri bilinmeyen ve herkesin tanımadığı farklı bir yüzüdür. Onu İlyas olarak isimlendirir. İlyas, bir rüyada Hızır-İlyas'ı gören büyükannesinin ona verdiği ilk isimdir³⁷⁵.

Ergin İnan gönülden çalışma olarak tanımladığı mistisizm anlayışında, içselliğini dışarı yansıttığını söyler. İkili yüzler bir arayışın ifadesidir. Birbirine bakan, yüz çeviren, konuşan portreler Ergin İnan'ın mistik arayışlarının sembolüdür.

Yüzlerin ve bedenlerin yazı ile iç içe olmasında ise ruhun bir dönem beden içerisinde yer aldıktan sonra tekrar boşluğa dönmesine gönderme yapar. Ruhun bedeninden çıkması aslında onun ifadesiyle ikinci bir doğumdur.



Görsel 51: Ergin İnan, İki Aynı Yüz, 2006, MDF Üzerine Karışık Teknik, 70x100 cm.

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=13§ion=130&periodID=956&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1> (18.06.2015)

³⁷⁵ Şahin, <http://www.yedirenkdergi.com/2014/05/ressam-ergin-inan-benim-semsim-icimde/> [14.05.2015].



Görsel 52: Ergin İnan, Ayak,1990, Ahşap Üzerine Tempera, Akrilik, Yağlıboya, 125x90 Cm.

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=13§ion=130&lang=tr&periodID=-1&bhcp=1>
[14.05.2015].

4.4.8. Ergin İnan Resimlerinde Mistik Sembol Olarak El ve Ayak

Ergin İnan'ın bazı resimlerine konu olan el ve ayak figürleri, mistik birer sembol olarak ele alınabilir. Hz. Fatıma'nın eli ve Hz. Muhammed'in ayak izine gönderme yapan, "El ve Ayak" serisinde, el ve ayak birer motif olarak değil, resmin bütünü olarak kullanılmışlardır³⁷⁷.

Pençe-i Ali Aba olarak Türk İslam literatüründe yer alan ve özel bir yere sahip olan el figüründeki beş parmak, Hz. Muhammed, kızı Hz. Fatıma, damadı ve amcasının oğlu Hz. Ali, torunları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i sembolize eder. Eski kitaplarda, muska ve büyü ritüellerinde mistik güçler taşıdığına inanılan bu elin şefkatine ve koruması altına sığınılır.

³⁷⁷ Ferid Edgü, **İnsan/Kozmos/El-Ayak Ve Mektuplar**, (İstanbul: Vakko,1990), 7.

İnan'ın 1988 yılında yaptığı, 'El Görür' adlı 12 adet baskısının birinde, resim düzleminin merkezindeki el motifinin ortasında bir portre yer alır. Parmaklarında ve elin diğer bölümlerinde İnan'ın kendi el yazısı ile yazdığı notlar ve böcek betimlemeleri vardır. Elin işaret parmağında ise merkezinde Allah ve 1000 tarihinin okunabildiği yuvarlak bir mühür yer alır³⁷⁸.



Görsel 53: Ergin İnan, Elin Görür, 1988, Gravür, 39x27 cm, Berlin Dahlem Müzesi.

Giray, 2001,171.

³⁷⁸Emine Önel Kurt, "1980 Sonrası Modern Türk Resminde İslam Etkisi ve İki Sanatçı: Ergin İnan ve Murat Morova" **Sanat Tarihi Yıllığı**, s.19, (2006): 15-26.



Görsel 54: Ergin İnan, Öte Dünya Kapıları II “Soyut Kapı”2006,200x100 cm, Ahşap
Üzerine Akrilik-Karışık Teknik.

<http://ergininan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=13§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0> [14.05.2015].

4.4.9. Ergin İnan Resimlerinde Mistik Bir Sembol Olarak Kapı

Ergin İnan antikacılardan bulduğu eski kapıları boyayarak üzerlerine resimler yapar. Başka bir âleme veya öbür dünyaya açılan kapılar konseptinden hareket eden ressam, beş tane kadar böyle kapı çalışması yapmıştır.

İnsanın bu dünyadan başka bir dünyaya yolculuğu, İslam mistisizmi kadar diğer dinlerin ve düşünce sistemlerinin de önemli bir konusudur. Bu dünyadan başka bir âleme geçmek için birkaç kapı vardır.

Kabir âlemi, misal âlemi, berzah âlemi ve ahiret âlemi gibi. Hepsine geçmek için bir kapı var. İnsanlar ölümle bu kapıdan geçtikleri gibi, bazı büyük mistikler daha ölmeden bu kapılardan geçip o âlemleri temaşa edip gelmişlerdir. Hz. Peygamberin miraca çıkması bunların en üst örneğidir.

Roland Barthes nesnelerin gösterici bir işlevi olduğunu söyler. Bunu bazen biçimden çıkarmak mümkündür³⁷⁹.

Yani kapı her şeyden önce biçim ve işlev olarak zaten açılmanın, başka bir mekâna geçmenin göstergesidir. Ancak ona fantastik veya mistik anlamlar yükleyerek bilinen evrenden bilinmeyen bir âleme, farklı bir boyuta geçmenin göstergesi olarak anlam yüklemek, Ergin İnan gibi mistik ve lirik bir üslup sahibi bir sanatçı için zor olmasa gerektir.

Aslında kullandığı antika kapıların kendisi de bir sanat eseridir. Ergin İnan kendi resim üslubunu kapılar üzerinde yaptığı tasarımlarda gösterdiği gibi, başka objeler üzerinde de gösterir. Örneğin ahşap şapka kalıpları üzerine yaptığı resimler ve “Kümbetler” çalışması gibi.

4.4.9.1. Öte Dünya Kapıları Eserinin Görsel Göstergebilim Çözümlemesi

1-Eserin malzeme ve tekniği: Sanatçı hurdacılarda veya antikacılarda bulduğu eski kapılar üzerine çalışmıştır.

2-Eserde görülen göstergeler: Resim ahşap bir kapı üzerine çalışılmıştır. Kapı üzerinde altı adet ahşap oyma süsleme motifi yer almaktadır. Renkli soyut bir resim şeklinde boyanmıştır.

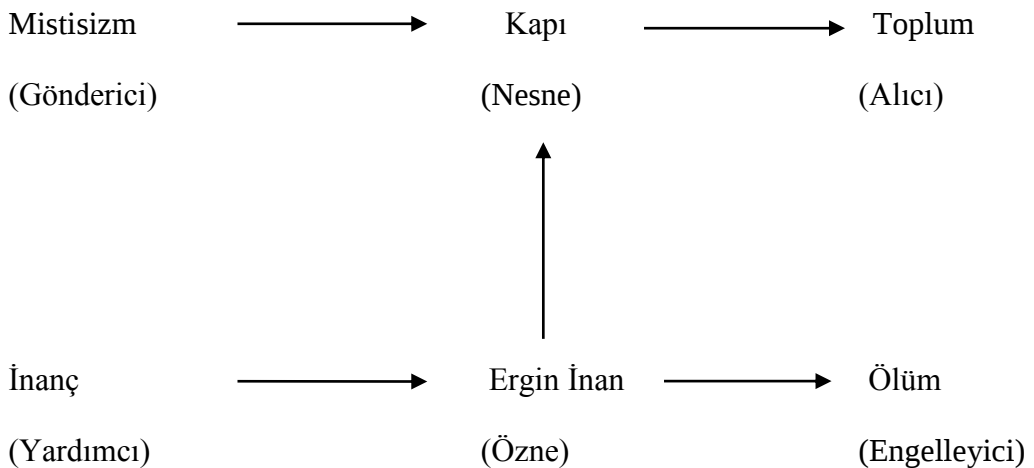
3-Eser üzerindeki göstergelerin plastik özellikleri: Eski ahşap bir kapı raid-made gibi kullanılmıştır. Koyu renk ağırlıklı olarak boyanmış, ahşap oyma motiflerin üzerinde sıcak kırmızı renklerle lekeler yapılmıştır. Kapı kenarları paspartu gibi mavi ve mor renklerle çerçevelenmiştir. Motifler üzerinde ışıklı ve açık lekeler de görülmektedir.

³⁷⁹ Barthes, 2013, 24.

Tablo 24: Resimdeki Göstergelerin Düz anlam, Yan anlam ve Derin Anlam Şeması

Göstergeler	Düz Anlamlar	Yan Anlamlar	Derin Anlamlar
Kapı	Cansız, Nesne, Bir Mekâna Girme Aracı.	Farklı Âlemlere Girme, Öte Dünyaya Açılma, Sonsuzluğa Geçiş	Mistisizm, Din, İnanç, Tasavvuf,
Motif	Cansız, Nesne, Bir Merkezden Yayılma	Süsleme, Güzelleştirme, Nakış Dekoratif Unsur, Işık Saçma	Estetik, Ruh İnceliği, Mistik Güzellik, Aydınlanma
Çerçeve	Cansız, Nesne	Sınırlandırma, Etrafını Çevirme	Bakış Açısı,
Koyu Leke	Cansız, Renk	Gayb, Bilinmezlik, Karanlık, Hiçlik	Mistisizm, Din, İnanç, Tasavvuf, Sır
Açık Leke	Cansız, Renk	Ümit, Işık, Aydınlanma	Mistisizm, Akıl, Kalp, Ruh, Bilim, Tasavvuf,
Kapı Kilidi	Cansız, Nesne	Sır, Düğüm, Bilinmezlik	Mistik, Gizem
Soyut Resim	Cansız, Nesne	Soyut, Duygusal Dünya	Mistik, Gizem

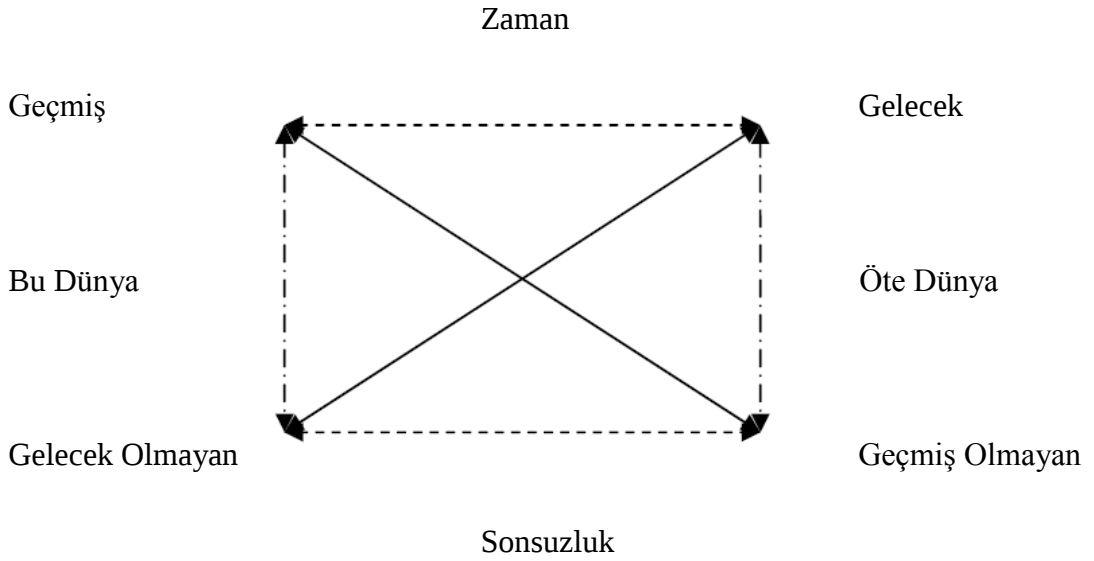
Tablo 25: Resmin Eyleyenler Şeması:



Tablo 26: Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

Yaşam	Ölüm
Bu Dünya	Öteki Dünya
Ben	Öteki
Görünen Âlem	Gayb Âlemi
Son	Sonsuzluk
Fani	Baki

Tablo 27: Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi:



$$\text{Geçmiş} + \text{Gelecek} = \text{Zaman}$$

$$\text{Gelecek Olmayan} + \text{Geçmiş Olmayan} = \text{Sonsuzluk}$$

$$\text{Geçmiş} + \text{Gelecek Olmayan} = \text{Bu Dünya}$$

$$\text{Gelecek} + \text{Geçmiş Olmayan} = \text{Öte Dünya}$$

4. 5. Halil Akdeniz

1944 yılında Antalya’da doğmuş olan sanatçı, 1965 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü, Resim-İş Bölümünden mezun olmuş, 1968-1974 yılları devletin açtığı yurtdışı sınavını kazanarak Almanya’ya gitmiş ve Berlin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde sanat eğitimi görmüştür.

1982 yılında Ege Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesinde yüksek lisans yapmış ve 1984’te sanatta yeterlilik ve 1990 yılında da doktorasını tamamlamıştır.

1986 yılında yardımcı doçent, 1987 yılında doçent, 1994 yılında da profesör olmuştur. Ankara’da Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, İzmir’de Ege Üniversitesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Yine Ankara’da Bilkent Üniversitesi ve Eskişehir Anadolu Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak çalışmıştır.



Görsel 55: Halil Akdeniz

<http://mericaktas.com/index.php?cmd=pages&id=183> [12.11.2015].

1996-2001 yılları arasında, Almanya’nın Bonn ve Berlin Büyükelçiliği, Kültür Müşavirliği ve 2001 yılında Kültür Bakanlığı, Bakanlık Müşavirliği yapmıştır. Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde, öğretim üyesi olarak görevini sürdürmektedir³⁸⁰.

³⁸⁰ Rıfat Şahiner, **Kültür İmleri**, (İstanbul: Masa yayınları, 2014), 295-296.
<https://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/halil-akdeniz/html-cv/hakdeniz.html>
[06.04.2015].



Görsel 56: Sanatçı Halil Akdeniz İle Görüşme Anında.

Rasim Soylu Arşivi.

4.5.1. Sanatçı İle Görüşme

Sanatçı Halil Akdeniz ile 01 Nisan 2015 tarihinde Sakarya Ofis Sanat Merkezinde bir görüşme yapılmıştır. Kendisi, resimlerinde mitolojik ve piktografik sembolleri kullandığını ve bunlarla günümüz dünyasında, kültür imleri oluşturduğunu söylemektedir.

Farklı ülkelere ve dinlere ait toplumların, tarihsel süreç içerisinde geliştirdikleri sembolleri, kendi plastik form anlayışı içerisinde, evrensel bir biçim dili olarak ele aldığını ifade etmektedir. Göstergebilim açısından ele alındığında, kendi anlamları dışında pek çok yan anlamlar ifade edebileceklerini de söylemektedir. Aslında bu sembollere, kendi yüklemek istediği içsel anlamlar olduğundan söz ederek, gizemli ve muğlak bir anlam alanı ortaya koymaktadır.

Resimlerinde Hitit kültürü ağırlıklı, Anadolu uygarlıklarına ait semboller kullandığını ifade etmektedir. Ancak mitolojik sembollerin de ağırlıklı olarak kullandığını belirtir. Bu sembollerin kullanılmasında, ulusal motifler kullanmak gibi bir kaygısı olmadığını, ancak doğal olarak plastisizm, ritim ve kompozisyon gibi kaygılar taşıdığını da belirtmektedir.

Resimlerinde, piktografik semboller çokça görülmektedir. Bu semboller bazı resimlerinde kaligrafi etkisi de yapmaktadır. Bilhassa “Kûfi” adı verilen köşeli Arap harfleri ile yapılan yazıları çağrıştırmaktadır.

Kendisi ile yapılan görüşmede bunun, çok eski dönemlerden beri yazının doğadan soyutlanmış figürler olmasından kaynaklandığını ve resimlerinde kaligrafik etkilerin, plastik olarak ve sembol olarak kullandığını biçimlerin çizgisel ritminden kaynaklandığını söylemektedir.

Arkeolojik ve geçmiş kültürlerden günümüze gelen ve anlamları hala yaşayan sembollerini severek çalıştığını ifade etmektedir. Günümüz dünyasında hala kullanılan bazı çağdaş sembollerini de kullanmaktadır. Olimpiyat amblemi, barış sembolü ve “Petrol Ofisi” logosu gibi. Mitolojik ve eski dinlerdeki gizemli olaylardan hareket ederek, sembolik alıntılar yapmaktadır.

Sade ve formel olarak sembollerini kullanmaz aynı zamanda kültürel içerik olarak ta eserlerinde değerlendirir. Sanatının ve sembollerin en değerli kısmını açıklanamayan kısımlar olarak değerlendirmektedir. Resimlerinde kültür imlerinin gizemli bir mistisizm taşıdığını, ancak bunların plastisizminin ön planda olduğunu ve içeriklerinin ve anlamlarının yorumlanmasında, sanat tüketicisi ve sanat eleştirmenlerinin özgür olduğunu söylemektedir.

4.5.2. Halil Akdeniz Resimlerinde İmler ve Semboller.

“Kültür İmleri” Halil Akdeniz’in simgesel dili olarak kabul edilebilir. Tual ve boya dışında çeşitli malzemeleri de bu simgeci anlatımında araç olarak kullanmaktadır. Halil Akdeniz’e göre sadece sanatçılar kültürü biçimlendirmez, aynı zamanda kültür de sanatçıları ve sanat eserlerini biçimlendirmektedir.

Kültürel veriler, simgeler, işaretler vb. gibi malzemeler, onun sanatının temelini oluşturmaktadır. Sanatsal üretim süreci içerisinde sanatçının yaşadığı dönem, psikolojik ve sosyolojik durumu oldukça etkin olabilir.

Halil Akdeniz’e göre sanatçı, sanat eserini, kendisi ürettiği halde bazen kendisi bile açıklayamayabilir. Bu onun etkilendiği ve beslendiği kaynaklar ve kültürel kökenlerle ilişkilidir ve bazen sanatçının çocukluğuna kadar uzanabilir³⁸¹.

³⁸¹ Özkan Eroğlu, **Halil Akdeniz: Simgeler Ve Akdeniz'in Kavramsal Dünyası**, (İstanbul: Ütopya Yayınevi. 2010), 10.

Sanatçının çocukluğuyla sanatı arasındaki ilişki, Prof. Dr. Neriman Samurçay tarafından yapılan psikanalitik bir testle de incelenmiştir. Bu testlerde sanatçının çocukluk dönemine ait sevgi ve ilgi dünyasına dair ipuçları elde edilmiştir.

Çocukluğu Antalya’da, antik Likya ve Roma eserleri arasında geçen sanatçı, bu kalıntılar üzerindeki anlamını bilmediği yazı ve simgelerin gizemli ve mistik aurası içerisinde büyümüştür³⁸².

Halil Akdeniz ise, Kültür İmleri’nin kendi içselliği içerisindeki yerini şöyle anlatmaktadır. “Çocukluğumu geçirdiğim yörelerde henüz ilkokula bile gitmediğim zamanlarda, üzerinde oynadığım üstü yazılı, resimli şekillerle dolu büyük blok taşları bugün gibi heyecanla hatırlıyorum. Onlar çok yabancı bir dünyanın kalıntıları idi benim için.”³⁸³

Dünyanın pek çok ülkelerindeki önemli müzeleri gezen ve hatta İspanya’daki Altamira mağarasını ziyaret ederek oradaki duvar resimlerini inceleyen sanatçı, kültürel imleri ve sembolleri ta o zamandan beri biriktirmeye başlamıştır. İzmir’de, Ege Üniversitesi’nde çalıştığı dönemde, Yunan ve Roma sanatı ve simgeleri ile ilgilenirken, Ankara’ya Bilkent Üniversitesi’ne geldikten sonra, Hitit sanatı ve kültürü üzerine yoğunlaşmıştır.

Bir dönem çalışmalarında eski Yunan ve Hitit kültürlerine ait yazı ve simgeleri, günümüz imgeleriyle birlikte kullanmıştır. Son çalışmalarında bu imgeler, evrensel barış ve nükleer karşıtı simgeleri gibi, çağdaş imgelerle beraber yer almaya başlamıştır.

Akdeniz, resimsel işaret ve simgeleri alıntılararak sanatsal imlere dönüştürmekte ve onlara mistik ve evrensel anlamlar yüklemektedir. Geçmişten gelen simgeler, çağdaş imgelerle birlikte onun resimlerinde sanatsal birer biçime dönüşmekte, yeni bir düşünsel ve görsel gerçeklik kazanmaktadır³⁸⁴.

Ramazan Alpdemir, Halil Akdeniz’in çalışmalarındaki tarihsel ve kültürel imlerin ve simgelerin insanda uyandırdığı izlenimleri, kültürün bilinçaltını oluşturan büyük bir rüyadan kalan işaretleri olarak tanımlamaktadır³⁸⁵.

³⁸² Eroğlu, 2010,12.

³⁸³ Halil Akdeniz, “Kültür İmleri, Kavramlar Ve Sınırlar Ötesi”, **Kültür İmleri Sergisi Kataloğu Eki:** (Sakarya, Ofis Sanat Merkezi,2015), 2.

³⁸⁴ Eroğlu, **age**, 22.

³⁸⁵ Ramazan Alptekin, “Batı Akdeniz Uygarlıkları”, **Arredamento Dekorasyon Dergisi**,(1993): 53.

Onun eserlerindeki epigrafik elemanlar, görünenin arkasında zamansız bir kalıtımın arkeolojik bir uzantısını sergilemektedirler. Göstergebilim açısından düşünüldüğünde ise, bu kodların düz ve yan anlamları bilinmediği takdirde ortaya çıkan sadece biçimsellik ve soyut şekiller olacaktır.

Akdeniz'in resimlerinde kullandığı bir işaret olan “fi” harfini buna örnek verilebilir. **Φ** Fi harfi Grek kültüründe bir harf, işaret ve simgedir. Grekler alfabeyi Fenikeliler üzerinden Samilerden almışlar. Bunun gibi bazı harfleri ve sembolleri de ihtiyaçlarına göre kendileri geliştirmişlerdir.



Görsel 57: Halil Akdeniz, Kültür İmleri, 2010, Tuval, Akrilik- Ağaç Konstrüksiyon, 112x189cm

<https://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/halil-akdeniz/html-cv/hakdeniz.html>



Görsel 58: Halil Akdeniz, Kültür İmleri, Detay, (Hitit Sembolü, İz Sürme, Geleceği Takip Etme), 2010, Karışık Teknik, 112x189 Cm.

Halil Akdeniz Kültür İmleri Resim Sergisi Kataloğu, (Sakarya: Ofis Sanat Merkezi, 2015),12.

Sembol olarak Φ Fi “felix” in ilk harfı olduğundan mutluluğa gönderme yapmaktadır. Fizikte alternatif enerjiyi, modern matematikte soyut kavramları simgeler. Eski Yunan kültürü kadar, eski Şaman kültürleriyle de alakalıdır. Kodlar çözüldükçe simgelerden sürekli farklı anlamlar çıkarılabilmektedir³⁸⁶.

Halil Akdeniz’in pek çok çalışmasında görülen deniz tanrısı Poseidon’un asası, Yunan mitolojisinde güç ve otoritenin simgesi olarak ifade edilmektedir. Geçmişten gelen pek çok simge gibi bu da onun resimleriyle geleceğe taşınmaktadır.

Akdeniz, eserlerinin isimleri ile sembollerin eski kültürlere gönderme yapması arasında şöyle bir ilişki kurmaktadır. Ona göre her eser bir önermedir. Hatta eserlerin isimleri de bu önermenin parçası olabilir. Resimlerin isimleri önemlidir. “Anadolu Uygarlıkları–Görsel Araştırmalar”, “Anadolu Uygarlıkları–Kültürlerarası”, “Kültür Merdivenleri”, “Kültür Logoları” vb. gibi isimler, resimlerin açıklamaları değildir ama kavramlara ve yaklaşımlarına bir gönderme niteliği taşımaktadır³⁸⁷.



Görsel 59:Halil Akdeniz, Kültür İmleleri, 2009,Tual Üzerine Akrilik, karışık teknik, 80.88 cm. Demsa koleksiyonu.

Şahiner, 2014, 190

³⁸⁶ Eroğlu,2010, 56.

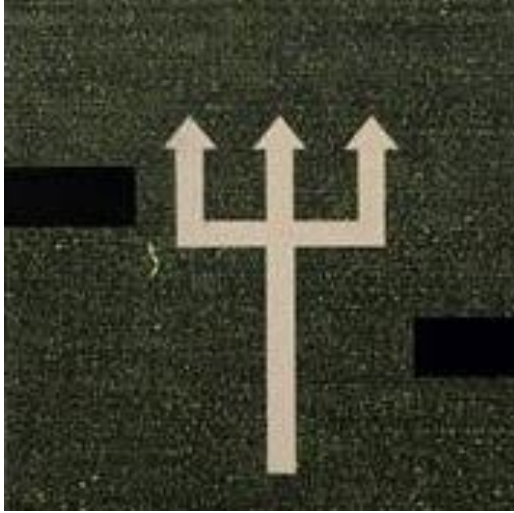
³⁸⁷ Age, 62.

Onun alışmaları, bir yandan estetik mistisizmini yüceltirken, diğeryandan sanatsal algıyı işaretlerin gizemli dünyasına yönlendirmektedir. Halil Akdeniz resimleri gizemli içerikleriyle postmodern bir mistisizm ieriğiyile yoğurulmuştur.

Bütün sanat eleştiri kuramlarında olduğu gibi, göstergebilimde de biçimler ve semboller, okuyanlara gönderilmiş işaretler olarak ele alınmaktadır. Her şey efsanedir, her şey sadece okunabilmek için oradadır. Sadece biçimin kendi içinde bir anlam taşıması düşünülemez, farklı veya çok yönlü sorgulandığı zaman birçok anlam taşıyabilmektedir.

Baudrillard Sanat Komplosu adlı eserinde imlerin, insanı her şeyin kaybolduğu bir simülasyon dünyasına ittiğini söylemektedir. Ona göre Yaratıcı bile kaybolmak için imleri kullanmaktadır. Tanrı tapınılan bir ikonun arkasında kaybolduğu gibi, her biri gösterge olan, görünen varlıkların arkasında gizlenmektedir³⁸⁸.

Akdeniz'in yapıtlarında görsel göstergeler ve simgeci bir dil ile sorgulanan kavramlar, göndermede bulundukları değerlerle yüzleşmektedir. Akdeniz, yapıtlarını adlandırırken kullanmış olduğu "Kültür İmleri" nermesinin özünde var olan paradoks ise, sanatsal anlamda geleceğın kazıları olarak da okunabilir olmasındandır. Bu durum, söz konusu yapıtların hem geçmişi, hem de geleceğe gönderme yapıyor olmasından ileri gelmektedir³⁸⁹.



Görsel 60: Halil Akdeniz, Poseidon'un Asası, Detay, 2009, Karışık Teknik, 80x88cm. Özel Koleksiyon

şahiner, 2014, 190

³⁸⁸ Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**, ev. E. Gen, I. Ergüden, 4.bs.(İstanbul:İletişim Yay. 2012), 36.

³⁸⁹ şahiner, **age**, 10.

Simgenin, çok anlamlar içeren düşünce ve kavramların soyut veya somut biçimlerle ifade edilmesi olduğu düşünülürse, Halil Akdeniz resimlerindeki simgeler de, çok anlamlar ifade eden mecazi göstergeler olarak tanımlanabilir.

Onun bilinçli olarak kullandığı simgeler, sadece onun yüklediği değil, izleyicinin de zihninde çağrışım yapan pek çok anlamlar içermektedir.

Çağrışımlar ise yerel kültür ve evrensel kültür içerisinde gelenek ve dinsel inanış biçimlerine dek uzanmaktadır. Sanatsal bir ifade biçimi olarak ta simge, bilinen ve varsayılan anlamlarının dışında daha pek çok anlamlar içermektedir.

Selçuk Mülayim giderek kalıplaşmış sembol niteliği taşıyan işaretleri, kaybolmuş bir dilin işaretleri olarak tanımlamaktadır. Simgeler ve işaretlerden oluşan bu dilin sanat tarihçiler tarafından ısrarla dekoratif unsurlar olarak kabul edildiği varsayımında bulunmaktadır³⁹⁰.



Görsel 61: Halil Akdeniz, Bulgaristan'dan 7. Yüzyıla Ait Bir Sembol. Detay, 2009, Karışık Teknik, 80x88cm. Özel Koleksiyon

Şahiner, 2014,190.

Eroğlu, bir “Halil Akdeniz Mistisizmi” kavramından bahsetmektedir. Akdeniz’in eserlerinde simgecilik, romantizm anlatısı için bir araç olmaktadır. Ayrıca öznelliği, idealistliği, teosofik ve gizemci eğilimleri de beraberinde getirmektedir. Onun kullandığı simgelere, kişisel görüşü doğrultusunda kazandırdığı anlamlar, bir mistisizm sunmaktadır.

³⁹⁰ Selçuk Mülayim, **İslam Sanatı**, (İstanbul: İsam Yayınları, 2010),110.

Ortada zaten bir simgeler evreni ve mistisizm kavramı vardır. Ancak Akdeniz'in kendi yorumu dışında, bir de izleyicinin onlara getirdiği yan anlamlar içeren farklı yorumlar vardır. Bu daha zengin anlamlar içeren bir simgeler sözlüğü oluşturmaktadır³⁹¹.

Rıfat Şahiner'e göre, Halil Akdeniz'in yaptığı resimleri ve çalışmaları, bilinen sanat akımları içerisinde bir yere oturtmak çok zordur. Akdeniz'in resmi, non-figüratif ve soyut kategorisi yanı sıra, kavramsal, minimalist ve zaman zaman pop-art olarak tanımlanabilir.

Halil Akdeniz'in zihnini meşgul eden Anadolu Uygarlıklarına ait imler, Hitit, Hatti, Frig ve Grek alfabelerine ait harfler, kültürel birer şifre olarak onun eserlerinde yerlerini almaktadırlar.

Onun yaklaşımı, bilginin dil ile veya dil dışı göstergeleriyle nasıl dışa vurduğunun açığa çıkmasıdır. Onun çalışmalarında dilin yeniden katmanlanması ve yeni anlamlar yüklenmesi söz konusu olarak görülebilmektedir³⁹².



Görsel 62: Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Kültür Bakiyeleri, 92x30 cm. 2005, Tual Üzerine Karışık Teknik, 4 Parça

Halil Akdeniz Kültür İmleri Resim Sergisi Kataloğu, (Sakarya: Ofis Sanat Merkezi, 2015),39.

³⁹¹ Eroğlu, 2010, 116.

³⁹² Şahiner, 2014, 9.



Görsel 63: Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Kültür Logoları,2002,Tual Üzerine Akrilik, Demir Konstrüksiyon, (17 Parça) 166x100cm.

Şahiner, 2014,17.

4.5.3. Halil Akdeniz, Anadolu Uygarlıkları-Kültür Logoları Eserinin Görsel Gösterge Çözümleme Yöntemiyle İncelenmesi

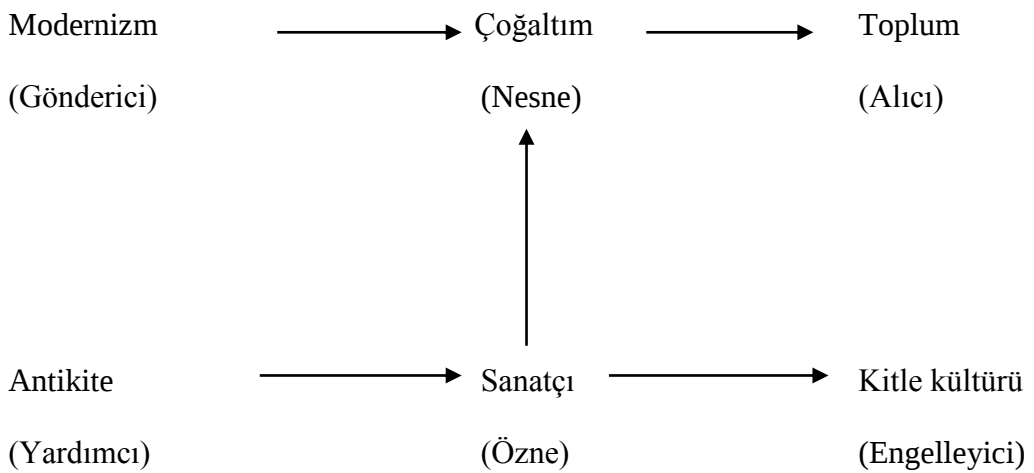
1-Eserin malzeme ve teknik özellikleri: Çalışma tual üzerine akrilik, demir konstrüksiyon, karışık teknikle yapılmıştır.

2-Eser üzerindeki göstergeler: 17 adet dikdörtgen zemin parçaları, üzerindeki sembollerle adeta bir telefonun tuşlarını çağrıştırmaktadır. Sembollerle birlikte geçmişten günümüze göndermeler yapan göstergelerdir. Renklerin seçimi de tarihsellik ve antikiteye gönderme yapmaktadır.

3-Eser üzerinde göstergelerin plastik ilişkisi: Eser, 17 adet dikdörtgenin aralarında eşit boşluklar bırakılıp bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. 4x4 sıra şeklinde dizilen dikdörtgenlerin on yedincisi, en alttan ikinci sıraya monte edilmiştir. İlk üç sıradaki dikdörtgenlerin hepsinde semboller vardır. Alt dördüncü sıranın baş ve sonuncu karesinde sembol yoktur. En alttaki tek karede de sembol yoktur. Kahverengi tonlardaki zeminler üzerine, beyaz veya açık kahverengi renklerde semboller işlenmiştir. Açık kahverengi sembollerin etrafına siyah kontur çizilmiştir.

Tablo 28: Resimdeki Göstergelerin Düz Anlam, Yan Anlam Ve Derin Anlam**Şeması:**

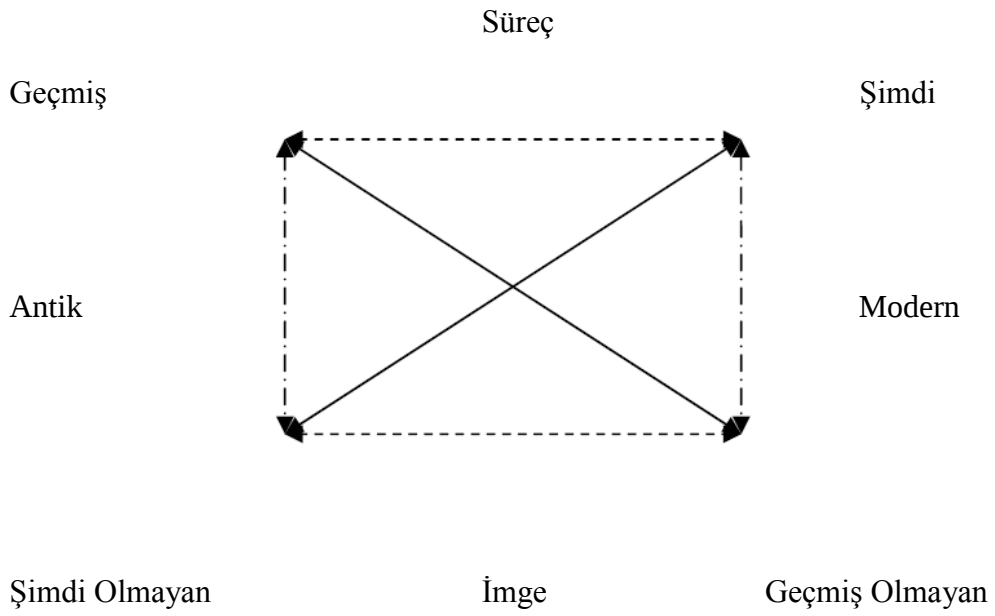
Göstergeler	Düz anlam	Yan anlam	Derin Anlam
Dikdörtgen Parçalar	Cansız, Nesne, Geometrik Form	Evrende Parçalardan Bütüne, Birlik, Hücrelerin Doku Oluşturması,	Sembolizm
İmler	Cansız, Nesne, Sembol	Anadolu Uygarlıklarına Gönderme, Tarihten Günümüze İletişim	Sembolizm
Zemin Rengi	Cansız, Nesne, Renk	Antikite Çağrışımı, Eskitme	Sembolizm
İmlerin Renkleri	Cansız, Nesne, Renk	Aydınlanma, Işık, İlerleme,	Sembolizm
Kompozisyon	Cansız, Nesne, Denge, Armoni	Telefon Ve Bilgisayar Klavye Tuşlarına Gönderme, Parçalardan Bütün Oluşturma, Evrensel Birlik	Sembolizm

Tablo 29: Resmin Eyleyenler Şeması

Tablo 30: Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar

Postmodernizm	Modernizm
Geçmiş	Gelecek
Özne	Nesne
Karanlık	Aydınlık

Tablo 31: Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi



$\text{Geçmiş} + \text{Şimdi} = \text{Süreç}$

$\text{Şimdi Olmayan} + \text{Geçmiş Olmayan} = \text{Gelecek}$

$\text{Geçmiş} + \text{Şimdi Olmayan} = \text{Antik}$

$\text{Şimdi} + \text{Geçmiş Olmayan} = \text{İmge}$

4. 6. Mustafa Ayaz

Çağdaş Türk resim sanatının en önemli sanatçılarından olan Mustafa Ayaz, 1938 yılında Trabzon'un Çaykara ilçesinde doğmuştur.

İlköğrenimini, Çaykara'da, ortaokulu Erzurum, Pulur'da tamamlamış, resim öğretmenlerinin teşvikiyle, İstanbul Çapa İlk öğretmen Okulu Resim Semineri'nin sınavını kazanarak buradan 1959 yılında mezun olmuştur.

1960 yılında, yetenek sınavı ile Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü, Resim Bölümü'nden 1963'te mezun olmuş, 1966'da Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü, Resim Bölümü'ne asistan olarak girmiştir. 1984'te Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne geçmiş, 1987 yılında profesör olan Mustafa Ayaz, aynı yıl Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olmuştur. 1988 yılında bu görevinden kendi isteği ile ayrılmıştır³⁹³.

Uzun sanat yaşamında yurtiçi ve yurtdışında pek çok sergi açmış ve karma sergilerde yer almıştır. Çok sayıda eseri yurt içi ve yurt dışı koleksiyonlarda yer almaktadır.

2007'de ÇAĞSAV Onur Ödülü'nü alan sanatçının kendi gayretleriyle yaptırdığı, 5000 m² kullanım alana sahip "Mustafa Ayaz Müzesi ve Kültür Merkezi" Ankara'nın ilk özel sanat müzesi olarak hizmet vermektedir. Mustafa Ayaz, resim çalışmalarını halen Ankara'da Müzesinin kültür merkezinde sürdürmektedir.³⁹⁴



Görsel 64: Mustafa Ayaz

Rasim Soylu Arşivi.

³⁹³ **Mustafa Ayaz Katoloğu**, (Ankara: Mustafa Ayaz Müzesi, 2014), vii.

³⁹⁴ https://tr.wikipedia.org/wiki/Mustafa_Ayaz [24.04.2015].

4.6.1. Sanatçı İle Görüşme



Görsel 65: Sanatçı Mustafa Ayaz ile Görüşme

Rasim Soylu Arşivi.

Sanatçı Mustafa Ayaz ile 08.02.2015 tarihinde, Ankara Balgat semtinde bulunan Mustafa Ayaz Müzesi'nde bir görüşme yapılmış ve röportaj video ile kaydedilmiştir. Sanatçının estetik ve sanat felsefesi görüşü, sanatındaki biçimlerin psikanalitik içselliği ve sanatçının mistik yaklaşımları, bizzat sanatçının kendi ağzından teyit edilmiştir.

Freud gelsin benim bilinçaltımı incelesin diyen sanatçı, bilinçaltı ve mistik arayışlarının fırçasına yansıdığını söylemektedir. Sürekli ikilem içerisinde yaşadığını söyleyen sanatçı, madde ile mana, varlık ile yokluk, sevap ile günah, köy ile kent arasında ruhsal arayışlarını takip etmektedir. Resimlerini, kalbini delen ve kafasına balyoz gibi inen arayışlarını gidermek için boyadığını söylemektedir.

Mustafa Ayaz'ın resimleri de, kendisi gibi dinsel bir mistisizm içermez. Yaptığı resimlerdeki mistisizm tamamen ruhsallığa ve içseliğe dayanmaktadır. Herhangi bir din veya inanç ekseninde olmadığı için de, daha çok ruhsal boşluk ve arayış ifadesi ortaya çıkmaktadır. İnsanın dünyadaki yeri ve ölüm ile bu dünyayı terk etmesi aslında sadece sanatçıların değil bütün insanların ortak problemidir.

Sanat yoluyla ve sanat eseriyle ölümsüzleşmek sanatçılar için bir çıkış yolu olarak görülmektedir. Mustafa Ayaz'da sanat eserleri ile sonsuz yaşamın sırrını çözmeye çalışmaktadır.

Resimlerinde kendisini aradığını ifade eden sanatçı, insanlığı ve insanlığını sanat ile ifade etme arayışındadır. İkilemlerini ve aşk ve sevgi gibi arayışlarını fırça ile dışa vurmaktadır. Tarihteki pek çok filozof ve sanatçı gibi ruhsal ve içsel bir duyarlılıkla kalbine, kafasına ve vicdanına gelen, sorgulamaları, sıkıntıları, depresif duyguları, resim yaparak ve boyayarak doyurmaya çalışmaktadır. Bu büsbütün içsel bir boşluktur. Şüphesiz Anadolu kültürlerinin inanç eksenli ruhsal terapileri onun da çocukluğundan itibaren bilinçaltında yer etmiştir.

Yaşadığı ikilemlerin, iyi ve kötü, sevap ve günah, hayır ve şer, fayda ve zarar, kendi egosu ile süper ego denilen din, ahlak ve geleneklerin baskısına karşı modernlik ve evrensellik açılımıyla çözüm aradığı paradokslar olduğu düşünülebilir.

4.6.2. Mustafa Ayaz'ın Günlüğüne Düştüğü Notlardan Seçmeler:

“En büyük buluşum kendimi arayıp bulmak olacaktır. Kalbimi delen, kafama balyoz gibi inen duyguları doyurmak için durmadan çiziyor, boyuyorum. Hep iki şey arasında yaşadım: köyle kent, sevapla günah, varlıkla yokluk”³⁹⁵.



Görsel 66: Mustafa Ayaz, Günlüğüne Düştüğü Notlardan, 180x180 cm.TÜYB. Mustafa Ayaz Müzesi, Ankara.

³⁹⁵ Mustafa Ayaz Katoloğu, 275.

4.6.3. Mustafa Ayaz Resimlerinde Semboller

Mustafa Ayaz'ın resimlerinde görülen yoğun figürlü kompozisyonlar ve nü ağırlıkla çalışmalarının çoğunda görülen sıradan figürlü resim teması arkasında, ciddi bir bilinçaltı dışavurumu yatmaktadır.

Sanatçının sanatın imkânları ile dışa vurduğu bu içselliği, dini veya manevi olgulara dayanmadığı düşünülebilir. Ancak Anadolu kültürünün çocukluğundan beri ruhunda bıraktığı derin izlerin sonucu olarak yaşadığı içsel çelişkileri ve idefixlerin çatışmalarını resimlerinde görmek mümkündür. Bu pek çok sanatçıda var olan bir ikilemdir. Bohem ve sorumsuz bir yaşama, vicdani ve kültürel bir düzenin müdahalesi olarak yaşanan bu çatışma, insan bilincinde zıtlıkların armonisinden ibarettir.

Resimlerinde genellikle rengârenk figürler, dans eden kızlar ve nüler tasvir eden Mustafa Ayaz'ın pek çok resminde, kendisinin de portresini görmek mümkündür. Hatta karanlık ve siyah figürler olarak görülen bu figürler, mistik birer sembol olarak tanımlanabilir.



Görsel 67: Mustafa Ayaz, Kedi, 2006, Pastel boya, 35x35 cm.

Mustafa Ayaz Katoloğu, 239.

Onun resimlerinde, Geleneksel Türk Resim Sanatının izlerini ve Anadolu motiflerini görmek mümkündür. Kaligrafik ve lirik çizgisel soyutlamaları yanı sıra, ‘‘ana’’, ‘‘kedi’’ ve ‘‘at’’ figürü önemli mistik sembolleri arasında yer almaktadır. Aynı tablo içerisinde görülen renkli ve siyah iki figürün iyi ile kötü çatışmasını sembolize ettiği de açıkça görülebilmektedir.

Çekingen ve içine kapanık bir kişilik olarak bilinen Ayaz, tanıdıklarına ve sevdiklerine karşılık çok sıcak ve samimidir. Kendi iç dünyasında hüznün, umutsuzluk ve keder gibi duyguları yanı sıra, dizginleyemediği tutkuları ve coşkuları yaşamaktadır. Ona göre bir sanatçının kendisini ifade edebilmesi için 24 saat yetmez.

Pek çok ressamın resimlerinde, kendi portreleri bir figür olarak yer almıştır. Bu bazen biçimle alakalı, bazen de içselliği yansıtmaya amacıyla olabilmektedir. Narsizm veya bilinçaltı dışavurumu olarak, bir sanatçının kendisini bir figür olarak merkeze alıp yansıtmayı, sanat tarihinde çok görülmektedir.

Mustafa Ayaz’ın resimlerinde kendi portresi veya figür olarak kendisi, içsel ve mistik bir figür olarak yer almaktadır. Onun resimlerinde, benliğin ve benmerkezciliğin ötesinde, insanın ruhani varlığı, arzu ve heveslerin merkezi nefis ve iyilik ve güzellik isteklerinin merkezi vicdan, mistik bir sembolizmle yansıtılmaktadır.

Psikanalizim açısından incelendiğinde, çok zengin ve gizemli bir içeriğe ulaşılacak Mustafa Ayaz resimleri, bilinçaltında yaşadığı ikilemleri, korku ve ümitleri, bastırılmış arzuları, bilinçli bir şekilde ifade etmekte ve yansıtmaktadır.

4.6.4. Mustafa Ayaz Resimlerinde İyi Ve Kötü Sembolü

Mustafa Ayaz, resimlerinde sık sık kendisini bir figür olarak yerleştirmektedir. Bunlar bazen siyah ve koyu bir figür şeklinde bazen de gölge şeklinde yer alabilirler.

Resimlerinde iyi ve kötüyü, sevap ve günahı, güzel ve çirkini, açık ve koyu olarak sembolize ettiğini belirten Ayaz, bu zıtlıkları açık ve koyu figürler olarak tasvir etmektedir. Resimlerinde, hayır-şer, iyi-kötü, günah-sevap, yaşam ve ölüm gibi çatışmaları konu aldığını söyleyen Ayaz, kendi ruhunun arayışlarını, içine düştüğü bunalımları ve içsel dışavurumunu portrelerinde görmek mümkündür³⁹⁶.

³⁹⁶ Sanatçı Mustafa Ayaz ile 08.02.2015 tarihinde yapılan görüşmeden.



Görsel 68: Mustafa Ayaz, 1983, Suluboya, 32x32 cm, Ankara Mustafa Ayaz Müzesi Koleksiyonu

Mustafa Ayaz Katoloğu, 82.



Görsel 69: Mustafa Ayaz, 1987, 140x165cm TÜYB. Ankara Mustafa Ayaz Müzesi Koleksiyonu.

Mustafa Ayaz Katoloğu, 110.

4.6.5. Mustafa Ayaz Resimlerinde Hayvan Sembolleri

Mustafa ayaz resimlerinde hayvanlar hem biçimsel ve doğal formlar olarak hem de gizemli ve fantastik anlamlar taşıyan formlar olarak yer alır. Resimlerinde bilhassa at figürü çok görülmektedir. Ayrıca kedi, horoz gibi hayvanlar da birçok düz anlam ve yan anlamlar içeren semboller olarak düşünülebilir.

Hayvanlar insanların dünyalarını süsleyen ve yararlanan varlıkların yanı sıra, Fabl gibi edebi ifade biçimlerinde olduğu gibi, insanların duygu ve düşüncelerinin ve iç dünyalarının ifade edilmesinde, sembol olarak ta kullanılmaktadırlar.

Yiğitlik ve sadakat sembolü hayvanlar olduğu gibi, insanın kötü arzularını, hırs ve inadını sembolize eden hayvanlar da vardır. Mustafa Ayaz resimlerinde hayvanlar, doğadaki bulundukları düz anlamlar yanı sıra böyle yan anlamlar da ifade etmektedirler.



Görsel 70: Mustafa Ayaz, At, 1985, Suluboya, 32x35 cm.

4.6.6. Mustafa Ayaz Resimlerinde Ana Sembolü

Mustafa Ayaz'ın resimlerinde, bilhassa ilk yıllarında, bir seri “Ana” temalı çalışmalar görülmektedir. Anadolu’da tarihsel süreçte bir mitolojiye dönüşen ana figürü, aynı zamanda Kibele’de olduğu gibi, dinsel bir inanış olarak ta anaya kutsallık ve mistik bir figür olma özelliği kazandırmaktadır.

İslamiyet’in getirdiği ayrı bir kutsiyet olarak ana kavramı, “cennet ayakları altında olan” bir varlık olarak mistik hüviyetine bürünmektedir. Kadın aslında bütün dinlerin orjinalinde yaratıcının isim ve sıfatlarının yansıdığı bir ayna, yaratılışın gerçekleştiği özel bir varlık olarak görülmektedir. Ayrıca anne şefkati, Allah’ın şefkat ve rahmetinin bir yansıması olarak annede toplanmıştır. Ana sadece insan için değil adeta bütün canlılar için benzer bir şekilde ilahi varlığın tecelli ettiği kutsal bir varlık olarak kabul edilmektedir.

Resimlerinde ana figürü yavrusunu kucaklayan, koruma altına alan, bir ev gibi barınak olan semboller olarak betimlenmiştir. Ayaz’ın bu çalışmaları, kaligrafik ve geleneksel sanatlardaki dekoratif özellikler gösteren çizgiler içermektedir. Aslında Mustafa Ayaz’ın ana sembolleri, soyutlanmış ve stilize edilmiş figürler olarak görülebilir.



Görsel 71: Mustafa Ayaz, “Ana”, Gravür, 1968, TÜYB. 34x48 cm. Ankara Mustafa Ayaz Müzesi Koleksiyonu



Görsel 72: Mustafa Ayaz, 1994, TÜYB. 120x150 cm. Ankara Mustafa Ayaz Müzesi Koleksiyonu.

Mustafa Ayaz Katoloğu, 156.

4.6.7. Mustafa Ayaz Resimlerinde Gölge Mistisizmi

Mustafa Ayaz resimlerinde gölge, mistik bir sembol olarak düşünülebilir. Bu gölge bazen kendi portresi veya yansımasıdır. İnsanın nefsi, vicdanı ve iç dünyasının gizemleri, mistik bir yansıma olarak kendi gölgesi biçiminde resimlerde yer alır. Bu gölgeler bazen insanın kötü arzularını, bazen düşüncelerini, bazen de varlığının yansıması ve ikinci kişiliğini sembolize eder.

Mustafa Ayaz, resimlerinde kendi içsel gizemlerinin, Freud psikanalizimi açısından incelenebilecek düzeyde zengin olduğunu düşünür. O, saplantılarını ve dürtülerini, bilhassa cinsellik içeren arzularını, resimlerinde zaman zaman gösterir. Ancak her insan gibi gelecekte başına gelecek olan, ölüm ve ayrılık gibi endişe ve korkuların ve ölümsüzlük ve ebedi var olma arzusunun da, bu gölgelerde gizli olduğu düşünülebilir.

Ruh dünyasında yaşadığı derin çatışmaları resimlerinde yansıtır, zengin figür ve renk arayışları arasındaki bu siyah ve karanlık figürlerin ruhunun derinliklerinde yatan idfixsler olduğunu açıkça kendisi de belirtir³⁹⁷.

³⁹⁷ Sanatçı Mustafa Ayaz ile 08.02.2015 tarihinde yapılan görüşmeden.



Görsel 73: Mustafa Ayaz,1997, 100x100cm T  YB. Mustafa Ayaz Müzesi Koleksiyonu, Ankara.

Mustafa Ayaz Katoloğu, 171.

4.6.8. Görsel Gösterge     leme Yöntemiyle Mustafa Ayaz'ın Resminin     lenmesi

1-Eserde kullanılan teknik ve malzeme: Resim tual üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır.

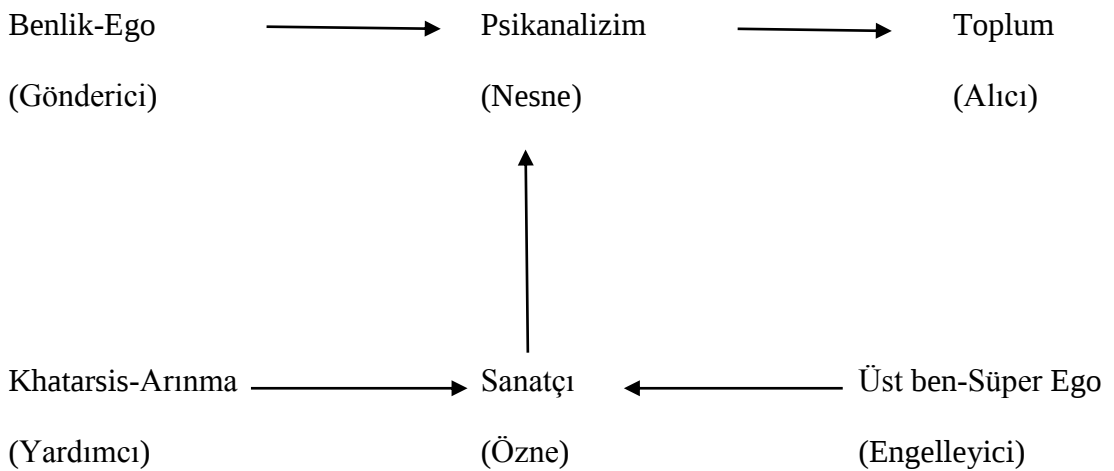
2-Resimde yer alan göstergeler: Resimde gösterge olarak gölge bir insan portresi ve kırmızı fon vardır. Aslında bu figür sanatçının kendi oto portresidir. Resimde ayrıca gölge figürün kucağında sarıldığı belirsiz başka bir figür daha bulunduğu izlenimi veren çizgiler mevcuttur.

3-Resimde yer alan göstergelerin plastik analizi: Resim kare bir tual üzerinde, altın oran gözetilerek yapılmış bir kompozisyona sahiptir. Koyu değerlerle yapılmış figür, resmin alt bölümünde ve sağ bölümünde üçte birlik bir alanı kaplar. Kalan boşluklar kırmızı ve ışıklı bir alan oluşturur. Ayrıca fonda beyaz çizgilerle yapılmış figürler yer alır.

Tablo 32: Resimdeki Göstergelerin Düz anlam, Yan anlam ve Derin Anlam Şeması

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	Derin Anlam
Gölge	Cansız, Nesne	Karamsarlık, Agresiflik, Bastırılmış Arzular, İdefix, Bilinçaltı	Psikanalizim,
Koyu Değer	Cansız, Nesne	Karamsarlık, Gizem, Depresyon, Eksi Kutup	Psikanalizim
Kırmızı Fon	Cansız, Nesne	Enerji, Duygusal Coşku, Artı Kutup, Cinsellik, Aşk	Psikoloji
Işık	Cansız, Nesne	Zıtlık, Aydınlanma, Kurtuluş, Karanlıktan Çıkış	Mistisizm
Portre	Canlı, Figür	Benlik, Ego, Özne, Öznellik, Psikolojik Durum, Duygusal Dışavurum	Psikanalizim, Egoizm
Gizli Figür	Canlı, Figür	Gizem, Mistik, Sır, Bastırılmış Duygular, Cinsellik	Psikanalizim
Beyaz Çizgi Figürler	Canlı, Figür	Karmaşa, Niyet, Art Niyet, İmgelem	Psikanalizim, Sembolizm

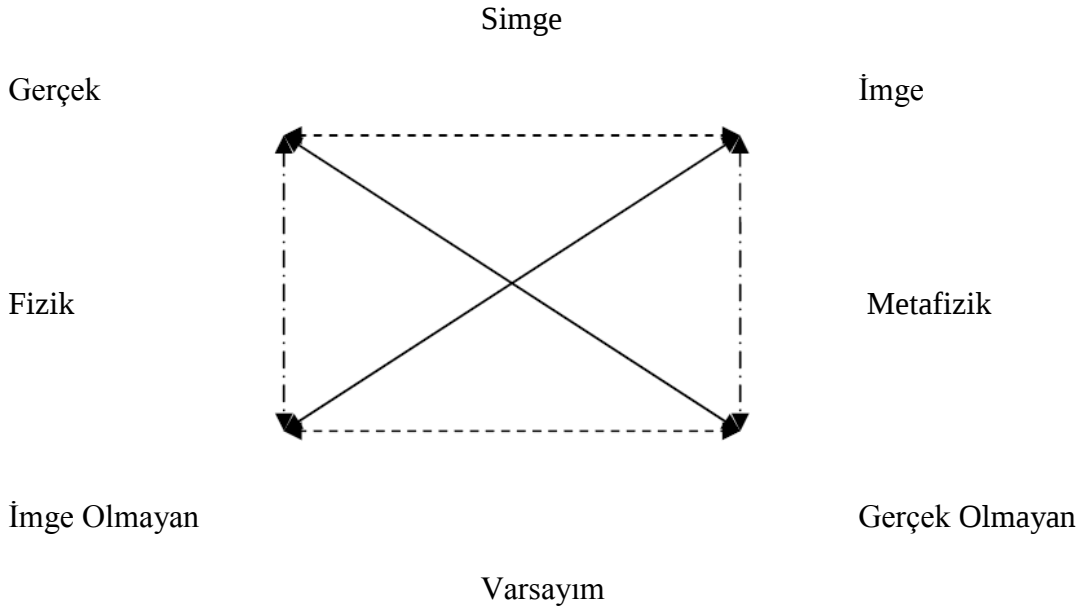
Tablo 33: Resmin Eyleyenler Şeması



Tablo 34: Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar

Benlik-Ego	Üst Ben- Süper Ego
Bastırılmış Duygular-İdefix	Arınma-Khatarsis
Platonik Aşk-Masum Sevgi	Tutku-Cinsel Arzu
Yaşam	Ölüm
Sadakat	İhanet
İyi	Kötü
Enerji	Durgunluk
Mutluluk	Mutsuzluk

Tablo 35: Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi



Gerçek+ İmge =Simge

İmge Olmayan+ Gerçek Olmayan= Varsayım

Gerçek+ İmge Olmayan=Fizik

İmge+ Gerçek Olmayan= Metafizik

4.7. Yalçın Karayağız

1960 yılında Erzurum'da doğmuş olan sanatçı, 1978'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim bölümüne girmiş ve sanat eğitimini burada almıştır.

1981 yılında Fransa'ya giderek, Sorbonne Üniversitesi'ne girmiş ve çeşitli dil kurslarına devam etmiştir. 1982 Paris'te Ecole Nationale Supérieure De Beaux-Arts'in sınavlarını kazanarak Carone atölyesinde eğitim görmüştür.

1983 yılında Türkiye'ye dönmüş ve 1985'te Mimar Sinan Üniversitesi (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi), Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümünde yüksek lisans yapmıştır. 1986 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde Profesör Devrim Erbil Danışmanlığında, sanatta yeterlilik çalışması yapmıştır.

1992 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü araştırma görevlisi sınavını kazanarak aynı kurumda göreve başlamış ve 1996 yılında Doçentlik sınavında başarılı olarak 15 Ekim 1996 tarihinde doçentliği onaylanmıştır.

1998-2001 tarihleri arasında Resim Bölümü başkan yardımcılığı görevinde bulunmuştur. 2002 yılında Profesör olan Karayağız, halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi rektörü olarak görev yapmaktadır³⁹⁸.



Görsel 74: Yalçın Karayağız

<https://w3.sdu.edu.tr/haber/2433>, [14.11.2015].

³⁹⁸ Aydın Ayan, **Yalçın Karayağız**, (İstanbul: Bilim ve Sanat Galerisi, 2002), 136.

4.7.1.Sanatçı ile görüşme

Yalçın Karayağız ile 11 Nisan 2015 tarihinde, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörlüğünde, 2 saat süren bir görüşme ve röportaj yapılmıştır.

Sanat yaşamının başlangıcından günümüze, rektörlüğe kadar uzanan macerasını anlatan Karayağız, az sayıda resim çalışmasını uzun bir zaman diliminde yaptığını söylemiştir.

Resimlerinde pek çok anlamlar içeren semboller kullandığını ifade etmektedir. Uzun eskizler hazırlamakta ve kullandığı figür ve simgeleri farklı konum ve kompozisyon varyasyonlarıyla araştırarak, en son bulduğunu yağlıboya ile tuale aktarmaya karar vermektedir. Objelerin yorumlanmasında metaforlar kullandığını ve alt metinle deforme ettiğini ifade etmiştir.

Karayağız'a göre, hiçbir sanat eserinde, hiçbir figür ve simge tesadüfen yer almaz. Her şeyin yerinin bir nedeni vardır. Sanat eserini okumaya çalışmak yerine, sanatçıyı okumaya çalışmak gerektiğini düşünmektedir.



Görsel 75: Yalçın Karayağız İle Görüşme.

Sanatçının ifade etmek istediği anlamların anlaşılmasının, eserdeki simgeleri anlamlandırmaya çalışmaktan daha önemli olduğunu düşünmektedir. Sanat eserlerini eleştiren ve yorumlayanların eserdeki manaları manipüle ettiğini iddia etmektedir.

“Yabancı Cennet” isimli bir seri çalışmasında, bu hayatın kendisinin yabancı bir cennet olduğunu ve insan ruhunun mistik arayışlarının hiç bir zaman son bulmayacağını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Onun resimleri doğayı referans gösterir, mimetiktir ve ilahi sanatı yansıtır. Onun sembolizm anlayışı, üstü örtülü metinlerden oluşur. Bunları anlamak için kutsal metinleri bilmek gerektiğini ifade etmektedir.

Batı sanatının arkasında, Eski Ahit ve Yeni Ahit’in var olduğunu düşünmektedir. Binlerce yıllık sembollerden oluşan kadim gelenek insanlığa mal olmuştur. Batı dili ve düşünme biçimi ile doğu mistisizmini anlamının zor olduğunu ifade etmektedir. Batı terminolojisi ile mistisizmi okumak çok sık olur demektir. Doğu mistisizmini anlamak için ayrıca tasavvuf hakkında da bilgi sahibi olmak gerektiğini düşünmektedir.

Mana ile anlamın aynı şey olmadığını söylemekte ve mananın anlamdan daha çok ve öte anlamlar içerdiğini ifade etmektedir. Ona göre, hakikat ile gerçek farklı anlamlar içermektedir. Hakikat daha geniş ve daha kapsamlıdır.

Bir şeye mana yüklemek için bilmek, bilmek için de aramak gerektiğini düşünür. Tasavvuf ehli hakikati aramaktadır. Hakikat ise saklı ve gizlidir. Sanatçıya vahiy gelmez. Ona göre sanatçı arayıp bulmalıdır.

Karayağız, “Yabancı Cennet” arayışının hala bitmediğini ifade etmektedir. Sanatçının resim yaparken plastik dil ile ne aradığını sorgulamaktadır. Ona göre bütün sanatçılar ölümsüzlük aramaktadır. Bütün kavgalar bunun içindir.

Tabiat ilahi simge ve sembollerle doludur. Her sanatçı bunları sıfırdan yaratmış gibi farklı bir şekilde yeniden bir araya getirmektedir. Mistisizm sonsuz olmak, ölümsüz olmaktır.

Mevlana, Orta Asya’dan çıkıp Anadolu’ya neden gelmiştir? Mevlevi kültüründeki müzik ve semanın anlamı ne? Karayağız’a göre hepsi ölümsüzlük arayışının göstergesidir.

4.7.2. Yalçın Karayağz Resimlerinde Semboller

Yalçın Karayağz'ın resimlerinde, insan kendisini bildik bir dünyanın karşısında bulmaktadır. Her şey tanıdaktır. Ancak bu tanidik ve bilindik objeler bütünüyle sanatçı tarafından yeniden kurgulanmış mistik bir dünyanın tasvir edilmiş şeklidir.

Onun resimlerini anlamak için, biraz Judendstil, biraz, Sembolizm ve biraz da Mistisizm etkilerini çözümlemek gereklidir. Aydın Ayan bunu akıl dışına çıkmadan denetlenmiş duygusallık olarak tanımlamaktadır³⁹⁹.

Resimleri görünüş itibariyle ve konuların işleniş biçimiyle, izleyici için çok fazla gizem barındırmaz. Ancak anlatılmak istenen anlamlar için herhangi bir sınırlandırma olmadığı için, herkes kendine göre farklı anlamlar çıkarabilmektedir.

Yalçın Karayağz'ın resimlerindeki figürlerin etrafını çevreleyen kontur, izleyiciye sen, bir ressam tarafından yapılmış bir doğa görüntüsü karşısında değil, sanatçı tarafından yeniden üretilmiş bir resim karşısındasın demek ve resme bir temsil işlevi yüklemektedir⁴⁰⁰.

Çağdaş Türk Resim Sanatında, ressam kişiliğinden çok akademisyen kimliği daha ağır basmaktadır. Yalçın Karayağz'ın resimlerinde, günümüzde yabancılaşma duygusunun egemen olduğu bir dünyada, gerçek olan ile kurgusal olan arasındaki çelişki göze çarpmaktadır. Onun resminde hiper gerçekmiş gibi duran nesneler, nesneleri çevreleyen konturlar ve resme dâhil ettiği çerçeveler gerçek ile imgeyi ironik bir biçimde görselleştirmektedir. Karayağz'ın resimlerinde sadece figür gören, resme yüzeysel bakıyor demektir⁴⁰¹.

Yalçın Karayağz'ın 1979-2001 yılları arasında yapmış olduğu resimlerinden oluşan kataloğu incelendiğinde, O'nun, mitoloji ile ilgilendiği ve Venüs, Baküs, Arkadia gibi mitolojik figürleri kullandığı görülmektedir. Ayrıca Âdem ile Havva ve İsa gibi ikonografik figürler de resimlerinde yer almaktadır. Notre Dame, St. Paul Kilisesi, Galata Kulesi, Kız kulesi, Panteon gibi mimari yapıların resimlerinde bu figürlerle beraber yer aldığı görülmektedir. Sapho, Paul Valery, Anatole France, Jean Cocteau, Nazım Hikmet, Jean Genet, "Madame Butterfly" ve "Ferhat ile Şirin" Onun edebiyat ve şiir ile olan ilişkisini göstermektedir.

³⁹⁹ Ayan, 2002,12.

⁴⁰⁰ Semih Büyükkol, "Türkiye'de Temsili Sanat Ve Bazı Çağdaş Örnekler", **İdil Dergisi**, c.3. s.11, (2014): 163

⁴⁰¹ Mehmet Ergüven, "Yalçın Karayağz", **Genç Sanat Dergisi**, s.18, Şubat, (1996): 10.



Görsel 76: Yalçın Karayağz, “Sehpa Başında Otoportre”,1984, TÜYB, 110 x80 cm.

Yalçın Karayağz Katoloğu, (İstanbul: Bilim ve Sanat Galerisi, 2002), 43.

Sinema ile yakından alakalıdır. “Ayna”, “Kurban” (A.Tarkovski), “Gün batımından Şafağa” (Q.Tarantino), “Çingeneler Zamanı” (E.Kustarica) gibi filmlerin etkileri onun resimlerinde kolayca görülebilir.

Michalangelo, Caravaggio, Rubens, Holbein, Lautrec gibi sanatçıların onun ilham kaynakları olduğu söylenebilir.

Karayağz, mimari yapıları zaman ve mekâna ilişkin birer gösterge olarak kullanmakta. Resimleri ve filmleri yeniden canlandırılmış imgeler olarak kendi resimlerini gerçekleştirmek için kullanmaktadır.

Sanatçı katalogları ve kitaplar ile kendi sanatını dayandırdığı ustalara işaret etmekte, sözlü ve yazılı edebiyatı adeta görselleştirmektedir⁴⁰².

⁴⁰² Fevziye Eyigör, http://fevigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/yalcn-karayagz-ve-jean-genet-2008_14.html [20.04.2015].



Görsel 77: Yalçın Karayağız, “Yabancı Cennet 4”, 1990, TÜYB, 70 x60 cm.

Yalçın Karayağız Katoloğı, 107.

4.7.3. Yalçın Karayağız Resimlerinde “Cennet” İmgesi.

Karayağız’ın resimlerindeki sıradan veya günlük yaşamda var olan nesneler, göstergebilim açısından incelendiğinde, sanatçıdan kaynaklanan değil resmi okuyandan kaynaklanan pek çok yan anlamlar üretmektedir.

Onun resimlerinde figürler, objelerin yanı sıra, renkler ve ışık-gölge dahi böyle yan anlamlar taşıyan birer simge olarak görülebilir.

Karayağız’ın “Yabancı Cennet” diye isimlendirdiğı bir dizi resim çalışması, göstergebilim açısından incelendiğinde, zengin yan anlamlar ve sembolik anlatımlar içermektedir. Bu resimlerde, hem insanın yaşadığı toplum içerisinde yabancılaşmasına, hem cennetten kovulan ve dünyaya gelen insanoğlunun yabancı bir dünyada yaşamasına, hem de Avrupa’ya eğitim için giden, kendisi gibi sanatçıların içine düştükleri bohem yaşamın kıskacına göndermeler yapmaktadır. İnsanın bu dünyada arayışlar içinde olduğunu ve yaptığı her işin aslında ruhunu ve hissiyatını mutlu edecek bir cennet ütopyası olduğu izlenimini veren sanatçı, “Yabancı Cennet” teması ile kutsal kitaplara ve bilhassa Eski Ahit’e gönderme yapmaktadır.

Fevziye Eyigör, ressam yalçın Karayağz'ın resimleri ile Fransız yazar Jean Genet yapıtları arasında yakın ilişkiler tespit etmektedir. Bilhassa Genet'in ‘‘Hırsızın Günlüğü’’ adlı yapıtıyla Karayağz'ın resimlerindeki simgeleri okumaya çalışmıştır⁴⁰³.

Karayağz resimlerinde bir sembol olarak ayna, kitap, pencere, merdiven, çerçeve, defne yaprağı, gül, çiçekler vs. gibi birçok nesne gözlemlenebilir. Hemen hemen bütün resimleri içinde, ya bir resim çerçevesi veya ayna çerçevesi görülebilir.

Sanatçının resmi bir çerçeve içine aldığı çalışmaları, onu doğal görünümünün yansımaları olmaktan çıkarır ve sanatçı tarafından ustaca oluşturulmuş plastik bir düzen, yeni bir kompozisyon ve çok anlamlara gelebilecek göstergeler olarak ortaya koymaktadır.

Örneğin ‘‘Âdem ile Eva’’ adını verdiği Âdem ve Havva tasviri olan tablosunda, çerçevenin üst sağ ve sol köşesi, sütun başlıkları şeklinde kurgulanmıştır. Tam üstte ortada iki kemerin ortası yine sütun başlıklarındaki kırmızı beyaz çizgilerle dekore edilmiştir. Onun üstünde daire şeklinde bir pencere vardır. Yuvarlak pencere içerisinde kırmızı gül aşkı sembolize etmektedir.



Görsel 78: Yalçın Karayağz, Âdem ile Eva, 1986, Tual üzerine yağlıboya, 92x72 cm

Yalçın Karayağz Katoloğu, 53.

⁴⁰³ Fevziye Eyigör, <http://fevigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/yalcn-karayagz-ve-jean-genet-2008-14.html> [20.04.2015].

Cennetten bir köşe olarak betimlenen mekânda, arkada deniz, önde bir defne ağacı vardır. Defne hem Yunan mitolojisinde hem de Yahudi ve mason kültüründe çeşitli anlamlara gelen bir semboldür. Zafer kazanan savaşçıların başlarına defne yapraklarından bir taç takılır. Sol elinde ısırılmış yasak elma tutan Âdem ve Havva'nın gülümsemesi pişmanlıktan çok zafer kazanmış bir izlenim uyandırmaktadır.

İnsan, ilk insandan itibaren nefis ve vicdan, akıl ve kalp, kötü hevesler ve erdem arasında gidip gelen çatışmalarla doludur. Adeta bu gülümseme, bu çatışmada şeytan tarafından kandırılmış insanın nefis ve hevâsını sembolize etmektedir. “Yabancı Cennet” serisinde olduğu gibi, Yalçın Karayağz bu resimde de Eski Ahit gibi kutsal kitaplara gönderme yapmakta ve realist görünüm arkasında sembolist anlamlar saklamaktadır.

4.7.4. Yalçın Karayağz Resimlerinde Ayna Sembolü.



Görsel 79: Yalçın Karayağz, Tarkovski'ye Saygı, 1995, TÜYB, 84x95 cm

Yalçın Karayağz Katoloğu, 53.

Ayna ve aynada yansıma, Yalçın Karayağz resimlerinde felsefi ve mistik anlamlar içeren bir semboldür. Ayna, realist ve klasik bir çizim ve tasvirin arkasında, sembolist yaklaşımın en iyi örneğidir. Ayna, Platon'un idealar teorisinden, mistik inanışlardaki ilahi güzelliğin yansımasına kadar çok anlamlara gönderme yapar. Yaşamın kendisi aslında aynadır. İnsan, bir yansıma ve yansıma dünyasında yaşamaktadır.

Konuyu bir ayna içinde yansıtmak tamamen sembolist bir yaklaşımdır. Gerçekliği sorgulamaktır. Aslında bu sahne, Tarkovski'nin "Kurban" filmine gönderme yapmaktadır. Sinema yaşamın aynasıdır. Aslında sanatın kendisi, yansımanın da yansımasıdır. Ayna imgesi Ferhat ile Şirin tablosunda da başka bir şekilde tekrar görülmektedir.



Görsel 80: Yalçın Karayağız, Bir Aşk Masalı-Ferhat İle Şirin, 1996, TÜYB, 150x255cm.

Yalçın Karayağız Katoloğu, 59.

4.7.5. Bir Aşk Masalı-Ferhat İle Şirin Resminin Görsel Göstergebilim Çözümlemesi

1-Resmin tekniği ve malzeme: Resim tual üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır.

2-Resimde ortaya çıkan göstergeler: Resim çok sayıda göstergeler içerir. Resmi sembolistler gibi çevreleyen çerçeve bir göstergedir.

Tüm figürler ve nesneler bir anda dondurulmuş bir tiyatro sahnesi gibi bir görsel göstergedir. Resim içerisindeki figürlerin dolaylı veya dolaysız konu ile ilişkilendirilmesi ve çok anlamlar içermesi resmi çözümlemeyi zorlaştırmaktadır. Konunun geçtiği mekânın zemininde yer alan Türk kilimi, Ferhat ile Şirin öyküsünün geçtiği Anadolu kültürü ve coğrafyasına gönderme yapmaktadır. Bir gösterge olarak Anadolu geleneklerine gönderme yaparken, geleneksel Türk sanatlarının önemini de içermektedir.

Anadolu kültüründe kilim aşkı ilmik ilmik dokumanın sembolüdür. Bu çok figürlü oda, feodal Anadolu aile yapısına ve ilişkilerine gönderme yapan bir göstergedir. Resmin ortasında, elinde ayna tutan kadın figürü, kıskançlık ve karşılıksız aşk göstergesidir. Bu kadın figürünün arkasında, vitray içerisinde sevdiğine kavuşmak için çalışan Ferhat vardır. Onun destansı gayreti yılmamanın ve sürekli ümidin göstergesidir.

Ön planda yer alan ve elinde yaşamın iksir şişesini taşıyan erkek figürü, yaşamın ve aşkın göstergesidir. Elindeki iksir şişesinde tıbbın sembolü olan iki yılan, yaşamın ve ölümün, iyiliğin ve kötülüğün göstergesidir.

Resmin solunda yer alan pembe güller ve abajur üzerindeki kadın ve erkek figürler saf aşkın ve cinselliğin göstergesidir. Masa üzerinde açık duran defter ve gözlük, insanlığın aşk öykülerinin hiç bitmeyeceğinin göstergesidir. Aşk ve sevgi her zaman yazılmaya devam eder.

Vitray üzerinde yer alan Ying-Yang sembolü, batı-doğu, kadın erkek, iyi kötü, yaşam-ölüm gibi zıtlıkların göstergesidir. Doğu kültürüne, batılı resim anlayışı ile gönderme yapar.

Yatakta yatan hasta figür Şirin'dir. Ümit ile ümitsizlik arasında, aşkın bekleyişlerinin ve acılarının göstergesidir. Başında bekleyenler onun için üzülen ve çözüm araştıran zaman ve gelecektir.

Aydın Ayan, Resim içerisinde yer alan diğer figürleri, Shakespeare'in oyunlarından 3.Richard sahnesinden çıkmış gibi görülmelerini, Ferhat ile Şirin masalını 1930'ların Avrupa'sına uyarlanmış bir versiyonu gibi yorumlar.⁴⁰⁴

3-Resim içerisindeki göstergelerin plastik ilişkileri: Resim dekoratif bir çerçeve ile paspartu gibi çerçevelenir. Ortadaki figür resmi ikiye böler. Resimde koyu renk armonisi hâkimdir.

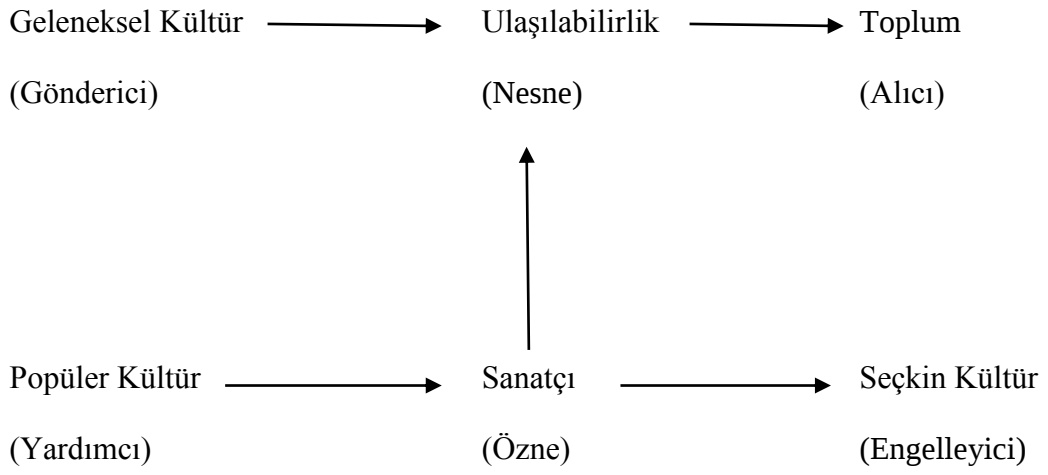
Ancak çok güçlü ışık kontrastları vardır. Çok dolu bir kompozisyonudur. Resimde yer alan figürler fotogerçekçi denecek kadar realisttir. Figürlerin etrafında kalın bir fırça ile kolaj etkisi yaratan kalın konturlar vardır.

⁴⁰⁴ Ayan, 2002, 26-30.

Tablo 36: Resimdeki Göstergelerin Düz Anlam, Yan Anlam Ve Derin Anlam Şeması

Göstergeler	Düz Anlam	Yan Anlam	Derin Anlam
Dekoratif Çerçeve	Cansız, Nesne, Dekor	Estetik Kaygı, Süsleme, Geleneksel Sanatlara İma	Sembolizm
Kilim	Cansız, Nesne, Eşya	Anadolu Kültürüne Gönderme, Aşk İlmi İlmi Dokumak	Mistisizm
Aynaya Bakan Kadın	Canlı, İnsan, Kadın	Kıskançlık, Karşılıksız Aşk	Psikoloji
Vitranda Erkek Figürü	Canlı, İnsan, Erkek	Ferhat, Aşk İle Çalışmak,	Sembolizm
Ying-Yang Sembolü	Cansız, Nesne, Sembol	İyi-Kötü, Güzel-Çirkin, Gece-Gündüz, Dişi-Erkek	Sembolizm
Vazoda Çiçekler	Canlı Bitki, Gül	Aşk, Saf Sevgi, Şiddetli Muhabbet	Natüralizm Sembolizm
Bronz Figür	Cansız, Heykel	Aşk, Cinsellik, Kavuşma	Psikanalizim
İksir Şişesi	Cansız, Nesne, Cam	Yaşam İksiri, Aşk İksiri	Mistisizm
Başsız Erkek Figürü	Canlı, İnsan, Erkek	İsimsiz Kahraman, Sır	Mistisizm
Yataktaki Kadın	Canlı, İnsan, Kadın	Tükenmişlik, Sadakat, Umutsuzluk, Çaresizlik	Psikoloji
Başındaki Figürler	Canlı, İnsan, Kadın, Erkek	Bekleyiş, Çaresizlik, Çözüm Arayışı	Psikoloji
Çömelmiş Çocuk	Canlı, İnsan, Erkek Çocuk	Bekleyiş, Çaresizlik, Umutsuzluk	Psikoloji
Açık Defter	Cansız, Nesne	Aşk Masalları Hiç Bitmez	Mistisizm
Gözlük	Cansız, Nesne	Seyretmek	Mistisizm
Kulağa Fısıldama	Canlı, İnsan Eylemi	Dedikodu, İspiyonlama, Haber	Psikoloji
Yarı Çıplak Kadın	Canlı, İnsan, Kadın	Cinsellik, İhanet, Engelleyici	Psikoloji
Kalın Konturlar	Cansız, Nesne	Önemlilik, Özelleştirme, Sınır	Mistisizm

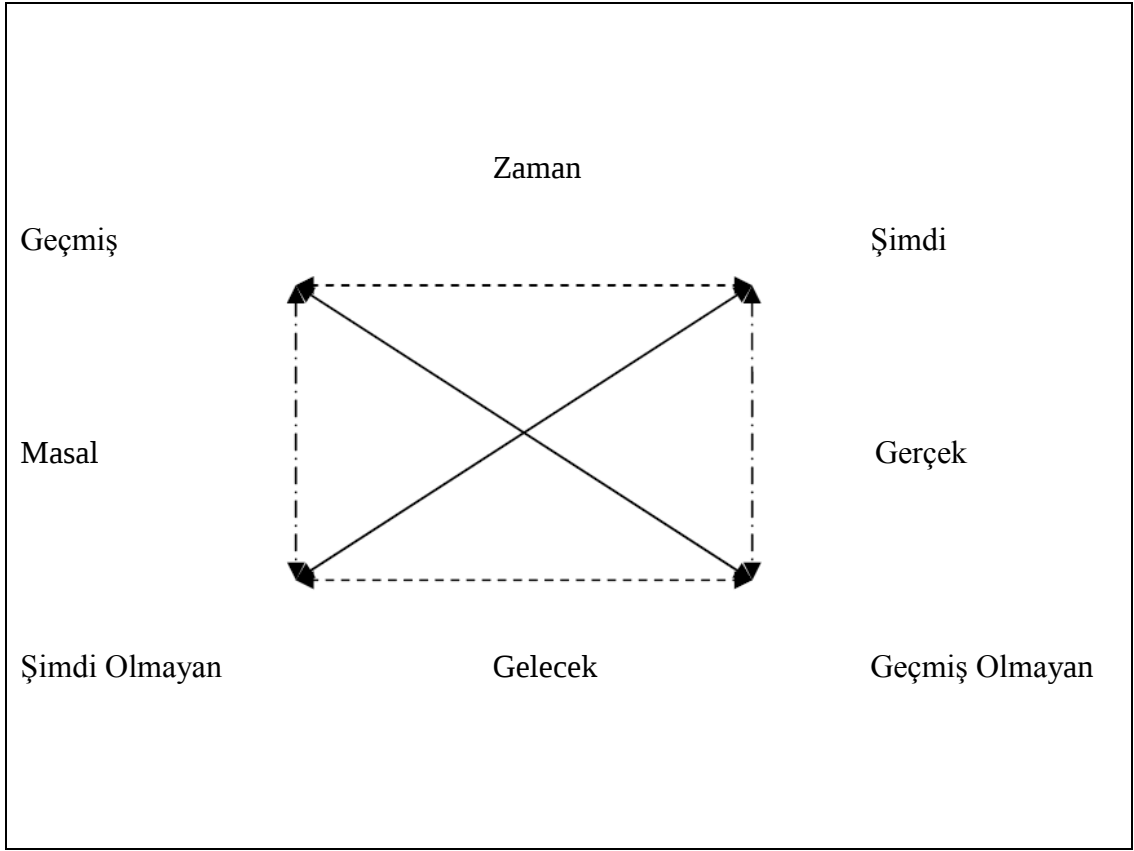
Tablo 37: Resmin Eyleyenler Şeması



Tablo 38: Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar

Geleneksel Kültür	Popüler Kültür
Kadın	Erkek
Umut	Umutsuzluk
Yaşam	Ölüm
Geçmiş	Gelecek
Sadakat	İhanet
İyi	Kötü

Tablo 39: Göstergebilimsel Dörtgen Çözümlemesi



$\text{Geçmiş} + \text{Şimdi} = \text{Zaman}$

$\text{Şimdi Olmayan} + \text{Geçmiş Olmayan} = \text{Gelecek}$

$\text{Geçmiş} + \text{Şimdi Olmayan} = \text{Masal}$

$\text{Şimdi} + \text{Geçmiş Olmayan} = \text{Gerçek}$

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1.Sonuç

Bu çalışmada yaşları ve kariyerleri itibariyle çağdaş Türk resim sanatında duayen kabul edilen sanatçılardan, örnek olarak yedi sanatçı seçilmiş ve onların resim çalışmalarında yer alan semboller incelenerek, mistik yönleri ele alınmış ve göstergebilim çözümleme yöntemiyle incelenmiştir.

Göstergebilimin kökenleri, tarihsel gelişimi, dünyadaki belli başlı dilbilim ve göstergebilim okulları incelenmiş ve göstergebilimin kurucuları ve gelişmesinde katkıda bulunmuş önemli göstergebilimciler ele alınmıştır.

Göstergebilimin başlıca sorunları ve problemleri ele alınmış, düşünce temelleri incelenmiş, sanat eseri çözümleme yöntemleri ile örnek çözümlemeler yapılmıştır. Ayrıca göstergebilim literatüründe yer almayan, ancak konu ve alan olarak göstergebilim ile benzer problemleri ele alarak, Türk ve İslam bilim tarihinde önemli bir yere sahip olan dilbilim ve belagat bilimine ait eserler incelenmiş ve göstergebilim ile örtüşen konuları, göstergebilim literatürüne dâhil edilmeye çalışılmıştır.

İncelenmek üzere örnek olarak seçilen yedi sanatçı ile ayrı ayrı görüşme yapılmış, yapılan röportajlar ile resimlerinde kullandıkları sembollerin mistisizm ilişkisi üzerine söyleşi yapılmıştır. Sanatçıların resimlerinde tespit edilen mistik semboller, göstergebilim çözümleme yöntemleri ile analiz edilmeye çalışılmıştır.

Türk sanat tarihinde Orta Asya'dan beri gelen ve geleneksel sanatlarımız arasında da yer alan semboller, İslamiyet öncesi ve sonrası ayrı anlamlar yüklenerek günümüze kadar gelmiştir. Bu sembollerin okunması ve düz ve yan anlamların çözümlenmesi için göstergebilim çözümleme yöntemlerinden yararlanılmıştır.

Bilhassa Anadolu kültürünün oluşumunda önemli bir yere sahip Anadolu erenlerinin mistik inanışları ve Türk tasavvuf kültürü, Türk sanatının mistik sembollerinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Hatta ateist veya seküler anlayışa sahip sanatçıların bile, Mevlana gibi Türk mistisizminin önde gelen büyüklerine karşı ilgi duydukları ve cazibesine kapıldıkları görülmektedir. Türk ve Anadolu mistisizminin, Türk sanatının gelişimindeki etkisinin, daha önce yapılmış araştırma ve tez

alışmalarında da incelendiği görülmüş ve bu çalışmalardan da yararlanılarak mistik sembollerin içerdikleri düz ve yan anlamların yorumlanmasına çalışılmıştır. Bu alışma sonucunda, Türk sanat tarihinde görüldüğü gibi, ağdaş Türk resim sanatında da mistik semboller olduğu ve bunların düz ve yan anlamlar içerdiği tespit edilmiş ve bu sembollerden örnek analizler yapılmıştır.

Dünya sanat tarihinde, bilhassa Avrupa ve Amerika sanatında mistisizme ve metafizik inanışlara ilgi duyan pek çok sanatçı vardır. Bilhassa doğu ve Asya kültürlerine ilgi duyan ve İslam sanatından etkilenen bazı sanatçılar, yaptıkları sanatsal üretimlerinde bu etkilerin yansımalarını göstermişlerdir.

Günümüz resim sanatçılarında da mistisizm etkisi görülmekte ve bu etki ürettikleri eserlere de yansımaktadır. Bazı sanatçılar mistisizm ile bilinçli olarak ilgilenmekte ve bilhassa Türk tasavvufundan aldıkları feyz ile düşünce dünyalarındaki genişliği ifade etmektedirler. Bazı sanatçıların ise mistisizm ile ilgi ve ilişkileri olmadıklarını söylemelerine karşın, eserlerinde mistik denebilecek sembollerin ve imgelerin görülmesinden, onların da bilinaltılarında mistik izlenimler taşıdıkları ve eserlerine yansıttıkları sonucuna varılmıştır. Onlarla yapılan görüşmelerde bu konu sorulmuş ve resimlerinde sadece kompozisyon kaygısı ve plastik bir biçim kaygısı ile kullandıkları sembol ve işaretlerin, mistik anlamlar çağrıştırmaları ve sanat eleştirmenleri veya tüketicileri tarafından bu şekilde yorumlanmalarının mümkün olduğu sonucuna varılmıştır.

Yapılan sanat eseri incelemelerinde ve mistik sembollerin analizlerinde, görsel göstergebilim çözümleme ölçekleri ve yöntemleri kullanılmış ve bilhassa Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen şemasından yararlanılmıştır. Resimlerde görülen düz anlam ve yan anlamlar yanı sıra, anlam zıtlıkları şeması ve göstergelerin çağrıştırdıkları derin anlamlar da çözümlenmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak şu anda Türk resim sanatında, eski kuşak sanatçılarda olduğu gibi genç ve yeni kuşak sanatçılarda da mistisizme ve metafizik kavramlara ilginin arttığı ve bilhassa İslam kültürü ve tasavvuf etkisi ile eser üreten sanatçılarda bir artış olduğu gözlenmektedir. Bu artışta, sanatçıların duygusal arayışları yanı sıra ülkemizdeki politik gelişmelerin de etkisi olduğu sonucuna varılmıştır.

5.2.Öneriler

- 1- Göstergebilim literatüründe yer alan çeviri eserlerin dilinde alana ait bir üst dil geliştirme kaygısından doğan anlaşılması güç terimler uydurulduğu görülmektedir. Farklı çevirmenler tarafından yapılan çalışmalarda benzer kavramların farklı terimlerle karşılanmaya çalışıldığı ve bu konuda anlam kargaşası yaşandığı görülmektedir. Bu alana ait bir üst dil gelişiminde bir birlik oluşması için ortak çalıştaylar ve sempozyumlar düzenlenmesi ve fikir birliği oluşturulması gerekir. Bunun için Kültür Bakanlığı, MEB, Türk Dil Kurumu ve üniversiteler öncülük yapmalıdırlar.
- 2- Mevcut Türk ve yabancı dildeki literatürde, Asya, Ortadoğu ve Afrika gibi ülkelerin kaynaklarından hiç bahsedilmediği görülmektedir. Tarih içerisinde, İran gibi sanat ve edebiyatta çok gelişmiş örneklerle sahip, ya da Mısır El Ezher üniversitesi gibi dilbilimde çok eski bir geleneğe sahip veya Selçuklu ve Osmanlı medreselerinde okutulan dünyaca ünlü dilbilim ve belagat literatüründen yararlanılmadığı görülmektedir. Bu eserler ve Türk ve İslam literatürü incelenebilir ve göstergebilim alanına katkıda bulunacak konular alana transfer edilebilir.
- 3- Göstergebilim, ülkemizde orta öğretim ve yükseköğrenim kurumlarında ders olarak okutulabilir. Türk kültürüne ait sembollerin yanı sıra Batı kültürüne ait veya evrensel sembollerin ve imlerin okunması, doğru anlaşılması ve farkındalık yaratılması için, göstergebilimin genel kültür olarak kazanılması gerekir. Bunun için ortak bir bilinç ve algılama geliştirilmelidir.
- 4- Birbirini anlamayan ve birbirine yabancı bireyler olmaktan kurtulmak ve ortak kodları okuyan ve yorumlayan bilinçli bir toplum ve insanlık oluşturmak için göstergebilim çözümleme yöntemlerinden yararlanılabilir. Trafik işaretleri veya sağır-dilsiz alfabesi gibi, yabancı insanlarla iletişim kurmak için geliştirilecek ortak gösterge ve işaretler, insanlık için gelecekte daha gelişmiş bir iletişim sağlayabilir.
- 5- Kültür ve Sanat tarihinde yer alan her türlü sembol, işaret ve görsel öge göstergebilim çözümleme yöntemleriyle okunabilir ve yorumlanabilir. Göstergebilim, geçmiş kültürlerle gelecek kuşaklar arasında bir köprü görevi görebilir.

KAYNAKÇA

- Adivar, Abdülhak Adnan, **Tarih Boyunca İlim Ve Din**, İstanbul:T.İş Bankası Yay. 2012.
- Adjukiewicz, Kazimierz. **Felsefeye Giriş**, Çev. Ahmet Cevizci, Ankara: Gündoğan Yay,1994, 85.
- Akarsu, Bedia. **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: İnkılap Yayınevi,1998.
- Akbulut, Durmuş. **Devrim Erbil Resmin Şairi**, İstanbul: Etik Yayınları, 2011.
- Akdeniz, Halil. ”**Kültür İmleri, Kavramlar Ve Sınırlar Ötesi**”, Kültür İmleri Sergisi Kataloğu Eki: Sakarya, Ofis Sanat Merkezi Yayını),2015.
- Akder, Feyza. “Adnan Turani’nin Çizgi Kullanımı”, Anadolu Ü. Yüksek Lisans Tezi, 2008.
- Akerson, Fatma Erkman. **Göstergebilime Giriş**, İstanbul: Multilingual Yay. 2006.
- Akgündüz, Ahmet, **Arşiv Belgeleri Işığında**, İstanbul: OAV. Yayınları, 2013.
- Alakuş, Ali Osman. “Kaligrafinin Modern Türk Resmine Etkisi Sürecinde Erol Akyavaş” Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü,1997.
- Albayrak, Ahmet Kürşad. “Mistik Işık Sembolizmi İle İlgili Sanatsal Üretimler”, Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması, Erciyes Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü. 2013.
- Albayrak, Kadir, **Dinlerin Rengi Renklerin Dini**, Ankara: Sarkaç Yayınları, 2010.
- Alptekin, Hüseyin, “Batı Akdeniz Uygarlıkları”, **Arredamento Dekorasyon, Sayı 53**, (1993).
- Arat, Necla. **Sembolik Form Olarak Sanat**, İstanbul: Edebiyat Fak. Bas, 1977.
- Arda, Zuhâl. “Sanat Eğitimcisi Ve Ressam Aydın Ayan’ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Ü. Sos. Bil. Ens. 2007.
- Artun, Ali, **Çağdaş Sanat Ve Kültüralizm**, İstanbul: İletişim Yay. 2013.
- Aslan, A. Turan. “Elif”, **İslam Ansiklopedisi**, C.11, Ankara: TDV. Yay. 1995: 35.
- Atan, Ahmet. **Resim Sözlüğü**, İstanbul: Asil Yayınları, 2000.
- _____”Sanat Ve Evren”, **Köprü Dergisi**, Sayı, 55, (1995): 81-84.
- Ayan, Aydın. **Yalçın Karayağız**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul: 2002.
- Ayan, Burcu. **Sisyphus’un Direnci**, Ed.Aydın Ayan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.2007.

- Aymaz, Abdullah. **Muhakemat Üzerine**, İzmir: Şahdamar Yayınları, 2008.
- _____ **Sünûhat, Metin, Sadeleştirme Ve Açıklama**, İzmir: Şahdamar Yay, 2013.
- Ayvazoğlu Beşir. **İslam Estetiği Ve İnsan**, Çağ Yayınları, İstanbul: 1989.
- Bal, Ali Asker. “Doğu Mistisizmi Ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme”, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2009.
- Bardakoğlu, Ali, “Delalet”, **İslam Ansiklopedisi**, C.9.Ankara: TDV.Yay. 1994:120.
- Barthes, Roland. **Göstergeler İmparatorluğu**, Çev. Mehmet Rifat, İstanbul: Y.K.Y.3.Bs. 2013.
- _____ **Sanat Ve Kuram**, Ed. C. Harrison, P. Wood, Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- _____ **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat, İstanbul: Y.K.Y.7.Bs. 2014.
- Batu, Bengü. Sanat Eğitimi Alanında Yapıt İncelemelerinde Bir Yöntem Olarak Görsel Gösterge Çözümlemesi, Doktora Tezi, Ankara Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2011.
- Batur, Enis. “Erol Akyavaş’ın Düşü Hakkında Bir Ön Çıkma”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 72. (1999), 223.
- Baudrillard, Jean, **Sanat Komplosu**, Çev. E.Gen, I.Ergüden, İstanbul: İletişim Yay. 2012.
- Beksaç, Engin. **Avrupa Sanatına Giriş**, İstanbul: Engin Yayınları, 1995.
- Berger, John, **Görme Biçimleri**. Çev: Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yay, 2005.
- Blondel, Maurice. **Mistisizm**, İstanbul: Dergâh Yayınları. 2008.
- Bolay, M.Naci. “Delalet”, **İslam Ansiklopedisi**, C.9. Ankara: TDV. Yay. 1994:86.
- Boydaş, Nihat, **Sanat Eleştirisine Giriş**, Ankara: Gündüz Yayıncılık, 2007.
- Bulut, Ali. **Belagat, Meâni, Beyan, Bedi**. İstanbul: M.Ü.İ FAK. Yayınları, 2014.
- Burckhard, Titus. **Aklın Aynası**, Çev.Volkan Ersoy,İstanbul: İnsan Yayınları, 1987.
- _____ **İslam Sanatı Dil Ve Anlam**, Çev. Turan Koç, İstanbul: Klasik Yay.2013
- Büyükkol, Semih. “Türkiye’de Temsili Sanat Ve Bazı Çağdaş Örnekler”, **İdil Dergisi**, Cilt 3, Sayı 11.(2014),163.
- Cassou, Jean. **Sembolizm**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987.
- Cevizci, Ahmet. **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Say Yayınları,2014.

Chirico, Giorgio De. **Sanat Ve Kuram**, Ed. C.Harrison, P. Wood, Ç.Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yay. 2011.

Coquet, Jean Claude. S.Öztürk Kasar, **Söylem, Göstergebilim Ve Çeviri**, (İstanbul: Yıldız Teknik Ü. Yay. 2003), 133

Cürcani, Abdülkahir. **Delail-Ül İcaz, Sözdizim Ve Anlambilim**, İstanbul: Litera Yayıncılık, 2008.

De Saussure, Ferdinand. **Yirminci Yüzyıl Dilbilimi**, Çev. B. Vardar, Ankara: Multilingual Yayıncılık, 1999.

Demir, Sedat. Umberto Eco Ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları, İstanbul Ü, Sos. Bil. Ens. İletişim Fakültesi Gazetecilik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2009.

Demirci, Kürşad. "Hayvan", **İslam Ansiklopedisi**, C.17. Ankara: TDV. Yay. 1998: 81. Demirli, Ekrem. "Vahdet-İ Vücut", **İslam Ansiklopedisi**, C.42. Ankara: TDV. Yay. 2012: 431.

Dervişcemaloğlu, Bahar. Temel Göstergebilim Kavramları Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.

Deveci, Ekin. **Sanatçı Ve Sanat Eğitimcisi Adnan Turani**, Ankara: Gece Kitaplığı, 2014.

Devrim Erbil Sergi Kataloğu, İstanbul: Olcayart, 2011.

Doyran, Yıldız. **Sanatta Yürekli Bir Bilge: Aydın Ayan, Sisypheos'un Direnci**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2007.

Durmuş, İsmail. "Harf", **İslam Ansiklopedisi**, C.16, Ankara: TDV. Yay. 1997: 158.

_____ "Remiz", **İslam Ansiklopedisi**, C. 34. Ankara: TDV. Yay. 2007: 556.

_____ "Kinaye", **İslam Ansiklopedisi**, C. 26. Ankara: TDV. Yay. 2002: 34.

_____ "Nun", **İslam Ansiklopedisi**, C. 33. Ankara: TDV. Yay. 2007: 242.

_____ "Telmih", **İslam Ansiklopedisi**, C. 40. Ankara: TDV. Yay. 2011: 407.

Eren, Şadi. **Kur'an'da Teşbih Ve Temsiller**, İstanbul: Işık Yayınları, 2001.

_____ **Kur'anda Temsiller**, İstanbul: Ensar Neşriyat, 2007.

_____ **Muhakemat Notları**, İzmir: Şahdamar Yayınları, 2014.

Edgü, Ferid. "Abdi İpekçi Dostluk Ve Barış Ödülü, Plastik Sanatlarda Ödül Kazanan Yapıtlar Belirlendi", **Milliyet Sanat**, 15 Aralık, (1982): 34.

_____ **İnsan/Kozmos/El-Ayak Ve Mektuplar**, İstanbul: Vakko, 1990.

Erinç, Sıtkı. **Resmin Eleştirisi Üzerine**, İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2007

Ergüven, Mehmet. “Yalçın Karayağız”, **Genç Sanat Dergisi**, Sayı: 18. Şubat. (1996): 10.

Eroğlu, Özkan. **Halil Akdeniz: Simgeler Ve Akdeniz'in Kavramsal Dünyası**, İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2010.

Erol, Turan. **Aydın Ayan, Sisyphus'un Direnci**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.

Ersoy, Ayla. **Devrim Erbil Renkler Ve Teknikler**, İstanbul: Ekol Sanat Galerisi, 2013.

_____. **Sanat Eleştirisi**, İstanbul: Artes Yayınları, 2010.

Erzen, Jale Nejdet. **Erol Akyavaş**, Ankara: Enlem Yayınları, 1995.

Eyigör, Fevziye. “Yalçın Karayağız Ve Jean Genet”, **Artist Dergisi**, Temmuz-Ağustos, (2008):70.

Foucault, Michel. **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev. S. Hilav, İstanbul: YKY. 2008.

Gazali. **Mişkat-ül Envar**, Çev. Şadi Eren, İstanbul: Nesil Yayınları, 2007

Gibson, Clare. **Semboller Nasıl Okunur**, Çev. C. Alpgan, İstanbul: Yem Yay. 2013.

Giray, Kıymet. **Aydın Ayan**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1999.

_____. **Ergin İnan**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2001.

Gombrich, Ernst Hans. **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Ve Ö. Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi. 1999.

Gottdiener, Mark. **Postmodern Göstergeler**. Çev. E.Cengiz - H.Gür, İstanbul: İmge Yay. 2005.

Gökdoğan, Melek “Sayı”, **İslam Ansiklopedisi**, C,36,Ankara: TDV. Yay.2009: 212.

Gölpınarlı, Abdülbaki. **100 Soruda Tasavvuf**, 2. Bs. İstanbul: Gerçek Yayı. 1985.

Gönenç, Turgay. Gerçekle Yanılsamanın Sorgusu, **Sisyphos'un Direnci**, Ed. Aydın Ayan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2007.

Guiraud, Pierre. **Anlambilim**, Çev. Berke Vardar, Ankara: Kuzey Yayınları,1984.

Guiard, Pierre. **Göstergebilim**, Ankara: İmge Kitabevi,1994.

Günay,V. Doğan, Alev Parsa. **Görsel Göstergebilim**, İstanbul: Es Yayınları, 2012.

Güneş, Ahmet. **İletişim Araştırmalarında Göstergebilim**, Konya: Literatür Academia, 2013.

Güngör, Harun. “Şamanizm”, **İslam Ansiklopedisi**, C.38, Ankara: TDV. Yay. 2010: 325.

- Günyaz, Abdulkadir. **Devrim Erbil 50. Sanat Yılı**, İstanbul: Mart Yay. 2009.
- Hacımüftüoğlu, Nasrullah. "Beyan", **İslam Ansiklopedisi**, C. 6. Ankara: TDV. Yay. 1992: 22.
- Harrison, Charles, Paul Wood. **Sanat Ve Kuram**, Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Haylamaz, Ayşe. Çağdaş Türk Resim Sanatı İçinde Devrim Erbil'in Yeri, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.
- İbn Arabi. **Füsus'ul Hikem/Hikmetlerin Özü**, Çev. Abdülhalim Şener, 3.Bs, İstanbul: Sufi Kitap, 2010.
- İlhan, Avni. "Batıniyye", **İslam Ansiklopedisi**, C. 5. Ankara: TDV. Yay. 1992:188.
- İnceoğlu, Yasemin, N.A.Çomak. **Metin Çözümlemeleri**, İstanbul:Ayrıntı Yay. 2009.
- Piercy, Joseph, **Semboller**, Çev.U.Deniz Tuna, İstanbul Aykırı Yayınları, 2013.
- Jean, Georges, **Yazı İnsanlığın Belleği**, Çev.N.Başer, İstanbul: YKY. 2002
- Jung, Gustave. **İnsan Ve Sembolleri**, 4.Bs. İstanbul: Okyanus Yayınları, 2009.
- Karataş, Turan. **Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2007.
- Karuko, Semira. **El Cahız Ve Belagat**, İstanbul: Etkileşim Yayınları, 2014.
- Kazvini, Hatib El. **Telhis Ve Tercümesi**, İstanbul: Huzur Yayıncılık, 2006.
- Kılıç, Hulusi. "Belagat", **İslam Ansiklopedisi**, C. 5. Ankara: TDV. Yay. 1992: 380.
- Kılıç, Mahmud Erol. **Tasavvufa Giriş**, İstanbul: Sufi Kitap, 2012.
- Kıran, Zeynel-Ayşe Eziler. **Dilbilime Giriş**, Ankara: Seçkin Yay. 2013.
- Kırıçoğlu, Olcay Tekin. **Sanat Bir Serüven**, Ankara: Pegem Yay. 2014.
- Köktürk, Milay. **Kültür Ve Sembol**, İstanbul: Aktif Düşünce Yay. 2014.
- Köprülü, Mehmet Fuad, **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar**, İstanbul: Alfa Yayınları, 2014.
- Körpi, Hakan. **Mevsimler Sergi Kataloğu**, Ankara: Port Art Galeri, 2015.
- Kurt, Emine, Önel. 1980 Sonrası Modern Türk Resminde İslam Etkisi Ve İki Sanatçı: Ergin İnönü Ve Murat Morova. **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.19, (2006). 15-26.
- Kutluer, İlhan. "Mistisizm", **İslam Ansiklopedisi**, C.30. Ankara: TDV. Yay. 2005:188.
- Leaman, Oliver. **İslam Estetiğine Giriş**, Çev. Nuh Yılmaz, İstanbul: Küre Yayınları. 2012.

Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.

Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri**, İstanbul: Cem Yayınevi, 1988.

Mustafa Ayaz Katoloğu, Ankara: Mustafa Ayaz Müzesi, 2014.

Mülayim, Selçuk. **İslam Sanatı**, İstanbul: İsam Yayınları, 2010.

Mevsimler Sergi Kataloğu, Ankara: Port Art Galerisi, 2015.

Nursi, B. S. Muhakemat, İstanbul: Envar Neşriyat, 1993.

Oktay, Ahmet. **Aydın Ayan**, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1997.

Öngören, Reşat. “Tasavvuf”, **İslam Ansiklopedisi**, C.40, Ankara: TDV. Yay. 2011:119.

Özel, Mehmet. **Ankara Resim Ve Heykel Müzesi**, Ankara: Kültür Bak. Yay. 1992.

Özervarlı, M.Said. “Şiar”, **İslam Ansiklopedisi**, C.39. Ankara: TDV. Yay, 2010:123.

Özsezgin, Kaya.”Yeni Dizi”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Aralık, S.62, (1982): 5.

_____ **Devrim Erbil Ve Sanatı**, İstanbul: Artdepo Yayınları, 2004.

Öztoprak, Sema. **Adnan Turani, Yaşam Serüveni Sanat Üzerine Düşünceleri Ve Resimsel Birikimi**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 2005.

Passeron, Rene. **Sürrealizm**, Çev. Sezer Tansuğ, İstanbul: Remzi Kitabevi. 1990.

Paşa, Ahmet Cevdet, **Belâgat-ı Osmaniyye**, Haz: Turgut Karabey, Mehmet Atalay, Ankara: Akçağ Yayınevi, 2000.

Pelvan, Burcu. **Devrim Erbil Sergi Kataloğu**, İstanbul: Olcayart Galerisi, 2011.

Rifat, Mehmet-Sema. **Göstergebilim, Dilbilim Ve Çeviri Bilim Sözlüğü**, İstanbul: Sel Yayınları, 2010.

Rifat, Mehmet. **Xx. Yüzyılda Dilbilim Ve Göstergebilim Kuramları,1**. İstanbul: YKY. 2013.

_____ **Göstergebilimin Abc’si**, 3.Bs. İstanbul: Say Yay. 2009.

_____ **Homo Semioticus Ve Genel Göstergebilim Sorunları**, İstanbul: YKY. 2011.

_____ **Xx. Yüzyılda Dilbilim Ve Göstergebilim Kuramları,2**. İstanbul: YKY. 2008.

_____ **Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü**, İstanbul: T.İş Bankası Yay. 2013.

Safa, Peyami. **Nasyonalizm, Sosyalizm, Mistisizm**, İstanbul: Boğaziçi Yay. 2003.

- Sarıkaya, Meliha, “Teşbih”, **İslam Ansiklopedisi**, C.40. Ankara: TDV. Yay. 2011:557.
- Sarup, Madan. **Postyapısalcılık Ve Postmodernizm**, Çev. Abdülbaki Güçlü, İstanbul: Bilim Ve Sanat Yayınları, 2004.
- Saussure, Ferdinand. **Genel Dilbilim Yazıları**. Çev. Savaş Kılıç, İthaki Yayınları, 2014.
- _____. **Xx. Yüzyıl Dil Bilimi**, Çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual, 1999.
- Sayın, Önal. **Göstergebilim Ve Sosyoloji**, Ankara: Anı Yayıncılık, 2014.
- Sayın, Zeynep. **İmgenin Pornografisi**, 3.Bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
- Schimmel, Annemarie. **İslam’ın Mistik Boyutları**, İstanbul: Kabalcı Yay. 2001.
- Sladek, Ondrej. **Prag Ekolünün Yapısalcı Poetikası Ve Geçirdiği Dönüşüm**, Çev: Bahar Dervişcemaloğlu, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
- Sönmezer, Gizem. Sembolist Resimde Mistik Bir Öge Olarak Peyzaj, Yüksek Lisans Tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2014.
- Sunar, Cavit. **Mistisizmin Ana Hatları**, İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yay. 2005.
- Şahin, Sedat. **Göstergebilim Ve Tarihsel Gelişimi**, Ankara: Hacettepe Ü. Yayınları, 2014.
- Şahiner, Rıfat. **Kültür İmleri**, İstanbul: Masa Yayınları, 2014.
- Şazeli, Hasan Ali. “Alamet”, **İslam Ansiklopedisi**, C.2. Ankara: TDV. Yay. 1988: 335.
- Şebüsteri, Mahmud. **Gülşen-i Raz**, Yayına Haz. Sadık Yalsızuçanlar, İstanbul: Timaş Yayınları, 1999.
- Şeker, Fatih M. Tasavvufî Bir Metnin Felsefî Ve Kelâmî Boyutu: Fusûsu’-l Hikem Tercüme Ve Şerhi, **Kelam Araştırmaları Dergisi**, C.10.S.1. (2012):127-176.
- Tansuğ, Sezer. Aydın Ayan’da Meşum Manzaralar, **Milliyet Sanat Dergisi**, S.93 Nisan (1984):97.
- _____. **Çağdaş Türk Sanatı**, 2.Bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- _____. **Türk Resminde Yeni Dönem**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.
- _____. **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İstanbul: İz Yayınları, 1997.
- _____. **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
- _____. **Sanatın Görsel Dili**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.
- Taş, Mutluhan. XIII. Yüzyılda Anadolu’da Hâkim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları”, Doktora Tezi, Selçuk Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

- Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**, 10.Bs. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2014.
- _____ **Çağdaş Sanat Kuramı**, 10.Bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2014.
- Tüzer, Abdüllatif. **Dini Tecrübe Ve Mistisizm**, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.
- Uçan, Hilmi. **Edebiyat Bilimi Ve Eleştiri**, İstanbul: Hece Yayınları, 2003.
- Uluç, Tahir. **İbn-İ Arabî’de Sembolizm**, İstanbul: İnsan Yayınları, 2011.
- Uludağ, Süleyman. “İşaret”, **İslam Ansiklopedisi**, C.23. Ankara:TDV.Yay.2001:423.
- _____ ”Ayna”, **İslam Ansiklopedisi**, C.4. Ankara: TDV. Yay. 1991:261.
- _____ Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.
- Uzun, Mustafa. “Mecaz”, **İslam Ansiklopedisi**, C. 28. Ankara: TDV.Yay. 2003: 221.
- _____ “Elif”, **İslam Ansiklopedisi**, C.11. Ankara: TDV. Yay.1995,36.
- Ünal, Ali. **Dil Ve Belagat**, İstanbul: Şahdamar Yayınlar, 2013.
- Vardar, Berke. **Xx. Yüzyıl Dil Bilimi**, İstanbul: Multilingual Yay. 1999.
- _____ **Dilbilimin Temel Kavram Ve İlkeleri**, İstanbul: Multilingual Yay. 2001.
- Yalsızuçanlar, Sadık. **Unsur-ül Belagate İlişkin Notlar**, İstanbul: Gelenek Yay. 2004.
- Yavuz, Yusuf Şevki. “Ayet”, **İslam Ansiklopedisi**, C.4 Ankara:TDV.Yay.1991:242.
- Yeğin, Abdullah, Osmanlıca **Yeni Lügat**, İstanbul: Hizmet Vakfı Yayınları, 1992.
- Yeşiltepe, Şadiye. ”Tasavvuf Düşüncesi Işığında Erol Akyavaş Resmi Ve Anlam Çözümlemesi”, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Ü. Sosyal Bilimle Enstitüsü, 2011.
- Yıldırım, Ali Ve Hasan Şimşek, **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri**, Ankara: Seçkin Yay.2000.
- Yıldız, Bedriye. “Türk İnanç Sistemlerinin Çağdaş Türk Resmine Etkisi”, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2011.
- Yılmaz, H. Kamil. **Ana Hatlarıyla Tasavvuf Ve Tarikatlar**, İstanbul: Ensar Neşriyat. 2011.
- Yurdağür, Metin. ”Cifr”, **İslam Ansiklopedisi**, C.7. Ankara: TDV. Yay.1993: 215.
- Yücel, Tahsin, **Yapısalcılık**, İstanbul: Can Yayınları, 2008.
- _____ **Eleştiri Kuramları**, İstanbul: T. İş Bankası Yay. 2009.

İnternet Kaynakları

Atan, Ahmet, <http://www.ahmetatan.com/?p=4&pp=16> [13.06.2015].

<http://www.ahmetatan.com/?p=4&pp=10>, [17.01.2015].

Derya Halibioğlu. <http://istanbulmuseum.org/artists/ergin%20inan.html> [31.04.2015].

Eroğlu, Özkan. <Http://Www.Arsivfotoritim.Com/Yazi/Ozkan-Eroglu-Halil-Akdeniz-İle-Gorusme/> [14.04.2015].

Eski Ahit, Tekvin, Bap.2, 19-20.

https://tr.wikisource.org/wiki/Eski_Ahit/Tekvin/BAP_2 [17.05.2015].

Ethem Cebeci. Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü,

<http://media.turuz.com/Dictionary/2011/0405->

[Tasavvuf%20Terimleri%20Ve%20Deyimleri%20Sozlugu%20\(Ethem%20Cebecioglu\).pdf](Tasavvuf%20Terimleri%20Ve%20Deyimleri%20Sozlugu%20(Ethem%20Cebecioglu).pdf) [17.01.2015].

Eyigör, Fevziye. http://fevigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/yalcn-karayagz-ve-jean-genet-2008_14.html [20.04.2015].

Fırtına, Serkan. <http://sanatkop.com/index.php/post-yapisalcilik-ve-postmodernizm-madan-sarup-serkan-firtina/> [17.07.2015].

Gençaydın, Zafer.

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=541&periodID=&pageNo=3&exhID=0> [22.02.2015].

Giray, Kıymet.

<http://ergininan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=13§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0> [31.04.2015].

Ergin İnan Resimleri Üzerine Bir Analiz "Evrenin Gizi"

<http://ergininan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=13§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0> [16.01.2015].

Gülzade Jabbarova. <http://www.ege->

<edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=131> [17.01.2015].

Http://Cora.Ucc.İe/Bitstream/10468/215/1/Kriebel_Heartieldsuture.Pdf [17.01.2015].

<Http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Mistisizm>, [17.01.2015].

<http://ergininan.net/pPages/pArtist.aspx?paID=13§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0> [14.05.2015].

<http://frmsinsi.net/showthread.php?t=1058281>, [17.01.2015].

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=13§ion=130&lang=tr&periodID=-1&bhcp=1> [14.05.2015].

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=13§ion=130&periodID=956&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1> [18.06.2015].

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=457§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=344&pageNo=0&exhID=0> [18.06.2015].

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=555&lang=TR&artistID=13&periodID=&pageNo=0&exhID=0> [31.04.2015].

<http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/111/EROL+AKYAVAS> [21.07.2015].

<http://tr.aliexpress.com/w/wholesale-toilet-mark.html> [12.08.2015].

<Http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Panenteizm>, [17.01.2015].

<Http://Tr.Wikipedia.Org/Wiki/Panteizm>, [17.01.2015].

http://www.devrimerbil.com/tr_main.html [24.06.2015].

<http://www.dunyabizim.com/?aType=haberYazdir&ArticleID=5337&tip=haber> [21.07.2015].

http://www.edebiyadvesanatakademisi.com/sanat/217-sembolizmin_ressamlari_ve_resimleri.html [14.06.2015].

<Http://Www.Ege-Ebiyat.Org/Modules.Php?Name=News&File=Article&Sid=317> [17.01.2015].

<http://www.felsefeforumu.com/viewtopic.php?t=206&f=83> [12.08.2015].

<http://www.guzelsanatlari.gov.tr/TR,3211/erol-akyavas.html>, [21.07.2015].

http://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/erol-akyavas-retrospektif_1169.html [21.07.2015].

<http://www.kgm.gov.tr/Sayfalar/KGM/SiteTr/Trafik/TehlikeUyariIsaretleri.aspx> [16.07.2015].

http://www.lightmillennium.org/winter01/erol_exhibitions.html [21.07.2015].

http://www.lightmillennium.org/winter01/turkish/erol_ithaf.html [21.07.2015].

<http://www.moma.org/collection/works/78928?locale=en> [21.07.2015].

<http://www.olcayart.com/tr/haber/erbil-ve-gorunmezi-gorunur-kilan-soyutlamalar-devrim-erbil-ana-tzarev-sanat-galerisi-new-york> [13.06.2015].

Http://Www.Sobiad.Org/Ejournals/Dergi_Sbd/Arsiv/2011_1/07metin_Bal.Pdf [17.01.2015].

<http://www.termbank.net/psychology/3564.html> [14.06.2015].

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts, [16.07.2015].

Http://Www.Tdk.Gov.Tr/Index.Php?Option=Com_Gts, [16.07.2015].

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPainters_artistDetailID=143 [21.07.2015].

<https://aisviavs.wordpress.com/> [17.01.2015].

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/168adnanturani.jpg> [21.07.2015].

<https://en.wikipedia.org/wiki/Deconstruction> [13.06.2015].

<https://en.wikipedia.org/wiki/Post-structuralism> [17.07.2015].

https://en.wikipedia.org/wiki/Tartu-Moscow_Semiotic_School [14.07.2015].

<http://resimnotlari.blogspot.com.tr/2011/01/sembolizm.html> [14.06.2015].

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Arketip>, [14.06.2015].

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Mistisizm>, [17.01.2015].

https://tr.wikipedia.org/wiki/Mustafa_Ayaz [24.04.2015].

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Panenteizm> [16.01.2015].

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Paradigma>, [16.07.2015].

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Sembol>, [17.07.2015].

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Yap%C4%B1s%C3%B6k%C3%BCm> [13.06.2015].

<https://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/halil-akdeniz/html-cv/hakdeniz.html> [06.04.2015].

<https://www.studyblue.com/notes/note/n/final-examtest-2/deck/892600>, [17.01.2015].

İhsan Safi, **Risalelerin Eşsiz Belagati**, <http://docplayer.biz.tr/9154452-Risalelerin-belagat-i-edasi-doc-dr-ihsan-safi-recep-tayyip-erdogan-universitesi-fen-edebiyat-fakultesi-turk-dili-ve-edebiyati-bolumu-ogretim-uyesi.html> [14.06.2015].

Kutsal Kitap-Yeni Dünya Çevirisi, <http://wol.jw.org/tr/wol/b/r22/lp-tk/bi12/TK/2008/1/11> [31.04.2015].

Özmkas, Utku. **Jacques Derrida ve Yapısökümcülük**, <http://dipnotkitap.net/FELSEFE/Derrida.htm> [13.06.2015].

Sadak, Yalçın. **Adnan Çoker'in Resimlerinde Mutlak Ve Değişken**, [Http://Www.Adnancoker.Com/Ppages/Partist.Asp?Paid=483&Section=550&Lang=Tr&Bhcp=1&Periodid=&Pageno=1&Exhid=0](http://Www.Adnancoker.Com/Ppages/Partist.Asp?Paid=483&Section=550&Lang=Tr&Bhcp=1&Periodid=&Pageno=1&Exhid=0), [16.01.2015].

Sancak, Semra. **Ustaların Hocası: Adnan Turani Ve Bitmeyen Arayışlar**, <Http://Www.Fircasanatevi.Com/Tr/Roportaj-3104.Html>, [17.01.2015].

Şahin, Merve Kıyak, **Ressam Ergin İnan: Benim Şemsim İçimde**, <http://www.yedirenkdergi.com/2014/05/ressam-ergin-inan-benim-semsim-icimde/> [14.05.2015].

Taş, Mutluhan. Prof. Ahmet Atan'la Röportaj. <Http://Www.Ahmetatan.Com/?P=3> [17.01.2015].

Üner, Özlem. Türk Resminde Sembolist Eğilimler, MSGSF Sosyal Bilimler Dergisi, <http://mimarsinan.academia.edu/%C3%96zlem%C3%9Cner> [14.06.2015].

EKLER

Ek 1:

Sanatçı Görüşme Formu

Aşağıda yer alan görüşme soruları, nitel araştırmalarda görüşmeciye yöneltilen ve araştırmanın genel hatlarını ortaya koymaya yönelik sorulardır. Bazen de görüşme sırasında spontane sorular sorulabilir. Bu sorular sanatçı ile gerçekleştirilen görüşmede yöneltilmiştir. Yapılan görüşmede sanatçıya sorulan soruların cevaplarına yeterli seviyede ulaşılmıştır. Görüşmede yöneltilen sorular, sanatçının mistisizm ilişkisini tespit etmeye ve resimlerinde kullandığı sembollerin belirlenmesi ve tanımlanmasına ilişkin sorulardan oluşmaktadır.

Görüşme Soruları

- 1- Sanat anlayışınızın ve üslubunuzun oluşmasında nelerin etken olduğunu söyleyebilirsiniz?
- 2- Sanat eğitimi sürecinde en çok nelerden etkilendiniz?
- 3- Bir sanatçının kendini tekrara düşmemesi için ne yapması gerektiğini düşünürsünüz?
- 4- Resimde biçim ve sembollerin bir dil oluşturması ve çok anlamlar içermesi hakkında düşünceleriniz nelerdir?
- 5- Mistik bir kişiliğe sahip olduğunuz söylenebilir mi?
- 6- Resimde mistisizm ve mistik semboller hakkında ne düşünüyorsunuz?
- 7- Resimlerinizde görülen lirik üslubun mistisizm içerdiği söylenebilir mi?
- 8- Resimlerinizde kullandığınız görsel göstergelere ve simgelere mistik anlamlar yüklüyor musunuz?
- 9- Psikanalizime göre insanın bilinçaltında yatan duygusal etkiler sanat eserlerine yansımaktadır. Sizin resimlerinizde bilinçaltınızdan yansımalar olduğunu düşünüyor musunuz?
- 10- Resimde kaligrafik etkiler hareket ve lirik bir akıcılık oluşturduğu gibi mistik bir içerik de taşıyor olabilir mi?
- 11- Sanatçının sanat eseri üretim süreci bilinmeden eserinde görülen semboller yorumlanabilir mi?
- 12- Resimlerinizde görülen sembollerin veya göstergelerin başkaları tarafından sizin düşünmediğiniz düz anlam veya yan anlamlarla yorumlanması hakkında düşünceleriniz nelerdir?

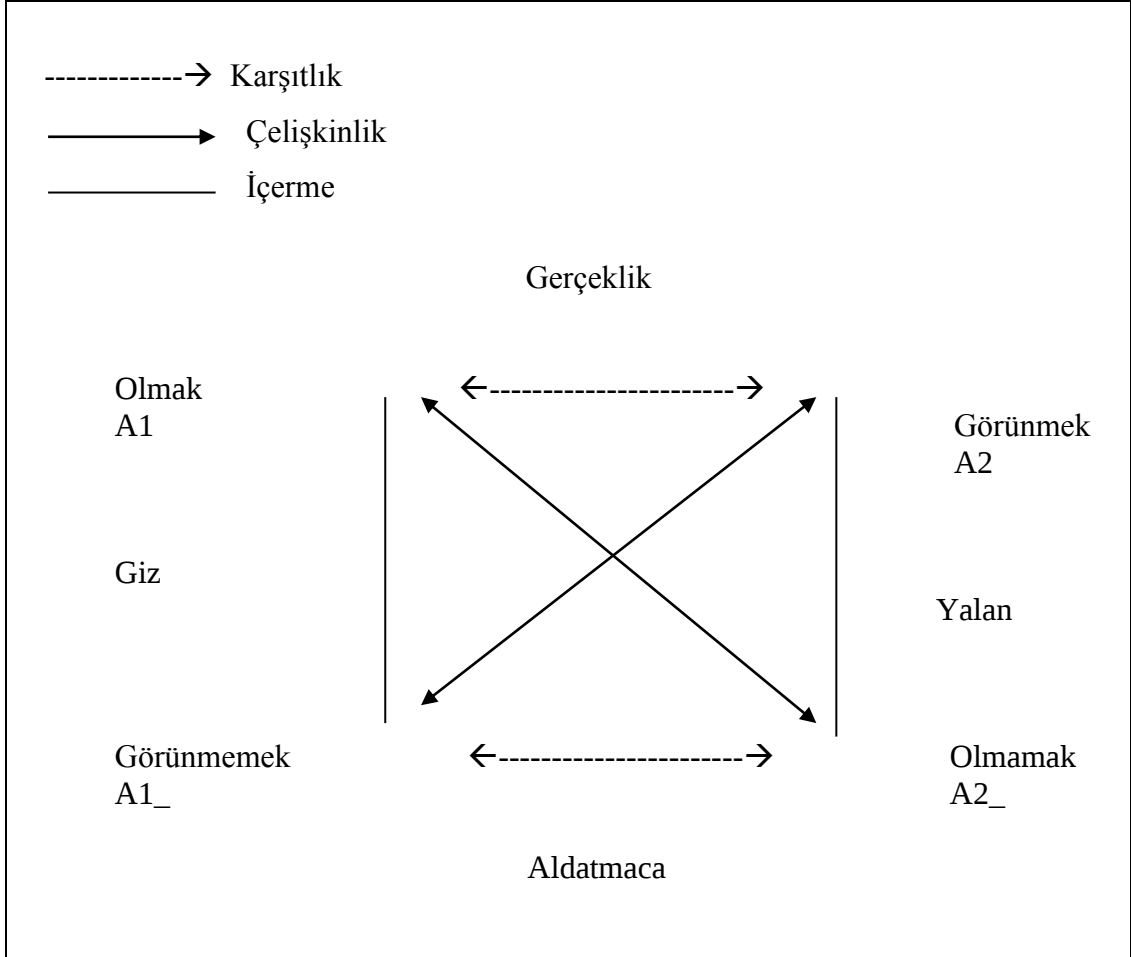
Ek 2: Barthes'ın, Resimdeki Göstergelerin Düz Anlam, Yan Anlam Ve Derin Anlam Şeması

Gottdiner, 2005,30-33.

Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam	Derin Anlam
Balta	Ağaç kesme aleti	Balta sahibi olmak, kabile statüsü, işçi sınıfı, cellat.	Çevrecilik, idam cezası, kaba insan
Giyecek	Bedeni koruma	Moda, toplumsal konum, tevazu, gösteriş	İdeoloji, din, inanç, kültür,

Ek 3: Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgen Şeması

Kıran,2013,385



Bu dörtgende ilişkiler;

Karşıtlık, A1 ←-----→ A2

A2_ ←-----→ A1_

Çelişkinlik, A1 ←————→ A1_

A2 ←————→ A2_

İçerme, A2_ ————— A1

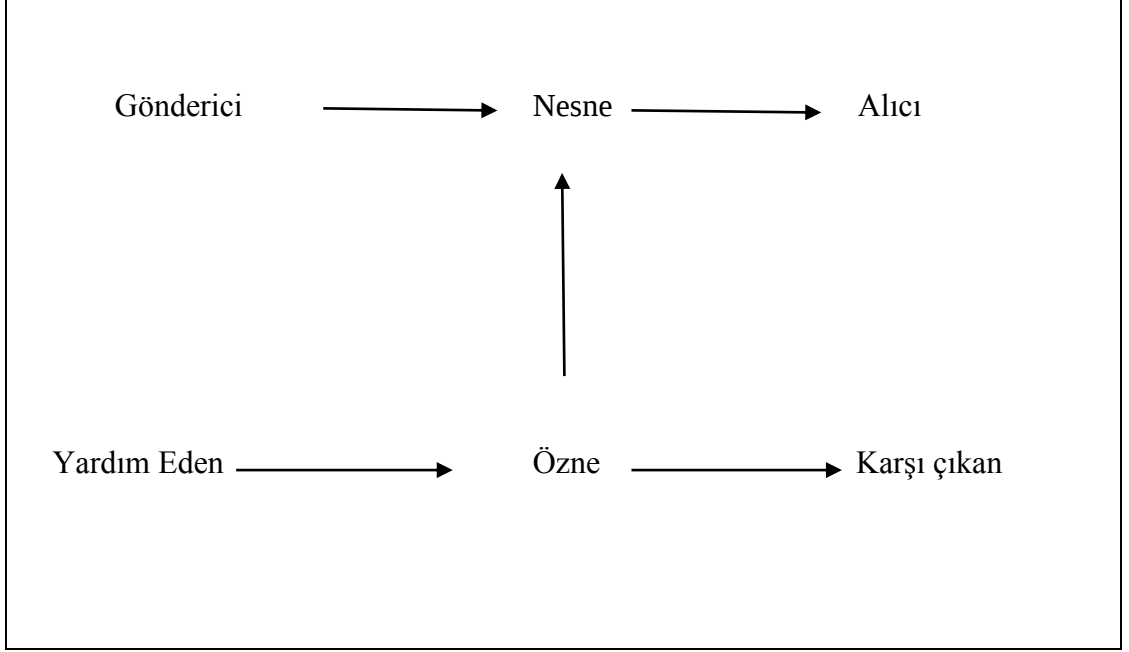
A1_ ————— A2

İlişkileriyle açıklanır. Bu soyut ilişkiler olmak/görünmek karşıtlığının göstergebilim dörtgeni üzerinde oturtulmasıyla açıklanabilir.⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ Rifat, 2009, 73-74.

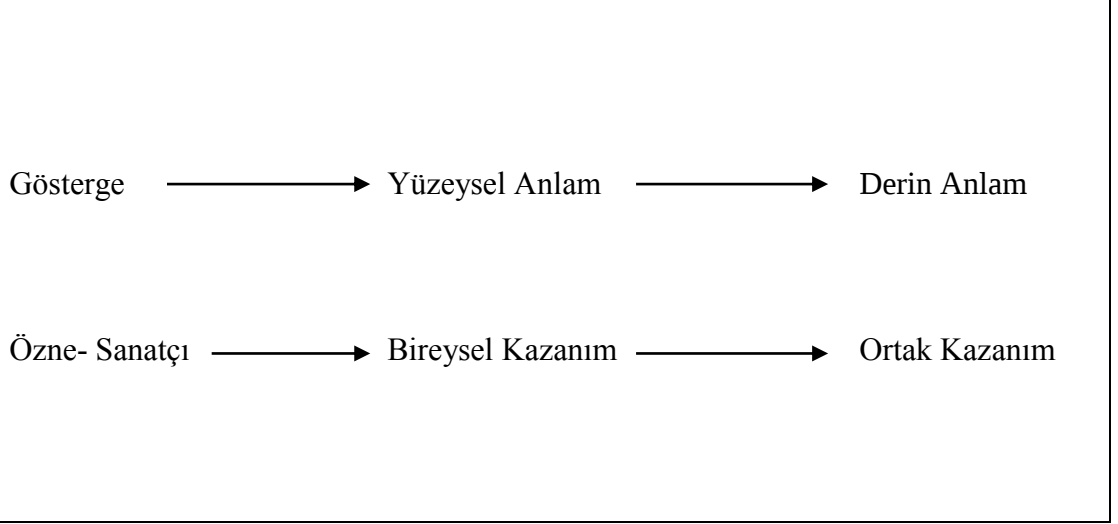
Ek 4: Greimas'ın Eyleyenler Şeması

Rifat, 2009, 74.



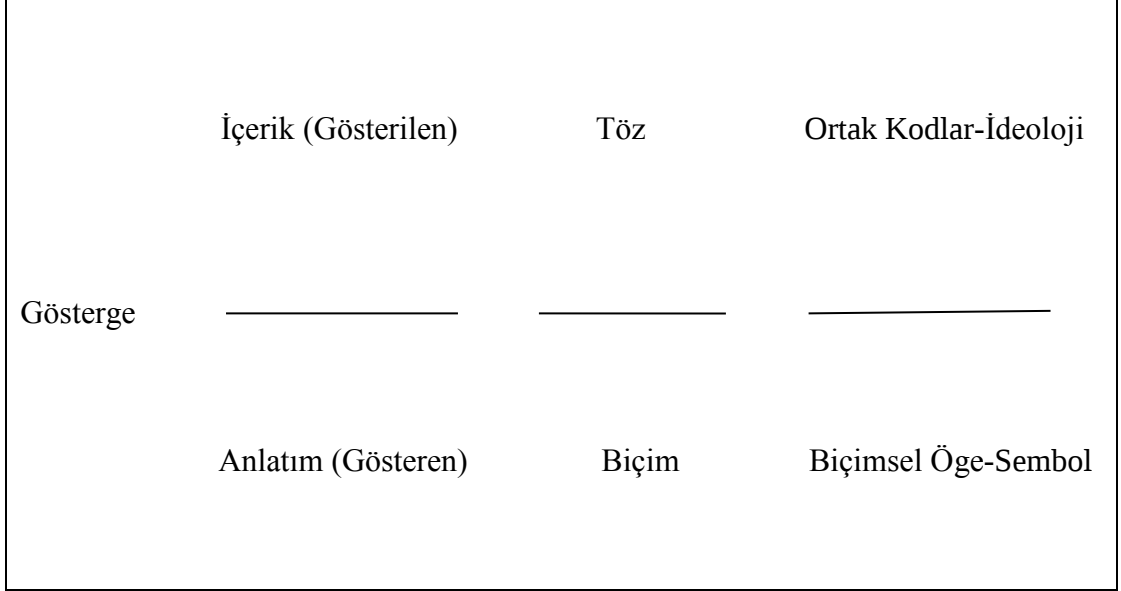
Ek 5: Chomsky Derin Yapı Çözümlemesi Şeması

Kıran, 2013,212.



Ek 6: Hjelmslev'in Anlatım-İçerik Düzlemi Şeması

Gottdiener,1995,51.



Ek 7: Adnan Turani'nin Çözömlenen “Yunus Emre” Adlı Eseri

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/168adnanturani.jpg> [21.07.2015].



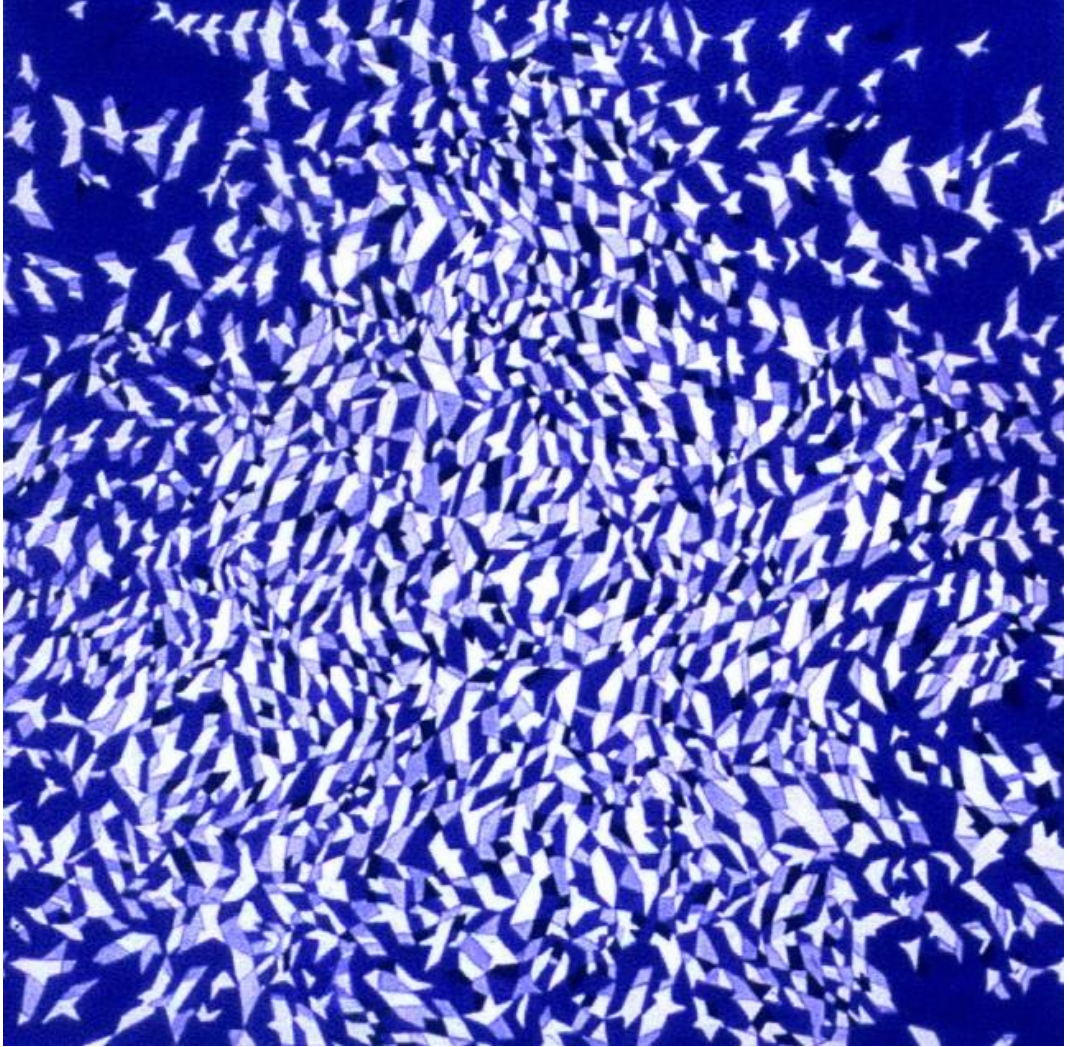
Ek 8: Aydın Ayan'ın Göstergebilim Eleştiri Yöntemleriyle Çözömlenen “Sonsuz Barış Ve Dostluk” Adlı Eseri

Ayan, 2007, 108.



**Ek 9: Devrim Erbil’in Göstergebilim Eleştiri Yöntemleriyle Çözömlenen
“Maviye Uçmak Üzerine Bir Yorum” Adlı Eseri**

http://www.devrimerbil.com/tr_main.html [24.06.2015].



Ek 10: Ergin İnan'ın Göstergebilim Eleştiri Yöntemleriyle Çözömlenen “Öte Dünya Kapıları” Adlı Eseri

Fotoğraf Rasim Soylu Arşivi



**Ek 11: Halil Akdeniz'in Göstergebilim Eleştiri Yöntemleriyle Çözömlenen
"Anadolu Uygarlıkları-Költör Logoları" Adlı Eseri**

şahiner, 2014,17.



Ek 12: Mustafa Ayaz'ın Göstergebilim Eleştiri Yöntemleriyle Çözömlenen Eseri

Mustafa Ayaz Katoloğu, 171.



**Ek 13: Yalçın Karayağız'ın Göstergebilim Eleştiri Yöntemleriyle Çözömlenen
“Bir Aşk Masalı-Ferhat İle Şirin” Adlı Eseri**

Yalçın Karayağız Katoloğı, 59.



ÖZGEÇMİŞ

1969 yılında Adapazarı'nda doğdu.

İlkokulu Adapazarı 21 Haziran İ.Ö Okulu'nda, orta öğretimi Lüleburgaz Kepirtepe Öğretmen Lisesi'nde tamamladı.

1995'te Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-iş Bölümü'nden mezun oldu.

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Güzel Sanatlar Resim alanında yüksek lisans yaptı.

Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Sanat ve Tasarım alanında doktora yapmaktadır.

1999-2008 yılları arasında Adapazarı Ali Dilmen Lisesi'nde görsel sanatlar öğretmeni olarak çalıştı.

1999 - 2007 yılları arasında Sakarya Yeni Çizgi Sanatevi ve Picasso Resim Atölyesi'nde resim çalışmalarını sürdürdü.

2007- 2011 yılları arasında Sakarya Büyükşehir Belediyesi Sanat Atölyesi'nde sanat çalışmaları yaptı. Yurt içi ve yurt dışında resim sergileri açtı.

Hat sanatı ve fotoğraf sanatıyla ilgilendi. Ankara Türk Sanatı Eğitimi Vakfı'nda Prof. Dr. Mücteba UĞUR'dan hat sanatı eğitimi, Sakarya Güzel Sanatlar Derneği'nde Fatih GÜRSEL'den fotoğraf sanatı eğitimi aldı. Fotoğraf alanında ulusal düzeyde ödüller kazandı.

2007 yılından beri MEB Sakarya Bilim ve Sanat Merkezi'nde üstün ve özel yetenekli çocukların sanat eğitiminde proje danışmanı olarak çalışmaktadır.

“Asar-ı Bediiyye’de Estetik” adlı tez çalışması yayınlandı.

EKEV Akademi Dergisi, Kalemîşi Dergisi, Zafer Dergisi, Adı Yok Dergisi, Irmak Dergisi, Gren Dergisi gibi ulusal süreli yayın organlarında, sanat yazıları yayınlandı.

Evli ve iki çocuk babasıdır.