THE CONCEPT "FANTASIA" IN GREEK PHILOSOHY AND REFLECTION RENAISSANCE PAINTING ART FORMS

ANTİK YUNAN FELSEFESİNDE "FANTASİA" KAVRAMI VE RÖNESANS RESİM SANATINA YANSIMA BİÇİMLERİ

***Samet DOĞAN*[1]**

Abstract

In this article, the relationship of art with the concept of fantasia which is often the subject of debate in Ancient Greek Philosophy and its reflections in Renaissance art paintings will be examined. For this purpose, firstly the meaning of the concept and content will be focused. Then, in which means the concept fantasia was used in ancient Greek philosophy, what were its nature and functions... These topics will be examined in the framework of the opinions of philosophers in this period. In the last part, the Renaissance painters who can be engaged with fantasia concepts and their works related with the topic will be examined. During this study, Fantasia' effects on art painting and in which dimension it was an intermediary in artistic creativity of art will be explained.
Keywords: Fanatsia, Renaissance, art, painting.

Özet

Bu makalede Antik Yunan Felsefesinde sıkça tartışma konusu olan fantasia kavramının sanat ile ilişkisi ve Rönesans resim sanatındaki yansımaları incelenecektir. Bu amaçla önce kavramın anlamı ve içeriği üzerinde durulacaktır. Ardından fantasia kavramının Antik Yunan Felsefesinde hangi anlamlarda kullanıldığını, doğasının ve işlevinin ne olduğunu bu dönem filozoflarının görüşleri çerçevesinde incelenecektir. Son bölümde ise fantasia kavramıyla ilişkilendirilebilecek Rönesans ressamları ve konu ile ilişkili yapıtları incelenecektir. Bu çalışma süresince fantasia'nın resim sanatına etkileri ve sanatsal yaratıcılığa hangi boyutta aracılık ettiği açıklanmaya çalışılacaktır.
Anahtar Kelimeler: Fantasia, Rönesans, sanat, resim.

[1] Okutman, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi. samet1368@hotmail.com

GİRİŞ

Fantasia terimi hayal etme, imgelem, izlenim gibi geniş bir anlam çeşitliliğine sahip olmasının yanı sıra asıl olarak "görünür kılmak" anlamına gelmektedir. Zihinsel sürecin önemli bir parçası olarak görülen fantasia dış dünyanın görülür unsurlarını duyular yoluyla aktardığımız bir alandır. Görsel algılamanın hemen ardından oluşan fantasia, algı nesnesinin zihinde bıraktığı izlerin ya da onların görüntüsünden kalan imgelerin oluşturduğu bir bütün olarak tanımlanır.

Algı görülür dünyaya ilişkin bilgilerimizi sağlayan bir aracı konumundadır. Fantasia ise algı nesnesi ortadan kalktığında ona ait bilgileri imgesel düzeyde saklanmasını ve yapılandırılmasını içerir. Bu yönüyle fantasia'yı bellek ile karıştırmamak gerekmektedir. Bellek özgün izlenimleri hiçbir değişikliğe uğratmadan düzenlemeye çalışır. Fantasia ise imgeleri yorumlama, onlara istediği biçimi verme ve onları istediği ilişki içine yerleştirmekte özgürdür (Hume, 1975: 40).

Bütün yetiler doğru ya da yanlış bir yargıda bulunma özelliği taşırken fantasia'nın kendisinin böyle bir özelliği yoktur, o daha çok ona sahip olan kişiye göre değişmektedir. Bu yüzden fantasia, etkin ve ayırt edici bir yeti olmaktan çok, pasif veya temsil etme, betimleme rolüne sahip bir fenomen konumundadır. Dolayısıyla fantasia, bir şeyin gerçekleşmesinden sorumlu bir yeti değil, bir şeyin başka bir şeyde meydana gelmesini sağlayan bir süreçtir (Çağrı, 2007:46-63). Örneğin belli belirsiz şekillere baktığımızda ya da en basit şekliyle gökyüzündeki bulutlar incelediğimizde, onların yüzeyindeki şekilleri daha önce gördüğümüz bir şeye benzetebiliriz. Görünümler arasındaki bu benzeşim ilişkisini yaratan algılarımız değil, fantasia'dır.

Fantasia ile ilgili olarak düşünürlerin birleştiği ana nokta fantasia olmadan düşünme eyleminin yapılamayacağıdır. Bu açıdan önemli bir konumda olan fantasia kişiye düşünmesi için veriler sağlayan hayati bir role sahiptir. Çünkü dış dünyaya yönelik bilgilerimizi algı etkinliğiyle aynı anda harekete geçen fantasia'nın verileriyle oluştururuz. Düşünme eylemi ise bu verileri kullanarak gerçekleşmektedir. Dolayısıyla düşüncemiz sembollere, dışsal resimlere, semboller ise fantasia'ya bağlıdır (Çankaya, 2012:81-82). Bunun sonucu olarak şu çıkarımı yapabiliriz; fantasia'nın oluşması için algı bir ön koşulsa, düşünmenin gerçekleşmesi içinde fantasia bir önkoşuldur. Bu bakımdan fantasia algı ile düşünmeye giden süreçte bir köprü, her iki eylem arasındaki zincirin en önemli halkası konumundadır.

Bu noktada şu soruyu sormak yerinde olacaktır; peki düşünme ve algılama eylemi olmadığı zaman fantasia'nın konumu ne olacaktır? Bunun cevabı, fantasia'nın etkinliğine başka biçimlerde ve farklı karakterlerde devam etmesidir.

Fantasia algı ve düşünme eyleminden bağımsızlaştığı andan itibaren elde ettiği imgeleri değiştirebilir, dönüştürebilir, içeriklerinin ötesine taşıyabilir, başka imgelerle bir araya getirerek onlardan farklı biçimler oluşturabilir. En basit şekliyle, uyurken gördüğümüz düşler, belli belirsiz hezeyanlarda gördüğümüz halüsinasyonlar fantasia'nın bir sonucudur. Dolayısıyla fantasia, algıdan edindiğimiz izlenimleri bilinçten bağımsız bir şekilde düzenleyebilmekte ve değiştirebilmektedir. Örneğin gündüz gördüğümüz kertenkeleye ait imgeler rüyamızda bir ejderhaya dönüşebilmektedir. Yani fantasia algılanan nesnelerin varlığını gerektirmez, algılanmış olanı yeniden inşa etmek, yeniden yapılandırmak anlamına gelir. Bu yapılandırma düşünme değil fantasia'dır, çünkü o düşüncemizi doğru veya yanlış olarak askıya alma gücümüzdür (Çağrı, 2007:60).

Fantasia'nın etkinliği, sadece uyurken gördüğümüz düşlerde gerçekleşmemektedir. Örneğin görünümlere, şekillere, renklere odaklanmış bir sanatçının algılama ve kavrama biçimini de düzenleyebilmekte, ona yaratıcı bir potansiyel de sağlamaktadır. Çünkü resim sanatı imgeler aracılığı ile kendini gerçekleştirebilmektedir. Fantasi ise

görüntülerin imgesel düzeyde düzenlendiği ve yorumlandığı bir alanı temsil eder. Bu bağlamda ressamın tuval yüzeyinde oluşturacağı her biçimsel eylem sanatçının fantasia'sı eşliğinde gerçekleşecektir. Bu bakımdan fantasia, bir sanatçının yaratıcılığını oluşturan ve gerçekleştiren temel kaynak olması anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla fantasia, sadece algı ile düşünme arasında bir köprü vazifesi görmez, aynı zamanda sanatçılara faklı biçim ve form olasılıklarının kapısını aralayan ve sanatsal yaratıcılık süreçlerine eşlik eden, onu açığa çıkaran bir potansiyel olarak değer kazanır.

Bir kavram olarak fantasia, ilk kez Antik Yunan felsefesinde ortaya çıkmıştır. Fantasia'nın doğası ve işlevinin ne olduğu bu dönemin filozofları tarafından sıkça tartışılmıştır. Bu tartışmalarda filozoflar fantasia'yı sanatsal bir terim olarak değil, genelde algının ve düşüncenin bir parçası olarak görme eğilimindedirler. Çünkü Antik Yunan düşünüşünde sanat, görülen dünyanın bir aynası, bir kopyası olarak tanımlanır. Yani dünyadaki görünümlerin fiziksel gerçekliği ne ise, sanat bu gerçekliğe birebir sadık kalarak onu taklit etmelidir. Bu yüzden fantasia'nın sanatsal yaratıcılığı açığa çıkaran yönünü dikkate almamışlardır. Bu özelliğini daha çok sorunlu ve yanlış bir oluşum olarak değerlendirmişlerdir.

Halbuki sanat; bir uzayla ve bir dış dünyayla kurulan hünerli bir ilişki değildir (Ponty,2012: 66). O daha çok imgeler ile insan yaratıcılığı arasındaki ilişkiyle ilgili bir olgudur, aynı zamanda bilinçli ve bilinç dışı ilişkiler de burada önemli bir rol oynar (Burnet, 2012:43). Fantasia ise bu ilişkilerin tümünü içinde barındırmaktadır. Bu açıdan fantasia'yı değerlendirdiğimizde algı ve düşüncede olduğu kadar sanatın da en temel parçası olduğu sonucu çıkmaktadır.

Özellikle resim sanatında özgün yapıtların ortaya çıkma serüveni, sanatçıların fantasia'nın bu yaratıcı yönünü etkin olarak değerlendirdiklerinde mümkün olmuştur. Resim Sanatı tarihinde Rönesans dönemi fantasia'nın sanatsal yaratıcılılığa olan etkisinin kavranması ve sanatsal planda değerlendirilmesi bakımından tarihsel bir öneme sahiptir. Bu açıdan ele alınan araştırma makalesi, Antik Yunan felsefesinde algısal ve düşünsel bir alan olarak temellendirilen fantasia'nın, Rönesans resim sanatını hangi boyutlarda etkilediği ve bu etkilerin sanatsal üretimlere hangi düzeyde yansıdığını inceleme amacını taşımaktadır.

Antik Yunan Felsefesinde "Fantasia"nın Doğası ve İşlevi

Antik yunan düşünürleri fantasia'yı algı etkinliğiyle başlayan bir hareket olarak tanımlar. Algılarımızın görülen dünyaya ilişkin görünümlerini bir imge olarak duyumsaması fantasia'yı başlatan ilk evre olarak kabul edilir. Bu evrede fantasia'yı oluşturan imgeler gördüğümüz nesnelerin birebir kopyası değil, nesneye ait bir iz olarak varlık kazanır. Bu süreci Antik Yunan filozofları dünyaya ilişkin algıladığımız görünümlerin ruha bıraktığı bir iz olarak tasavvur eder ve bu konuya ilişkin çeşitli metaforlar geliştirirler.

Bunlardan en yaygın olanı balmumu metaforudur. Bu metafora göre zihnimiz bir balmumu topağından oluşur. Algılarımızla elde ettiğimiz imgeleri balmumunun yüzeyine mühür yüzüğüyle mühür basar gibi onların izlerini basarız. İzler balmumu yüzeyinin üzerinde durduğu sürece, bu izleri hatırlar ve hepsini biliriz; ama silinmiş yada iz bırakmayan şeyleri unutur ve bunlar hakkında hiçbir şey bilmeyiz (Draaisma, 2007:47).

Birçok Antik Yunan düşünürlerinin zihinsel süreçleri tanımlarken kullandıkları bu metafor aynı zamanda fantasia'yı oluşturan bir temel olarak kabul edilir. Çünkü düşünme etkinliğimiz temel verilerini balmumu yüzeyindeki izler (imgeler) sayesinde gerçekleşmektedir. Görülür dünyadan edindiğimiz izlenimlerin birer kopyasını (imge)

oluşturan bu izler, düşünceden bağımsız olarak değişebilmekte, farklı biçimlere dönüşebilmektedir ya da üst üste gelerek farklı imgeler oluşturabilmektedir.

İzlenimleri bir imge olarak zihinde saklanmasıyla ilgili olan balmumu metaforu, Sokrates'in öğrencisi olan Platon tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Bu metafor bağlamında tanımladığı fantasia'nın felsefe literatürüne epistemolojik bir unsur olarak girmesi de ilk onun sayesinde mümkün olmuştur. Platon öncesi filozoflarda bu kavramı kullanmışlar ancak izlenim ve imge, duyum ve fantasia gibi kavram çiftleri arasında net bir ayrım yapılamamıştır. O yüzden fantasia'nın işlevi ve doğası hakkında yeterli bir kavrayışa ulaşamamışlardır (Dağtaşoğlu, 2014:266-267).

Platon'un olgunluk dönemi diyaloglarında karşılaştığımız fantasia kavramı "sanı", "düşünce" ve "algı" gibi kavramlarla yan yana kullanmaktadır. Fantasia'yı insan ruhunda gerçekleşen bir olay olarak tanımlayan Platon, onu düşünceden farklı bir yere konumlandırarak algı ile sanının bir karışımı olarak değerlendirir (Dağtaşoğlu, 2014:269). Bazı diyaloglarında bu kavramı karşılayan "hayal" kavramı, muğlak bir şekilde tanımlansa da fantasia'nın işleyişi ve doğası bakımından büyük benzerlikler taşımaktadır.

Şöyle ki; Platon'un Sofist adlı eserinde karşılaştığımız "hayal" kavramı, algılarımızdan edindiğimiz imgelerin saklandığı, yorumlandığı bir alan olarak değerlendirilmektedir. Platon bu eserinde "ruhun kendi kendisiyle yaptığı içten ve sessiz" (Eflatun, 1967:101) konuşmayı düşünce olarak adlandırır. Düşüncenin bir şeyi onaylama ya da kaçınma (diyalogda evet yada hayır olarak belirtir) gibi yorum içeren ruh halini ise "kanaat" olarak adlandırır. Eğer kanaat duyum yoluyla elde edilmiş ve söz olarak dile getirilmemiş ise "bu ruh halini" "hayal" olarak adlandırır (Eflatun, 1967:102).

Hayal aynı zamanda düşünme etkinliğinin bir zemini, bir ön safhası ve düşünceyi oluşturan bilgilerin toplamıdır. Algıdan düşünmeye giden bu süreçte "hayal" kavramın rolü fantasia'nın oluş ve işleyiş biçimi açısından büyük benzerlikler taşımaktadır. Bu açıdan kavram ne kadar farklı çağrışımlara neden olsa da Platon'un eserlerinde kullandığı "hayal" kavramını bir tür fantasia olarak değerlendirmek mümkün görülmektedir.

Bununla birlikte Platon'un Philebos adlı eserindeki diyaloglarda fantasia kavramıyla ilişkilendirebileceğimiz bazı net tanımlamalarla karşılaşmak mümkündür. Diyalog hem heykeli, hem de insanı andıran bir karartının yanılgıları üzerinden gelişir.

SOKRATES. – Bana öyle geliyor ki ruhumuz bir kitaba benzer.

PROTARKHOS. – Nasıl olur?

SOKRATES. – Duyumlarla mutabık olan hafıza ve bunlara bağlı duyular, bana şu anda, ruhlarımıza sözler yazıyor gibi geliyor. Duygu, doğruyu yazarsa, bunun neticesinde fikir ve sözler de, doğru olarak, şeklini alır. İçimizde bu katibin yazdığı şeyler yanlış ise, onlar da hakikate aykırı düşer.

PROTARKHOS. – Ben de seninle aynı fikirdeyim; söylediğini kabul ediyorum.

SOKRATES. – Başka bir işçinin de, aynı zamanda, ruhumuzda çalıştığını kabul et.

PROTARKHOS. – Hangi işçi?

SOKRATES. – Katipten sonra, sözle söylenen şeylerin ruhumuzda resmini yapan bir ressam.

PROTARKHOS. – Bu nasıl ve ne zaman olur dersin?

SOKRATES. – İnsan, görme ve başka duyuların yardımı olmaksızın, üzerinde düşündüğü veya sözünü ettiği bu nesnelerin hayalini kendi içinde gördüğü zaman. (Eflatun. 1989:68-69)

Diyalogdan da anlaşılacağı üzere Platon bir ruh durumu olarak tanımladığı "hayal" kavramını algı sonrası oluşan ve aynı zamanda düşünceyle ilişkili bir alan olarak değerlendirir. Bunun dışında "hayal"in ruhumuza resim yapan bir ressam olarak ele alması, fantasia'nın elde ettiği imgeleri yorumlayan ya da görülen nesnenin olduğundan başka bir şeye dönüşmesini sağlayabilecek bir özelliğe sahip olduğunu dile getirir.

Diyalogda farklı bir kavramla karşılanan fantasia, düşüncenin bir parçası olmasının yanı sıra sanatsal bir tarafının da olduğu üstü kapalı olarak verilir. Buna göre fantasia, bir çift gözlemcinin oluşturduğu bir ve aynı şeyin farklı görünüşleri veya algıları seçmesi anlamında kullanılır. Sahip olunan fantasia, bireye ait olan, bireye görünme şekliyle ilgili olan, bireysel deneyim anlamına gelen bir şey olarak değer kazanır (Çağrı, 2007:47).

Aristoteles Platon'dan farklı olarak fantasia'yı daha net tanımlamalarla dile getirir. Onu diğer duyumlardan ayırır ve sadece görsel duyumun açığa çıkardığı bir oluşum olarak tanımlar. Çünkü Aristoteles'e göre "görme", dış dünyaya yönelik bilgi edinmenin en yüksek derecesi ve bize en fazla bilgi kazandırandır. Fantasia ise, görme ile başlayan bir süreç olduğu için adını ışıktan yani "phaos"dan aldığını ileri sürer. Çünkü ışık olmadan görmek mümkün değildir ve görme eylemi gerçekleşmediğinde fantasia'nın oluşması imkansızdır.

Bu bağlamda Aristoteles fantasia'yı görme etkinliğine bağlı olarak ortaya çıkan ve hemen onun ardından gelişen bir hareket türü olarak tanımlar. Bunu da balmumu metaforuyla açıklar. "Zira algı ile ortaya çıkan hareket geride adeta algı resminin bir izini bırakır, tıpkı bir halka ile mühür basar gibi" (Ökten, 2011:293) Fakat Aristoteles balmumu yüzeyine mühürlenen bu "iz"in algı nesnesiyle birebir özdeş olmadığını söyler. O daha çok algı nesnesinin bir kalıntısı, bir imgesidir. Bu anlamda Aristoteles, algıladığımız nesnelerin kendilerini değil yalnızca onların formlarını algıladığımızı belirtir. Yani "ruhta taşın kendisi değil, biçimi vardır" ve bunlar "gözlerimizi kapadığımız zaman bile kaybolmazlar" der (Ökten, 2011:289).

Aristoteles fantasia ile düşünme arasında yakın bir bağ olduğunu, hatta fantasia olmadan düşünmenin olamayacağını ifade eder. Çünkü bilgilerimizin kaynağı dış dünyadan algı yoluyla duyumsadığımız şeylerden ibarettir. Düşünce ise, eylemini buradaki imgelerden, sembollerden, yani bunları barındıran fantasia'dan yola çıkarak gerçekleştirir. Bu bağlamda algı gelip geçici bir etkinlik olurken algının ardından ortaya çıkan fantasia kalıcı ve doğrudan düşüncenin bağlandığı bir alan statüsü kazanır. Dolayısıyla algıyla bağımız koptuğu anda, fantasia'nın edindiği imgeler düşünmenin bir nesnesi haline gelir.

Bu yüzden Aristoteles "ruh, asla imgesiz düşünemez onun için fantasia'ya ihtiyacı vardır." (Ökten, 2011:288) der. Çünkü düşünme yetisi imgelerdeki biçimler aracılığıyla gerçekleşir ve kendi deyimiyle düşünce ancak "imgelere kendini verdiğinde kımıldar." (Ökten, 2011:288) Dolayısıyla Aristoteles düşünme eyleminin gerçekleşmesi için fantasia'nın zorunluluğuna dikkat çeker. Nitekim bunu şöyle dile getirir; "…kuramsal bir şekilde (speculatively) düşündüğümüzde bile, düşüneceğimiz şeyin zihinsel imgesine/resmine (phantasmata) sahip olmalıyız…" (Çankaya, 2012:94).

Bununla birlikte Aristoteles, düşünme eyleminin doğrudan fantasia'ya bağlı olmasının zorunluluğunu sorunlu bir mesele olarak değerlendirir. Çünkü fantasia, hem algı hem de düşünme eylemi olmadan da işleyişini sürdürmektedir. Buna örnek olarak da rüyaları verir. Rüyalarda görülen şeyler kişinin iradesi dışındadır ve rüyalarda aktif

olarak işleyen fantasia algı aracılığıyla edindiğimiz imgeleri olduklarından farklı biçimlere, formlara dönüşebilmektedir.

Dolayısıyla bu durum sadece rüyalarda değil fantasia'nın normal işleyişinde de meydana gelebilir. Çünkü düşünmediğimiz ve algılamadığımız sürece o yine işlemeye devam edecektir ve edindiğimiz imgeler rüyalardaki kadar olmasa bile herhangi bir dış etkenle değişmeye, dönüşmeye eğilimli olacaklardır. Bu durum doğaldır ki düşünme şeklimizde de değişiklik yaratacaktır. Nitekim Aristoteles düşüncenin her aşamasında fantasia'nın varlığını öngörmüştür, bu durumda fantasia'nın varlığının maddi değişimlere bağlı olması aynı zamanda ona bağlı olan düşüncede maddi değişiklikler olacağı anlamına gelir ki bu Aristoteles için fantasia'nın sorunlu bir tarafıdır.

Düşünmenin bir alanı olması bakımından fantasia'nın bu yönü Aristoteles ile birlikte birçok Antik Yunan filozofunun kafasını karıştıran bir mesele olmuştur. Genelde yanlış olarak değerlendirilen fanatisa'nın, bu türden işleyişi fantasia konusuna felsefelerinde en çok yer veren Stoacılar tarafından farklı iki tip özelliğe indirgenerek çözümlenmiştir diyebiliriz. Bunları ise "kavrayıcı olan fantasia" ve "kavrayıcı olmayan fantasia" olarak isimlendirmişlerdir.

Buna göre "kavrayıcı fantasia" var olana uygun düşen, yani var olan nesneden türeyen ve onu doğru biçimde temsil eden fantasia. "Kavrayıcı olmayan fantasia" ise varolana dayanmayan yada varolana dayanmasına rağmen bunu yanlış temsil eden, onun gerçekliğini barındırmayan fantasia'dır. Bu noktada Stoacılar fantasia'nın duyulardan edinilen verilere dayanabileceği gibi, duyulardan bağımsız olarak işlev görebileceğini, bu işleyişte fantasia'nın doğrudan var olan nesnelere dayanması gerekmediğini ileri sürerler (Dağtaşoğlu, 2014:279-280).

Böylece Stoacılar diğer düşünürlerin sorunlu olarak değerlendirdikleri fantasia'nın bu yönünü "doğru olan ve doğru olmayan" şeklinde sınıflayarak çözüme ulaştırmışlardır.

Bununla birlikte Stoacılar kavrayıcı olan fantasia'nın doğru düşünmenin gerçekleşmesini sağlayan bir alan olarak değerlendirirken, kavrayıcı olmayan fantasia'nın işlevi ve ne işe yaradığına ilişkin bir görüş dile getirmemişlerdir.

Boşlukta kalan bu alan da Geç Yunan felsefesinde çözüme ulaştırılmıştır denebilir. Bu çözüm fantasia'nın algı ve düşünce bağlamında bir değere sahip olmasının yanında, sanatta yaratıcı sürecin önemli bir bileşeni, bir formu olduğu düşüncesidir. Buna göre sanatçının özgün ve yaratıcı yapıtlar üretmesi fantasia'nın kullanımıyla mümkün olmaktadır. Örnek olarak Philostratos'un (İ.S. 3.yy) "Tyana'lı Apollonios'un Hayatı" adlı biyografisi verilebilir. Bu eserde "Apollonios, Mısırlı'ların tanrı tasvirleri karşısında tüm Yunan tanrı heykellerinin, tanrılara en yaraşır biçimde gösterildiğini belirtir. Bunu ise sanatçıların Mısırlı'nın zannettiği gibi, gökyüzüne çıkıp da tanrıların neye benzediğini gördükten sonra değil fantasia yardımıyla başardıklarını söyler (Demiralp, 2006:7).

Bu düşünceye göre, sanatçının iyi bir sanat eseri yapmasının koşulu fantasia'nın kullanımıyla gerçekleşmektedir. Yani fantasia sadece düşünme ve algı etkinliğinin parçası değil, aynı zamanda sanatçıdaki yaratıcılığın en temel gereksinimi olduğu dile getirilir. Nitekim Apollonios'da bunu net bir şekilde ifade eder; "zeki ve maharetli sanatçı, taklit etmekten (mimesis) fazlasını yapar. Taklit etme, yalnızca görüneni betimlemekten ibaret iken imgelem (fantasia); görünenin ötesinde, gerçekliğe işaret eden ideal bir tasavvuru yansıtır." (Philostratos, 1912:77-79, Akt. Demiralp, 2006:7)

Apollonios'un bu görüşünün sanat alanındaki aktif rolü ancak Apollonios'dan 12 yüzyıl sonra, yani Rönesans ile birlikte açığa çıkmıştır. Rönesans dönemi üretilen resimler arasında en özgün diyeceğimiz yapıtlar bu düşünce çerçevesinde, yani sanatçıların fantasia'yı yaratıcı potansiyele dönüştürdüklerinde meydana getirmişlerdir. Böylece fantasia zihinsel bir sürecin parçası olmasının ötesinde

anlamlar kazanmış ve sanatsal alanda yaratıcı sürece eşlik eden önemli bir potansiyel olarak değerlendirilmiştir.

Rönesans Resim Sanatında "Fantasia"'nın Rolü

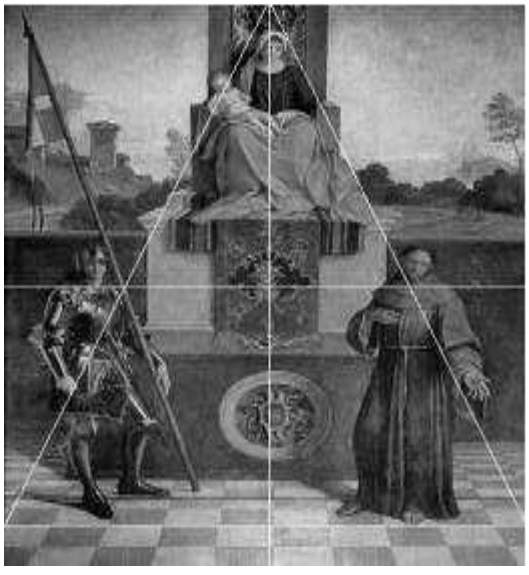
14. yüzyıldan itibaren başlayıp 16. yüzyılın sonlarına dek süren Rönesans yeniden doğuş veya canlanma demektir. İlk olarak İtalya'da ortaya çıkmış, oradan diğer Avrupa ülkelerine yayılmıştır. Ortaçağ değerinin yerine Antikçağ düşüncesi ve felsefesi temellerinden doğan Rönesans, bilimden sanata, sosyal, yaşamdan hukuk anlayışına kadar bir dizi yenilenmeyi içerir. Bu yenilenme çerçevesinde kaynak olarak Antik Yunan filozoflarının düşünsel yaklaşımları esas alınır. Bu nedenle birçok bölgede Platon ve Aristoteles'in eserlerini ve felsefi yaklaşımlarını incelemek için Platon Okulları kurulur.

Platon Okulları sayesinde toplumsal ve kültürel hayatta birçok yenileşme hareketleri yaşanır. Bunun yanı sıra değişimler en çok sanat hayatında hissedilir. Özellikle resim sanatı Aristoteles ve Platon'un görüşleri doğrultusunda önemli aşamalar kaydeder. Bu çerçevede oluşturulan sanatsal prensipler sanatçıların konu, üslup ve yöntem biçimlerini belirlemiş ve çoğu sanatçı bu prensiplere sadakatle bağlı kalmıştır. Nitekim bu ressamlardan birçoğu çocukluğundan itibaren Platon Okulları'nda eğitim görmüş ve ressamlığa ilk adımını bu okul içinde atmıştır. Bundan dolayı resim sanatı bir anlamda Platon ve Aristoteles ve diğer Antik Yunan düşünürlerinin felsefeleri çerçevesinde son şeklini almıştır.

Bu dönem resim sanatında ön plana çıkan resimsel uygulamalar denge ve uyuma dönük ideal geometrik kompozisyonlar, idealize edilmiş insan anatomisi çerçevesinde şekillenmiştir. Bu uygulamaların temeli Antik Yunan felsefesinin "güzel" tanımına dayanmaktadır. Bu tanıma göre "güzel" düzen, birlik, uyum, ölçü gibi niteliklerin birleşimidir. Bu tanım çerçevesinde ressamlar çalışmalarında nerdeyse matematiksel denebilecek ciddiyetle uyumlu biçimler, dengeli ve geometrik kompozisyonlar oluşturmayı amaç edinmişlerdi (Resim 1-2).



(Resim 1) Giorgione, Aziz Francesco ve Aziz Liberale ile Meryem ve Çocuk İsa, 1404-1405 .



(Resim 2) Giorgione, Aziz Francesco ve Aziz Liberale, kompozisyonel çözümleme.

Rönesans sanatçısının bir diğer amacıysa Platon'un görüşlerine bağlı olarak sanatın doğayı taklit etmek, adeta doğanın bir aynası olma düşüncesini resimsel planda yetkin biçimde uygulamaktı. Çünkü rehber aldıkları Platon'un sanat konusundaki temel görüşleri "mimetik" sanat anlayışına dayanmaktaydı. Sanatın duyusal dünyadaki nesneleri taklit etmesi görüşüne dayanan bu öğreti; nesne ile sanat arasındaki ilişkinin kopya, benzetme ya da taklit ilişkisi olması gerektiğini öngörmekteydi (Cevizci, 2000:649).

Bu düşünsel yönelimin kaynağı olan Platon, birçok eserinde bu konuya yer verir. Örneğin Kritias adlı eserinde sanatın ne olduğu konusunda şöyle bir diyalog geçer: "Hepimizin, dünyadaki bütün insanların sözleri bir taklit, bir benzetiş olmaktan çıkamaz. Şimdi, ressamların yaptıkları resimlerde tanrı veya insan vücutlarını, seyircileri memnun edecek kadar benzetebilmek için karşılaştıkları kolaylık yahut zorlukları gözden geçirelim. O zaman göreceğiz ki ressam; resmini yaptığı yeryüzünü, dağları, ırmakları, ormanları, içinde bulunan ve çevresinde dönen her şey ile bütün göğü biraz olsun benzetebilmişse, bizi o anda tatmin etmektedir….Ama bir ressam kendi vücutlarımızın resmini yapmaya kalkışınca, onun resmindeki kusuru pekâlâ görüveriyoruz. Çünkü kendi kendimizi her gün görmeğe alışkınız, bu yüzden bütün benzeyişleri iyice gösteremeyen ressamı suçlu buluyoruz." (Platon, 1997:10)

Platon'a göre gerçek bir sanatçı olmanın gereği olan bu öğreti Rönesans'da usta bir sanatçı olmanın en önemli göstergesi haline gelmiştir. Nitekim Platon'a göre sanatçı, nesnelerin salt görünüşünden başka bir şeyi yansıtamaz düşüncesi Rönesans sanatçılarının hangi konularda çalışmaları gerektiğini ve hangi amaçlarla resimlerini oluşturacaklarını belirleyen en önemli unsurdur. Bu düşünce o kadar etkili olmuştur ki ressamlar doğanın tüm unsurlarını neredeyse bilimsel denebilecek titizlikle incelemişler, çizimler yapmışlar ve bu deneyimlerini resimlerine yansıtmışlardır (Resim 3-4).



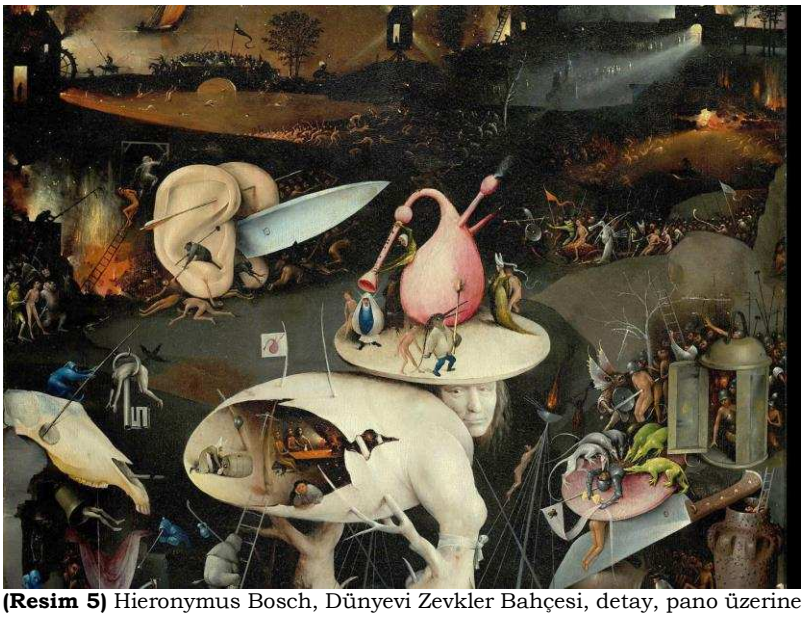
(Resim 3) Albrecht Dürer, Çimenler,1503 suluboya,



(Resim 4) Leonardo da Vinci, Omuz ve Boyun Çalışması, 1509-1510

Platon ve Aristoteles'in düşüncelerine uygun olarak Rönesans resminde doğanın bir aynası olma düşüncesi birçok Rönesans sanatçısı tarafından titizlikle uygulanmıştır. Diğer yandan bu yansıtmacı gelenekten, resimde matematiksel uyum ve denge anlayışıyla taban tabana zıt resimsel bir yaklaşım bazı ressamlar arasında filizlenmeye başlamıştır.

Bu ressamlar resimlerinde kendi hayal güçlerini son noktasına kadar kullanmayı, doğadaki görünümleri taklit etmeye yeğliyorlardı. Hieronymus Bosch'un resminde (Resim 5) görüldüğü gibi, çalışmalarında doğada eşine rastlanmayan fantastik mekanlar, doğa üstü varlıklar, tuhaf yaratıklar ve bunlara benzer düşsel imgeler kullanıyorlardı. Rönesans'ın ağırbaşlı geleneğinden bir hayli uzak bu ressamlar, dünyanın optik görünümleri yerine, kendi hayal dünyalarının fantastik derinliklerini resimlerinin bir konusu haline getirmişlerdi. Rönesans tarihinde bir ilk olan bu yaklaşım, ressamın hayal gücünün sınırlarını sonuna kadar kullanmaya, imgelem dünyasının karmaşık süreçlerini takip etmeye ve keşfetmeye dayanıyordu.



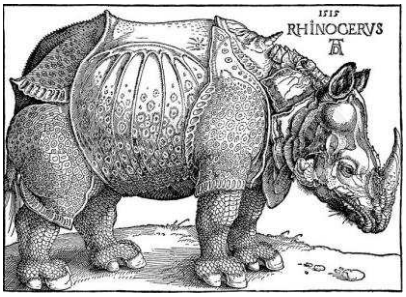
(Resim 5) Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, detay, pano üzerine yağlıboya, 1504-1510, Prado Müzesi, Madrid.

Hieronymus Bosch'un resminde olduğu gibi sanatçıların geleneksel resim anlayışından bu denli radikal bir şekilde kopmuş olmalarını basit bir tercih olarak açıklamak elbette yüzeysel bir cevap olacaktır. Bu durumu kavramak, ressamın değişen estetik yaklaşımı ve bu yaklaşımın kökenindeki ruhsal, düşünsel pratiği anlamakla mümkün olacaktır. Bu noktada Platon, Aristoteles ve diğer antik filozofların fantasia konusundaki görüşlerini gözden geçirmemiz gerekmektedir.

Bu görüşlerden biri fantasia'nın algılanmış olan imgeleri yeniden inşa eden, onları yeniden üreten ve kendiliğinden bir yoruma kavuşturan bir işlevinin olduğudur. Bu düşünceyi destekleyen en tipik örnek rüyalardır. Rüyalar, algılarımızla edindiğimiz imgelerin sonsuz sayıda değişikliğe uğradığı, kendi tanımlarının ötesinde anlamlar kazandığı bir süreçtir. Örneğin imgeler bize ayrı olarak insan ve atı verir, fantasia ise bu çifti Centaurs (at gövdeli insan) haline getirebilir (Ferraris, 2008:10). Bu bağlamda Bosch'un resmine tekrar baktığımızda resme kaynaklık eden şeyin ne olduğunu daha iyi kavrayabilmekteyiz.

Resim bizi gerçek hayattan çok, bir rüya alemine çekmekte ve resimde birbiriyle ilgisiz nesneler bir araya gelerek içeriklerinden farklı yapılar meydana getirmektedir. Gerçek dünyada göremeyeceğimiz bu unsurlar ancak optik ve düşünce boyutunun çok ötesinde geçildiğinde (rüyalar, halüsinasyonlar gibi) elde edebileceğimiz, kavrayabileceğimiz özellikleri barındırır. Bu özellikler ancak fantasia doğası ve işleyişi çerçevesinde değerlendirdiğimizde ancak anlamlı bir bütünlüğe kavuşmaktadır.

Bosch'un resmiyle hemen hemen aynı tarihlerde yapılmış Dürer'in çizimine baktığımızda aynı yapısal özellikler fark edilir (Resim 7). Dürer bu ünlü gergedan çizimini yaptığında gerçekten bir gergedan gördüğünü söylemek biraz zor görünmektedir. Çizimin ancak dolaylı verilerle ve anlatımlara dayanarak resimlediğini gergedanın çekilmiş bir fotoğrafına baktığımızda anlıyoruz. Dürer'in kendi hayal gücü yardımıyla tamamladığı resmini, tuhaf hayvanların en ünlüsü olan ejderhaya ve onun "zırhlı" gövdesine ilişkin anlatılardan yola çıkarak oluşturmuş olması muhtemeldir (Gombrich,1995:91). Gerçek bir gergedanı göz önüne aldığımızda (Resim 6) Dürer'in tahtabaskısı ancak fantastik bir yaratık olarak kalmaktadır. Eğer bu yarı hayal ürünü yaratık çizimini fantasia çerçevesinde bir değerlendirmeye tabi tutarsak şöyle bir sonuç çıkmaktadır; fantasia algılanan nesnelerin varlığına gerek duymadan da işleyişini sürdürür, birbiriyle ilgili ya da ilgisiz iki yapıyı bir araya getirerek bambaşka yapının ortaya çıkmasına neden olabilir.



(Resim 6) Albrecht Dürer, 1515



(Resim 7) Fotoğraf, gergedan

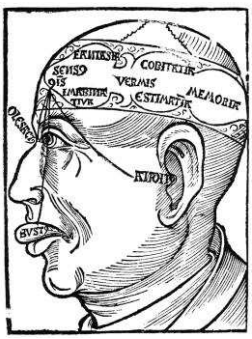
Rönesans'da fantasia'nın sanatsal planda yaratıcı sürecin bir parçası haline gelmesi ve ressamların bu potansiyeli etkin olarak değerlendirmesi bir tesadüf eseri meydana geldiğini söylemek zayıf bir ihtimaldir. Hele ki bu dönem sanatçılarının Antik Yunan Filozoflarının öğretilerini sanatsal planda uygulama ve inceleme konusu yaptıkları düşünülürse, fantasia ile ilgili az, çok bilgi sahibi olduklarını bekleyebiliriz. Bugün bu tezi güçlendirecek araçları elimize bu dönemden kalma çizimler ve tahtabaskılar vermektedir. Bunlar Antik Yunan filozoflarının fantasia konusundaki görüş ve düşüncelerine uygun olarak çizilmiş Rönesans dönemine ait birçok çalışmadan sadece birkaç tanesidir (Resim 8-9-10).



(Resim 8) Lodovico Dolce, 1562



(Resim 9) Gregor Reisch, 1503

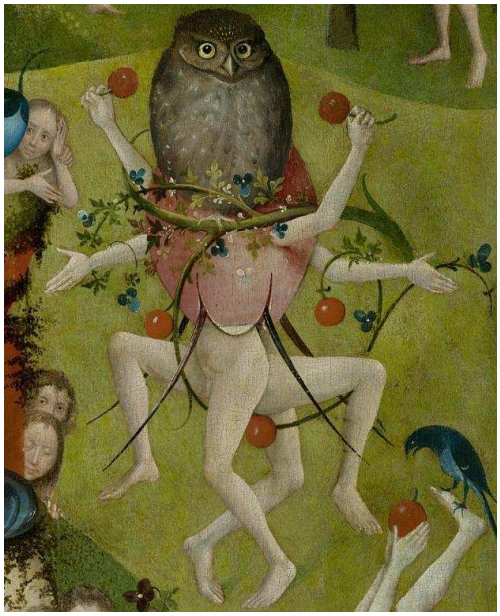


(Resim 10) Hieronymus Brunschwig 1525

Antik Yunan düşünürlerinin fantasia tanımına uygun olarak bu çizimlerde duyu imgeleri, beynin ön kısmında bitişik iki karıncıkta sensus communis'te toplanır. Bu imgeler ruhun fantasia ve hayal kurmasını sağlar. İmgeler küçük bir gedikten, cogitativa (idrak) ve estimativa'ya (tahmin) kaynaklık eden ikinci bir karıncığa akar. Başın arka kısmında ise duyulara en uzak yer olan memorativa (bellek) yer alır (Draaisma, 2007:50).

Bu çizimlerin tahtabaskılar aracılığıyla çoğaltılıp Avrupa'nın bütün bölgelerine yayıldığı düşünülürse (ki bu dönem tahta baskılar Avrupa'da yaygın olarak kullanılan ve ucuz olduğu için birçok kesim tarafından kolaylıkla elde edilebilen çalışmalardı) ressamların bu konuda bilgi sahibi olduğu ve sanatsal planda uygulanabilirliğine kafa yordukları muhtemel görünmektedir. Nitekim bazı Rönesans sanatçılarının gelenekten uzaklaşıp başka bir alana kaymaları ile bu tahtabaskıların tarihi neredeyse aynı tarihe denk gelmektedir.

Bu bağlamda ele alabileceğimiz en önemli sanatçılar arasında Hieronymus Bosch gelmektedir. Bosch, fantasia'nın düşünsel boyutunun ötesinde, sanatsal yaratıcılığı açığa çıkaran doğasını resimsel planda uygulayan ilk sanatçıdır diyebiliriz. Bosch'un sanatsal üretimlerinde uyguladığı bu yöntemi kendinden sonraki ressam kuşağını oldukça etkilemiştir. Hatta 1900'lü yılların başlarında Sürrealizm, Sembolizm gibi çağdaş sanat akımlarının ortaya çıkması, kendilerini Bosch'un uyguladığı resimsel yöntemlere borçludur diyebiliriz.



(Resim 11) Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 2 detay, pano üzerine yağlıboya, 1504-1510, Prado Müzesi, Madrid



(Resim 12) Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 2 detay, pano üzerine yağlıboya, 1504-1510, Prado Müzesi, Madrid

Bosch'un yaşamı ve eğitimi konusunda çok az şey bilinir, hatta doğum tarihi bile şüphelidir. Sanat tarihçilerin tahminlerine göre 1450 yılları civarında Hollanda'da doğmuştur. Bosch'un resimlerinde uyguladığı üslup ve yöntemi, çağdaşı olan ressamların yaptıkları çalışmaların ve sanat görüşlerinin çok ötesindedir. Bu dönem ressamlarının rasyonel, dengeli, ağırbaşlı ve yansıtmacı geleneğe sıkı sıkıya bağlı resimleri karşısında Bosch'un resimleri oldukça aykırı görünür (Resim 11-12). Bunun temel sebebi, onun resimlerinin dünyanın optik görünümlerinden çok, görülen dünyanın ötesinde değer kazanan rüya imgeleri ve fantastik öğelerle harmanlaşmış bir özellikte olmasıdır.

Bosch'un resimlerindeki elemanlar ya günlük yaşantıda göremeyeceğimiz biçimlerden oluşur yada gördüğümüz unsurların çeşitli parçalarının birleşiminden oluşur. Örneğin "Dünyevi Zevkler Bahçesi" (Resim 12) adlı resmin merkezindeki tuhaf canlının baş kısmının bir kuşa, gövde kısmının ise bir kurbağaya ait olması gibi. Tamamen hayal gücünün verileriyle betimlenen bu ve buna benzer figürler Bosch'un hemen hemen tüm resimlerinde hakim bir konumdadır. Bu resimler yaratıcılık boyutu yüksek bir alanın, yani fantasia'nın olanaklarının resimsel plandaki ilk yansımalarıdır diyebiliriz.

Benzer bir kullanımı Hollandalı ressam Pieter Bruegel'de görmekteyiz. Aynı zamanda Bosch'un bir takipçisi olan Bruegel, resimlerini fantastik boyutta değerlendirebileceğimiz kurgular üzerinden şekillendirir. Bu resimlerde ön plana çıkan şey optik bir gözleminin sonucunda elde edilmiş doğa görüntülerinin hayal ürünü ve düşsel öğelerin bir arada kullanımıdır. Bu yöntem izleyiciye hayal ürünü imgelerin fiziki boyutlarının ne kadar olduğuna dair bilgi vermesi amacına dönük bir yaklaşımdır. Örneğin "Aziz Anthony'in Kandırılması" adlı resmin (Resim 13) merkezinde yer alan insan başına benzer figürün boyutunun ne kadar ürkütücü olduğunu, hemen üstünde yer alan balinaya ve hemen önünde duran aziz figürüne bakarak anlamaktayız. Bu da imgelerin tuhaflığının yarattığı şaşkınlığı daha da arttırmakta, ürkütücü boyutlarıyla da izleyiciyi adeta ikinci bir şaşkınlığa sürüklemektedir.



(Resim 13) Pieter Bruegel, Aziz Anthony'in Kandırılması, , 1556, gravür, 24.4x32.6 cm.



(Resim 14) Pieter Bruegel, Deli Margot, detay, 1556, 117x162 cm

Bruegel'in bir diğer resmi olan "Deli Margot" (Resim 14) hemen hemen bir önceki çalışmayla benzer bir yöntemle ele alınmıştır. Gombrich resimle ilgili olarak şunları söyler:

> "Bu resimde yuvarlak bir penceresi ve geniş bir kapısı bulunan bir ev, her şeyi yutan koca bir ağza dönüşmektedir; resmin öte yanında "doğalcı" bir üslupla bir kafanın cehennemin ağzını betimlemesi, bu izlenimi daha da güçlendirmektedir. Dil ve metafor da, öznel duyumsamamıza göre, ağza veya alına ait olan nesneler sınıfını anatomik kavramların çok ötesine doğru genişlettiğimizi kanıtlamaktadır. Duyu düzeyimizde bir pencereyi göz, bir uçurumu koca bir ağız olarak duyumsamamız olasıdır. Buna karşılık aklımız, gerçeğin dar kategorisi ile metaforik olanın geniş kategorisi ayrım gözetmekte, böylece resim ile gerçeklik arasına ayırıcı bir duvar koymakta direnmektedir" (Gombrich, 1992:111).

"Rönesans sanatçılarına göre resim bir bilgi ve yansıtma aracıydı" (Berger, 2012: 86) ama Bosch ve Bruegel böyle düşünmüyorlardı ya da en azından resmin böyle bir araç olmasının ötesinde anlamlar taşıdığını hissetmişlerdi. Bugün onların resimlerine baktığımızda bu düşüncenin görselleştirilmiş halini görebilmekteyiz. Buna göre sanatçı sadece bir çift gözden ibaret değildir, sanatçı görülen dış dünyanın olanaklarını, kendi imgelem dünyasının olanaklarıyla bir arada kullanan ve bunu yaratıcı güce dönüştürendir.

Bu güç, Bosch ve Bruegel'in resimlerinde olduğu gibi sadece düş imgelerini elbette ki içermiyordu. O aynı zamanda farklı imgelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulacak bir zemin üzerinden, başka anlatım biçimlerine de imkan veriyordu ve ressamlara farklı betimleme olasılıklarının da kapısını aralıyordu.



(Resim 15) Giuseppe Arcimboldo, Vertums Olarak II. Rudolf, 1591, panel üzerine yağlıboya, 68x56cm.



(Resim 16) Giuseppe Arcimboldo, Deniz, 1566,panel üzerine yağlıboya, 52x67 cm.

Sıra dışı bir yöntemle oluşturduğu resimlerle ön plana çıkan Giuseppe Arcimboldo bu ressamlardan belki de en önemlisidir. 1527 tarihide Milano'da doğan ressam biçimsel ve zihinsel düzeyde birbirleriye alakasız gibi görülen imgeleri bir araya getirerek farklı bir anlatım tarzına ulaşmıştır. Resimlerine son derece yaratıcı ve güçlü bir yorum

kazandıran bu yöntem fantasia'nın başka bir yönünü işaret etmektedir. Farklı imgeler bir araya geldiğinde, belki de kendileriyle ilgili olmayan başka imgeleri oluşturabilirdi. Örneğin, meyveler, deniz ürünleri yada çeşitli hayvanlar bir portreyi oluşturan temel elemanlar olabilirdi (Resim 15-16).

Örneğin sanatçının "Vertums Olarak II. Rudolf" adlı resmi bu olasılığın pratik olarak mümkün göründüğünü kanıtlamaktadır. Bu resim adında da anlaşılacağı üzere II. Rudolf'un portresidir. Fakat resimlerdeki üst üste yığılmış meyveleri bir natürmort mu yoksa bir portre mi olarak algılamamız gerektiği hakkında bir yanılgıya düşeriz. Uzaktan baktığımızda bir portreyi andıran resim, yakınlaştıkça bir meyve yığınına dönüşmektedir. İzleyicinin görsel hafızasındaki bildik görünümlerin çok ötesinde anlam kazanan bu resim Platon'un Philebos adlı eserinde fantasia'nın yanlışlığı üzerine yaptığı diyalogu akla getirmektedir. Bu diyalogda Sokrates şunları söyler; "O halde, görmede, mesafenin fazla uzun veya kısa olması, nesnelerin hakikatini öğrenmemize engel olur ve bizi yanlış hükümlere götürür." (Eflatun, 1989:75)

Belki de Arcimboldo bizi şaşırtacak resimsel yöntemi bu fikir üzerinden uygulamaya koymuştur ya da hem yanlışı, hem doğruyu bir arada vererek bizim önyargılarımızı sarsmak istemiştir. Bunu bilemiyoruz ama Arcimboldo'nun resimlerini oluştururken düşünsel amacı ne olursa olsun klasik portre anlayışını doğal seyrinden çıkararak bambaşka bir boyuta sürüklediği kesindir. Onun imkansızlıkla imkanlı olan sınırlarında gezinen bu resimleri fantasia'nın düşünselle olan bağlarının askıya alınmasıyla nasıl yaratıcı bir potansiyele dönüştüğünün kanıtı gibi durmaktadır.



(Resim 17) Matthias Grünewald, Suça Eğilim, detay, Panel üzerine yağlıboya, 1512-1516

Aynı şeyi bir diğer Rönesans sanatçısı Matthias Grünewald çalışmalarına baktığımızda da hissederiz. Örneğin onun "Suça Eğilim" (Resim 17) adlı çalışmasını zihinsel bir

çabayla açıklamak neredeyse mümkün görünmemektir. Bu resimdeki fantastik mekanlar, yarı insan yarı hayvan hayali varlıklar ancak rüyalarımızda karşılaşabileceğimiz imgelerdir. Gerçek dünyanın ötesine taşan bu figürler, görünen dünyadan izler taşımasının yanı sıra sanki görmediğimiz bilmediğimiz bir dünyayı betimlemektedir. Resimde ön plana çıkan bu alegorik taşkınlık sanatçının yaratıcı kapasitesinin hangi boyutlara dek varabildiğini ve sanatçının hayal gücünün hangi sınırlarda gezindiğini bize işaret eder gibidir.

Bu resimde olduğu gibi diğer resimlerinde de Grünewald "bunca somut sanat yapıtlarının yaratılmasını sağlayan resimsel gelenek ve buluşların ters yönde kullanabileceğinin ve insan gözünün hiç görmediği şeylerle de inandırıcı bir tablo ortaya koyabileceğinin kanıtını vermiştir" (Gombrich, 1989:274).

Grünewald'ın yaratıcı potansiyelinin hangi bağlamsal temellerden hareket ettiğini Eagleton'un şu sözleriyle daha net anlaşılmaktadır; "Sanat, aralarında bağlaç olmaksızın sıralanmış unsurların mantıksallığına sahiptir. Bu yönüyle inandırıcılık ve olumsallığı harmanlayan rüya imgelerini andırır. Sanatın, böylece, akıldışı bir akılla yüzleşen akılcı olmayan bir aklı temsil ettiği söylenebilir" (Eagleton, 2003:427).

Grünewald gibi diğer bir çok Rönesans sanatçısı resim sanatını doğanın ötesinde zamana ve mekana bağlı olmayan gerçek bir olgunluk düzeyine eriştirmiştir. Bu başarıda önce sanatçının yaratıcı ruhu, ardından yine resmin yaratıcı sürecine eşlik ederek onu yeniden üreten bir ruha borçludur (Florenski, 2011:20-125). Bu yaratıcı ruh ise fantasia'dır.

Sonuç

Antik Yunan felsefesinde fantasia her ne kadar zihinsel sürecin bir parçası olarak görülse de, aslında onun, sanatçıdaki imgelem gücünü harekete geçiren ve kendi işleyişi içerisinde sanatsal yaratıcılığa hizmet eden bir öneme sahip olduğu söylenebilir. Çünkü hangi açıdan bakılırsa bakılsın resim sanatı görünümlere ait imgelerin yaratıcı bir potansiyel eşliğinde yeniden düzenlenmesi, yapılandırılması, yorumlanması ve yeniden inşa edilmesi temelinden hareket eder. Yeniden inşa etmek ise çoğu zaman görünümlere ait imgeler ile aynı anlamı taşımazlar. Onlar, sanatçının hayal dünyasının devinimleriyle farklı biçim ve içeriklere kavuşarak, yeni bir oluşumu, yeni bir varlık biçimini dile getirirler. Bu açıdan bakıldığında fantasia tüm bu oluşumları ve süreçleri kendi doğası içerisinde gerçekleştirdiği ve bu işleyişiyle de sanatsal yaratıcılığa önemli katkılar sağladığı görülmektedir. Bu boyutuyla düşünüldüğünde fantasia, imgeleri dönüştüren, onlara faklı varlık formları kazandıran, bir bütünün parçalarıyla yeni varlık biçimleri meydana getiren yaratıcı bir süreci temsil ettiği söylenebilir.

Sanatsal yaratıcılık bağlamında ele alındığında fantasia'nın ilk etkileri Rönesans döneminde hissedilmiş ve sanatsal amaçlar doğrultusunda kullanımı yine bu dönemde başlamıştır. Fantasia'yı sanatsal üretimlerinin bir parçası haline getiren birçok Rönesans sanatçısı konu, üslup, yöntem bakımından dönemin diğer sanatçılarından farklı bir yaklaşım sergilemişlerdir. Onlar algılarını ve dikkatlerini çağın diğer ressamlarında olduğu gibi görülen dünyaya değil, kendi iç dünyalarının dinamik süreçlerine yöneltmişlerdir. Dönemin koşulları ve kültürel ortamı dikkate alındığında ressamların bu yöndeki eğilimleri basit bir tercih değil, daha çok fantasia'nın sanatsal planda sanatçıya kazandırdığı yaratıcı gücün farkına varılması ve sanatsal üretim sürecinde zengin anlatım olanaklarına imkan vermesinin keşfedilmesiyle gerçekleştiği söylenebilir. Rönesans açısından bir ilk olan fantasia'nın bu yöndeki kullanımı, sadece o döneme ilişkin bir yenilik olarak kalmamıştır, aynı zamanda tüm resim sanatı tarihi boyunca sanatsal yaratıcılığın, birçok boyutuyla özgün anlatımların da temellerini oluşturmuştur.

Kaynakça

BERGER, J. (2012). *Görme Biçimleri*, Yurdanur S. (çev.), 18. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

BURNET, R. (2012). *İmgeler Nasıl Düşünür,* G. Pusar (çev.), 2**.** baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

CEVİZCİ, A. (2000). *Felsefe Sözlüğü*, 4. Basım, Paradigma Yayınları, İstanbul.

ÇANKAYA, A. (2012). *Aristoteles'te Nous (Akıl) Kavramı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Muğla Üniversitesi, SBE.

ÇAĞRI, E. (2007). *Aristoteles'de Hayal Gücü (Phantasia) Üzerine*, Yayınlamamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi, SBE.

DAĞTAŞOĞLU, A. E. (2014). "*Antik Yunan Felsefesi'nde "Fantasia"nın Epistemolojik Rolü*", Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Bahar, sayı:17, 265-288

DEMİRALP, D. (2006). *Antik Dönemde Felsefe ve Sanat*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, SBE.

DRAAISMA, D. (2007). *Bellek Metaforları*, G. Koca (çev.), 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

EAGLETON, T. (2003). *Estetiğin İdeolojisi*, B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, E. Kılıç, E. Akman, N. N. Domaniç, A. Çitil, B. Kıroğlu (çev), 1. Baskı, Doruk Yayınları, İstanbul.

EFLATUN, (1967). *Sofist*, M. Karasan (çev.), 2. Baskı, MEB Yayınları, İstanbul.

EFLATUN, (1989). *Philebos*, S. E. Siyavuşgil (çev.), 2. Baskı, MEB Yayınları, İstanbul.

FERRARİS, M. (2008). *İmgelem*, F.Genç (çev.), 1. Baskı, Dost Kitapevi, Ankara.

FLORENSKI, P. (2011). *Tersten Perspektif*, Y. Tükel (çev.), 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

HUME, D. (1997). *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*, Çev:Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul

GADEMER, H. G. (2008). *Hakikat ve Yöntem*, H. Arslan, İ. Yavuzcan (çev.), 1. Baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul.

ÖKTEN. K. H. (2011). *Aristoteles*, 2. Baskı, Say Yayınları, İstanbul.

GOMBRICH, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama*, A. Cemal (çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.

GOMBRICH, E.H (1986). *Sanatın Öyküsü*, Bedrettin C. (çev.), 15. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

PLATON (1997). *Kritias*, E. Günay, Lütfi A. (çev.), İstanbul

PONTY, M. M. (2012). *Göz ve Tin*, A. Sosyal (çev.), 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.