

TANER CEYLAN'IN RESİMLERİNDE ANTİK MİTOLOJİK KARAKTERLERİN ve İKONOĞRAFİK SİMGELERİN YORUMLANMASI

INTERPRETATION OF ANCIENT MYTHOLOGICAL CHARACTERS
AND ICONOGRAPHIC SYMBOLS IN TANER CEYLAN'S
PAINTINGS

ARŞ. GÖR. AHMET MANSUROĞLU

Ankara Üniversitesi Temel Sanat Eğitimi Bölümü

mansurogluahmet.93@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2329-982

DR. ÖĞR. ÜYESİ RABİA ÖZGÜL KILINÇARSLAN

İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

ozgul.kilincarlan@ieu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-9963-2208

Öz: Mitolojik imgeler, tarih boyunca birçok sanatçının resimlerine konu olmuştur. Günümüz sanatçılarından Taner Ceylan'ın "Altın Çağ" serisi, antik dünyanın mitlerini ve mitolojik karakterlerini farklı çağdaş sahnelere aktararak yeniden kurar. Sanatçının "Altın Çağ" serisi, farklı malzeme ve tekniklerle betimlenmiş resim ve heykellerden oluşmaktadır. "Persephone", "Cyparissus" ve "Divine Ego" resimleri hem hikâyenin ele alınış biçimiyle hem de benzer biçimsel ve teknik özelliklere sahip olmaları açısından belirleyicidir. Bu makalenin amacı, sanatçının "Altın Çağ" serisinde yer alan diğer çalışmalardan belirgin bir biçimde ayrılan bu üç resimdeki mitolojik ve ikonografik imge kullanımını, biçimsel, kavramsal ve sembolik yönleriyle incelemektir. Aynı mitolojik ve ikonografik hikayeleri ele alan farklı tarihsel dönemlere ait sanat yapıtları ile sanatçının çalışmaları arasındaki ilişki incelenirken sanatçının diğer yapıtlarında görülen genel üslup özellikleri de dikkate alınmıştır. Ceylan'ın resimsel tavrı içinde Antik Mitolojiden hikâyelerin ve Hıristiyan İkonografisine dair sembollerin yer aldığı bu çalışmalar, günümüz resminde mitolojik imgelerin ve ikonografik simgelerin kullanımı açısından ilgi çekicidir.

Anahtar Sözcükler: Antik Yunan Mitolojisi, İkonografi, Çağdaş Sanat, Taner Ceylan, Altın Çağ.

Abstract: Mythological images have been the subject of many artists' paintings throughout history. "Golden Age" series of Taner Ceylan reconstructs mythological characters of the ancient world by transferring them to different contemporary scenes. The artist's "Golden Age" series consists of paintings and sculptures depicted with different materials and techniques. "Persephone", "Cyparissus" and "Divine Ego" paintings are decisive both in terms of the way the story is handled and in terms of having similar formal and technical features. The aim of this article is to examine the use of mythological and iconographic images in these three paintings of the artist, which differ distinctly from other works in the "Golden Age" series, in terms of formal, conceptual and symbolic aspects. While examining the relationship between the works of the artist and the works of art belonging to different historical periods that deal with the same mythological and iconographic stories, the general stylistic features of the artist's other works were also taken into consideration. These works, in which the stories of Ancient Mythology and symbols of Christian Iconography take place in Ceylan's pictorial attitude, are also interesting in terms of the use of mythological images and iconographic symbols in today's painting.

Keywords: Ancient Greek Mythology, Iconography, Contemporary Art, Taner Ceylan, Golden Age.

Giriş

Günümüz sanatçıları içinde yaptıklarıyla önemli bir yere sahip olan Taner Ceylan, aynı zamanda popüler anlamda da uluslararası bilinirliği olan bir sanatçıdır. “Kuşağının yaşayan en pahalı Türk ressamı” (Tanış, 2009) olarak anılan, kişisel ve sanatsal yaşamı bağlamında, sanat camiasında isminden sıkça söz ettiren Ceylan, Türkiye’de ve dünyada “Hiperrealist” resimleriyle tanınmıştır (Gzone, 2015, 4 Ocak). Sanatçı, her ne kadar “Hiperrealist” bir ressam olarak tanımlansa da kendisi eserlerini “Duygusal Gerçekçi”¹ (Hemington, 2017, 2 Haziran) kavramıyla betimlemektedir. Bu bağlamda ürettiği eserleriyle klasik üslubu güncel görsel dille bütünleştiren Ceylan, ağırlıklı olarak tuval üzerine yağlıboya eserler üretmektedir.

Sanatçı, 2012 yılında üretmeye başladığı, bir medeniyetin mutlu olduğu zamanlarını ya da bir ürünün en parlak dönemini belirten; insanlığın tamamen ruhsal değerlerle önde olduğu, yalnızca evrensel değerlerin geçerli olduğu bir yaşama atıfta bulunan “Altın Çağ” idealinden yola çıkarak ürettiği eserleri, aynı adı verdiği “Golden Age/Altın Çağ” serisi altında toplanmıştır. Serinin içinde yer alan resim ve heykeller farklı malzeme ve tekniklerle üretildiği gibi farklı betimleme tarzlarına da sahiptir. Bu nedenle, sanatçının, yağlıboya ressamlığı geleneğinden uzaklaşarak ürettiği ve seri içerisindeki diğer çalışmalarına göre teknik ve imgenin biçimlendirilmesi bakımından ayrılan eserler olan; “Persephone”, “Cyparissus” ve “Divine Ego” eserleri bu çalışmaya konu edilmiştir. “Divine Ego” resmi ise “Cennet Bahçesi” fikrine dair antik mitolojilerle ve Hıristiyan ikonografisiyle kurduğu bağlantılar nedeniyle “Altın Çağ” serisinin taşıyıcı resimlerinden biri olması bakımından bu incelemeyi tamamlamaktadır. Ceylan’ın hiperrealist bir sanatçı olarak ünlenmesine karşın bu üç resimde soyutlamacı ve sembolik bir anlatımı seçmesi, farklı teknik ve malzeme tercih etmesi, “Altın Çağ” serisindeki diğer eserlerden ayrışması bakımından önemlidir.

Yaşam, Ölüm Döngüsü ve “Cyparissus”

Ceylan’ın 2012 yılında kağıt üzerine kurşun kalem ve füzen kullanarak ürettiği “Cyparissus” isimli eserinin (Görsel 1) temel imgelerine ve eserin ismine bakıldığında mitolojideki “Cyparissus” efsanesinin bir yorumu olduğu söylenebilir. Eser klasik “Cyparissus” yorumlarından oldukça farklı üretilmiştir. Jacopo Vignali’nin, “Cyparissus” (1624), Sebastien Narblin’in “Cyparissus mourant sur son cerf” (1827) isimli resimlerinde, Adolphe Alexandre Joseph Caron’un “Cyparissus” (1824) gravüründe ve bu mitolojik hikâyeyi konu alan diğer klasik dönem eserlerinde figüratif bir anlatımla hikâyelerin bir anına odaklanıldığı görülmektedir. “Cyparissus” çalışmasında, üç farklı figürü tek vücut haline getiren Ceylan, olaydaki duygu, hareket ve etkiyi figürlerin bakış, duruş ve konumlarına yüklemiş, olayın metafizik ve ruhani boyutunu da beyaz bir mekânla betimlemiştir denebilir.

¹ “Duygusal Gerçekçi” tabiri, Taner Ceylan’ı Hiperrealist olarak tanımlayanlara karşın, Taner Ceylan’ın sanatını tanımlamak için kullandığı bir öneridir. Ressam-eser ve izleyici-eser arasında bir bağ olduğunu düşünen, resimde boyadan ziyade tenin dokusunu, kanı vb duyguya hitap edecek, izleyeni dokunmaya çağırarak şekilde etkili bir imge üretmeyi amaçlayan sanatçı kendisi için “Duygusal Gerçekçi” terimini kullanmaktadır (Yavuz, 2013).



Görsel 1. Taner Ceylan, 2012, Cyparissus. Tanerceylan.com.
Erişim Tarihi: 10.10.2020. <http://tanerceylan.com/works/cyparissus/>

Günümüz sanatında üretilen, Beau Levine'nin "Dead Heroes" isimli serisi bağlamında üretilmiş "Cyparissus" (2013) isimli fotoğrafta, genç bir erkek figürle birlikte gösterilen; servi ağacı dalları, gözyaşı ve kanlı bir geyik boynuzu imgeleriyle, "Cyparissus"un yası, ölümü ve servi ağacına dönüşümü izleyiciye aktarılmaktadır. Agostino Arrivabene'nin "Il piu bello del la gente di Ceo" (2013) resminde ise "Cyparissus" un servi ağacına dönüşümü vurgulanmaktadır. Levine'nin fotoğrafında ve Arrivabene'nin resminde, mitolojik hikâyenin doğrudan anlatımına yönelik imgelere yer verilirken, Ceylan'ın resminde mitolojik hikâyenin kısmen farklılaştırılarak yeni yorumlara açık hale getirildiğini söylemek mümkündür.

Ceylan'ın eserinde hikâyeye direk atıfta bulunan imgeler olmasa da figürlerin kompozisyon içerisindeki yerleşimi, hareketleri ve ifadeleri gibi unsurlar hikâyenin içeriğine yönelik çağrışımlar yapabilir. Efsanenin bilinmesi bu bağlamda resmi daha iyi anlamlandırmaya yardımcı olmaktadır.

Sanatçının eserde ilham aldığı "Cyparissus" efsanesine göre; Keos'ta yaşadığına inanılan, Telephos'un oğlu "Cyparissus" genç ve güzel bir delikanlıdır. Aynı zamanda bu yakışıklı genç, Anadolu kökenli, Yunan mitolojisinde önemli tanrılardan, ışığın ve güzel sanatların tanrısı olan "Apollon"un sevgilisidir. "Cyparissus" bir gün av sırasında, ormanda, çok sevdiği geyiğini yanlışlıkla öldürür. Yakışıklı genç bu durumdan çok acı ve üzüntü duyar, bu üzüntüye dayanamayıp kendini öldürür. "Apollon" ise sevgilisinin bu haline üzülür ve onu ölümsüz kılmak için "yas" ve "matem" sembolü olan bir "servi ağacı"na dönüştürür (Can, 2006, s.80).

Bu bağlamda, resimdeki ikinci planda bulunan, cepheden görülen, açık tenli genç figür sanki "Cyparissus"un geyiğini yanlışlıkla öldürme eyleminden hemen sonrasına gönderme yapmaktadır. "Cyparissus"un harekete geçip, yerde yatan hayvana doğru gittiği, o anki

şaşkınlık, üzüntü ve kızgınlık gibi farklı duygular yüklenmiş yüzünden de olayın henüz gerçekleşmiş olduğu söylenebilir. Resimde geyiğin vurulma olayına direk değinilmemiş, geyiğin portresi verilerek, sanki duruşu ve gözlerine anlam yüklenmiştir. Geyik ve “Cyparissus” arasındaki ilişki; geyiğin, “Cyparissus”un başı üzerinde konumlanması ve iki figürün de gözlerinin birbirine paralel şekilde betimlenmesiyle daha çok anlam kazanmaktadır. Geyik, yüzündeki mütebessim ifade ile adeta onu yanlışlıkla öldüren sahibini, ona veda etmek için beklemektedir. Geyik sanki onu vuran sahibini affetmiş ve gözlerinde bu affediciliğin erdemini taşıyor gibidir.

Resimde ön planda görülen, idealize vücutlu, koyu tenli figürün de “Apollon” olduğu söylenebilir. Figür ellerini arkada bağlamış sanki olayı izliyor gibi bir pozisyonda durmaktadır. Zira “Apollon” efsaneye göre olay anında olaya müdahil olmaz, sevgilisinin yoğun üzüntüsü sonrası kendini öldürmesi üzerine onu bir “servi” ağacına dönüştürür.

Eserde birleşen figürler bağlamında “zaman” kavramına da ilişkin çıkarımlar yapılabilir. Resimdeki figürler sanki “Cyparissus”un geyiğini vurmasının hemen ardından gelen anı dondurmuş gibi betimlenmektedir. Ayrıca figürler olayların öncelik-sonralık ilişkilerine bağlı olarak geriden öne doğru sıralanmış gibidir. Geyiğin vurulması ilk eylem olduğundan geyik arka planda, “Cyparissus”un bunu fark edip harekete geçme imgesi orta planda, “Apollon”un olayı izlemesi ve sonradan müdahale edeceğine dair gönderme de “Apollon” figürünün ön plana çizilmesiyle sağlanmıştır. Fakat figürlerin transparan bir etkide betimlenmiş olması, figür-zemin ilişkisindeki (bu resimde figür-figür şeklinde) değişkenlik, zamana ve mekana dair bir belirsizlik yaratmaktadır. Elbette klasik mitolojiden alınan böyle bir hikâyenin çağdaş figür yorumlarıyla anlatılması, bu zaman ve mekan kaymasının bilinçli bir tercih olduğunu göstermektedir. Resimde yer alan beyaz renk, “Cyparissus”, geyik ve “Apollon”un içlerinde buldukları durumların hepsini içeren bir yas sembolü olarak belirlemektedir. Resmin arka planını oluşturan beyaz alan hikâyenin yer aldığı mekânı da beyaz rengin sembolik anlamlarıyla birlikte okumaya yönlendirir.

Apollon, servi ağacı, geyik, yay, boynuz, kubbe, kapı gibi sembollerin yanı sıra beyaz rengin hâkimiyeti belirleyici bir etkiye sahiptir. Hikâyenin ana kahramanlarından “Apollon”; aydın, durgun, ölçülü gücü simgelemekte, ışığın ve uygarlık ışığının kendisi olarak bilinmekte, tüm sanatların hamisi, ön görme, doğayı görme ve varlığı akılla algılama yetileri gibi özelliklerle tanımlanmaktadır (Erhat, 2007, s.44; Gardin ve Olorenshaw, 2006, s.34).

Resimdeki figürlerden “Cyparissus”un temsil ettiği sembol olan “servi ağacı” ise yaşamdan ölüme geçişi temsil etmekte, bir yas sembolü olarak betimlenmektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2006, s.539). Şefik Can’ın (2006, s.80) belirttiği gibi Cyparissus’un servi ağacına dönüşmesi “belki de bu yüzden mezarlıkları süsleyen serviler, rüzgârlar estiği zaman kalbe hüznü veren mersiyeler okurlar” betimlemesi, bu matem ve yas duygusunu ortaya koyar. Ayrıca servi ağacı, yaz kış yapraklarının yeşil kalması ve uzun ömürlü olması nedeniyle uzun yaşam ve ölümsüzlüğe de bağlanabilir. “Apollon” genç sevgilisini “servi ağacı”na dönüştürerek onun her mevsim gençliğini ve gücünü korumasını sağlamıştır.

Resimdeki figürlerden, ormanların soylu sakini olarak anılan geyik; gücün, yeniden gençleşmenin sembolü olarak betimlenebilir. Hıristiyanlık ve kraliyetle de ilişkilendirilen geyiğe, bazı medeniyetlerde asalet, erdem, ruhanilik ve ruhları öteki dünyaya yönlendiren varlık vasıfları verilmiştir (Gardin ve Olorenshaw, 2006, s.230).

Ayrıca resimdeki kompozisyonda oluşturulan vücut ve ağaç formunun tepe noktasında görülen geyik; boynuzlarıyla birlikte otorite ve saygınlık belirtisi sunmaktadır (Gardin ve Olorenshaw, 2006, s.121). Eski Doğu medeniyetlerinde boynuzlarla süslenmiş taçlar bir kraliyet simgesidir (Gardin ve Olorenshaw, 2006, s.121). Geyiğin, otorite, saygınlık, erdem, soyluluk, ruhanilik, affedicilik vasıflarıyla tepe noktada; "Apollon" ve "Cyparissus" ise "aydın, durgun, ölçülü güç, ışık, doğayı görme, ön görme, güzel sanatlara hâkimiyet, uygarlık ışığı, ruhani ve manevi duygular, aşk, yaşatma ideali, ölümsüzlük gibi özelliklerle gövdede bütünlüştür. Böylelikle "Altın Çağ"ın düzeni ve vizyonu bir vücut içinde çizilmiştir denebilir.

Resmin tepe noktasında duran yarım daire formu sanki tek vücutta betimlenen "Altın Çağ" düzenini koruyor gibidir. Sanatçıya göre, Adnan Çoker'den bir imgeye referans ve Osmanlı mimarisine saygı olarak çizilen bu yarım daire formu "kubbe" sembolü olarak değerlendirilebilir (Yerebakan, 2017). Özellikle semavi inanışların ibadet yapılarında kullanılan, anlamsal olarak makro kozmosu ve "Göksel İlahi"yi simgeleyen, Tanrı ile insanın bulunduğu kutsal mekânın sembolü olan kubbenin bu sembolik doğası onun geometrisinden kaynaklanır; bu bağlamda daire de sonsuzluk simgelerinin en güçlü olanı, evrendeki birlik ve bütünlüğün başlıca ifadesidir (Kavrakoğlu, 2014). Bu bağlamda eserdeki kubbe formu bir yandan altında bulunan figürleri bütünlüştürmekte, diğer yandan ruhani olanla bağlantı kurmaktadır. Doğu'nun ve Batı'nın ortak sembolü olan bu form Tanrı ile insanın buluşma noktası olarak manevi olanı simgelemektedir. Ayrıca dairenin, sonsuzluğu temsil etmesiyle de diğer âlemle, gök kubbe ile bağlantı kurmaktadır. Bu bakımdan "Altın Çağ" düzenini bir arada tutacak şey ise tanrı ile insanı ortak noktada buluşturacak olan değerlerdir denebilir.

Resimdeki kubbe formunun hemen altında görülen, geyiğin boynuzunun kubbe kısmına yakın olan yerinin, boynuzun alt kısımlarına göre daha belirgin ve koyu tonda çizilmesi biçimsel bir tercih olabilir fakat anlam yönünden de güçlü bir etki yaratmaktadır. Kubbenin manevi ve ruhani olanla bağı düşünülürken; Ceylan'ın bu imgede, gerçeğin aslında madde âleminde şeffaflaşmış birbiri içine geçtiğini, gerçeklere ulaşmak ve daha net bir görüş için manevi olanın önemine işaret ediyor gibidir.

Resimde birleşen ve tek vücut olan figürlerin geyiğin boynuzlarıyla birlikte bir ağaç formu oluşturdukları da gözlemlenebilir. Bu ağaç formu, efsanedeki "Cyparissus" karakterinin "servi" ağacına dönüşümünü veya birleşerek vücut oluşturan figürlerin bir "Yaşam Ağacı" motifi oluşturmasını simgelemektedir denebilir. Resmin tüm sembolik anlamlarının yanı sıra mitolojik hikâyenin çekirdeğinde yatan kurban – katil – tanık üçlemesi tıpkı yaşam ve ölüm arasındaki döngü gibi değişkendir.

Yeraltı, Yerüstü Dünyalar Arasındaki Geçiş ve “Persephone”

Ceylan'ın, “Cyparissus”a benzer bir teknikle betimlenmiş “Altın Çağ Serisi”ne ait diğer bir eseri 2012 tarihli “Persephone” adlı resmidir (Görsel 2). Kâğıt üzerine kurşun kalem ve füzelenle betimlenen Yunan mitolojisindeki “Persephone” karakterine ve efsanesine atıflı bu çalışma da çağdaş figüratif bir dile sahiptir.



Görsel 2. Taner Ceylan, 2012, Persephone. Tanerceylan.com.
Erişim Tarihi: 10.10.2020. <http://tanerceylan.com/works/persephone/>

Resimdeki imgeler detaylı bir biçimde çizilmiş ve resmin merkezindeki figür gerçekçi bir anlatımla betimlenmiştir. Gerçekçi anlatımla betimlenen kadın bedenine eklenen motifler, kafatasının yarısının görülmesi, figürün çene kısmından bir avizenin çıkmasıyla eklenen sürreal etkiler çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır. “Persephone” eserinde de “Cyparissus” eserindeki gibi beyaz fon, resmin mekânı olarak kurgulanmıştır. Resmin merkezindeki figür ve motiflerin ince işçiliğine rağmen, fonda imge bulunmaması, kompozisyon açısından, resmin merkezindeki figür ve imgeleri ön plana çıkarmakta, beyaz alan –boşluk- figüre mekân oluşturmaktadır.

“Persephone” karakterinin ve efsanesinin klasik ve günümüz eserlerinde birçok yorumu mevcuttur. Genel olarak annesi Demeter’le ilişkili efsaneler içinde yer almaktadır. Jan Pietersz Saenredam’ın “Pluto and Proserpina” (1593) ve John Smith’ in “Pluto and Proserpina” (1709) isimli gravürlerinde “Persephone” ve kocası “Hades”in aşkları konu edilmektedir. Lorenzo Bernini’nin “Rape of Persephone” (1622-25) heykelinde, Rembrant’ın “Rape of Proserpina” (1632), Peter Paul Rubens’in “The Rape of Proserpina” (1636-37) isimli resimlerinde “Persephone”nin “Hades” tarafından kaçırılışı işlenmektedir. Lord Frederick Leighton’un “The Return of Persephone” (1891) resminde ise “Persephone”nin her yaz gün dönümünde gerçekleşen, annesi “Demeter”e kavuşma sahnesi betimlenmiştir. Ceylan’ın eserinde ise bu klasik anlatımlardan farklı olarak “Persephone” figürü tek başına, durağan ve sürreal etkilerle çağdaş bir yorumla karşımıza çıkar.

“Persephone'nin kaçırılışı” efsanesi Hades, Demeter ve Persephone mitlerinin ortak alanıdır. Bu efsaneye göre; Persephone; Zeus ve Demeter'in kızıdır. Bir gün oyun arkadaşlarıyla çayırda çiçek toplarken birdenbire yer yarılmış, tanrı Hades arabasıyla çıkagelmiş, kızı yakaladığı gibi yeraltına kaçırmıştır, ümitsizlikten ne yapacağını bilemeyen Demeter, kızını bütün dünyada aramış ama bulamamıştır. Sonunda her şeyi gören ve bilen Güneş Tanrı Helios, Persephone (Kore)'nin bulunduğu yeri söylemiştir. Bunun üzerine Demeter Olympos'tan kaçmış ve yüreği sızlayarak ıssız bir yere çekilmiştir. Demeter'in küsmesiyle toprağın bereketi kalmamış, insanlar kıtlık tehlikesine uğramışlar. Zeus, Demeter'i barıştırmaya çalışmış ve Hades'ten kızı geri vermesini istemiş, fakat Demeter yalvarmalara kulak vermemiştir. Hades'in sunduğu nar meyvesini yemiş olan Persephone ise bu sevgi büyü-süyle yeraltı hâkimine bağlanmıştır. Demeter'e yalvarmaların boşa gittiğini gören Zeus, Persephone'nin yılın üçte ikisini yani çiçek açma ve meyve zamanını, annesi Demeter'in, geri kalan üçte birini –kimi kaynaklara göre yılın yarısı- yani kışı kocası Hades'in yanında geçirmesini kararlaştırmış. Böylelikle toprağa yeniden bereket gelmiştir.

Bahsedilen mitolojik hikâye ile Orfizm inancı arasında bir bağlantı bulunmaktadır. Orfizm ile birlikte üçlü Eleusis inancı (Demeter, Persephone, Triptolemus) sonsuza kadar bir mutluluk vaat eder (Erhat, 2007,s.231). Bu mutluluk vaadi, “Altın Çağ”ın ideal dünyasıyla uyum içindedir. Trakya'da doğan, şarkıcı, büyücü ve kâhin Orpheus'a bağlanan Orfizm inancına göre; insandaki tanrısal ruh, bedende hapistir ve bu ruh öte dünyaya kavuşmaya çabalamaktadır. Bu yüzden ruh, günahından temizlenmek için birçok vücutta dolaşır. Arınma yalnız dürüst bir yaşayış ve canlıların verdiği besinlerden (et, yumurta gibi) el çekiş sayesinde olmaktadır (Erhat, 2007, s.231). Yani Orfizm'in vaat ettiği sonsuz mutluluk; beden terbiyesi, meditasyon, mistisizm, ibadet gibi manevi unsurlarla gerçekleşmektedir. Manevi kavramları, tarım, toprak ve mevsim tanrıçası olan “Persephone” ile metaforik bağlamda ele alan Ceylan, eserinde farklı alanlardaki kavram ve içerikleri bir arada toplamıştır.

Tapınım olarak “Demeter”den ayrılmayan “Persephone”nin kaynağının; Girit, Trakya, Eleusis, Pelopennesos gibi Doğu-Batı arasındaki geçiş bölgelerinde bulunması, Ceylan'ın vurguladığı ve işlediği Doğu-Batı sentezli ve evrensel bilgilere göndermelerde bulunan eserler ve eser temalarını da destekler niteliktedir. Zira “Persephone”nin Doğu ve Batı medeniyetleriyle bağlantısı bulunmakta, ayrıca tarım tanrıçası olması ve tarım kültürünü imlemesiyle evrensel nitelikler taşımaktadır.

Figürün herhangi bir devinim içerisinde olmaması, durağan hali bir yandan “Persephone” efsanesindeki “Persephone”nin durumunu bir yandan toprak ananın ya da elementinin sabitliğini temsil ediyor gibidir. Ceylan'ın “Persephone”si gibi daha durağan betimlenen“-Persephone” yorumları bulunmaktadır. Alvaro Villarrubia'nın “Persephone” (2014) isimli fotoğraflarında “Persephone” karakteri gösterişli kostümler ve makyajla yer alırken, moda fotoğrafı estetiği benimsenmiştir. Bir moda dergisi için yapılan çekimlerde, fotoğrafçı Jesse Untracht-Oakner'in “Persephone” isimli fotoğraflarında, siyah kostümlerle ve duvakla bir ölü-gelin (corpse bride) gibi betimlenmiştir. Jakub Gulyas'ın “Persephone” (2015) isimli

fotoğrafında ise bir nar imgesiyle gösterilmiştir. “Persephone” miti popüler kültürde çok sık işlendiği gibi modern ve klasik resimlerde ve yukarıda verilen örneklerde de görüleceği gibi farklı şekillerde betimlenmiştir. Bu imge, Thomas Hart Benton (1938) ve Margot Peet’in “Persephone” (1939) isimli resimlerinde uzanan modern bir nü imgesi olarak karşımıza çıkar. Bu eserlerde de Taner Ceylan’ın “Persephone” imgesindeki durağan durumuna benzer figürlere ve sembolik öğelere rastlanmaktadır.

“Persephone” figürünün durağanlığı, figür-toprak arasında bağlantı olabileceğini göstermektedir. Çünkü toprak, deniz gibi sıvı, sürekli, devinim ve hareket halinde değildir. Toprağın hareketi ve yer değiştirmesi, yeraltı ve yerüstü doğa olaylarına ve toprağı işleyen insana bağlıdır. Yani toprak da aslında “Persephone” gibi edilgendir; hareketi doğaya veya insana bağlıdır ve toprağın verimliliği için bu dış etmenler gereklidir. Bu bakımdan, toprak “Persephone”, tohum “Hades” olarak düşünülürse, toprağın insana ürün vermesi için bir tohuma ihtiyacı vardır. Bu bağlamda “Persephone”nin kışın “Hades”in yanında geçirdiği dönem, ilkbahar ve yaz aylarında annesi “Demeter”in yanında geçirdiği dönemler göz önüne alındığında; figürün durağanlığı ve edilgenliği anlaşılabilir. Çünkü tohum, kış aylarında toprak altında geçirdiği durgun dönemden sonra yeryüzüne bir ürün olarak çıkmaktadır. “Persephone”nin “Hades” yanındaki mutsuz dönemlerinden sonra annesi “Demeter”e kavuştuğu ve mutlu olduğu dönem ile tohumun yeryüzüne çıkması arasında önemli bir ilişki gözlenmektedir. Bu durum ruhani bir şekilde düşünüldüğünde – Ceylan’ın “Altın Çağ”ı, ruhani süreçlerin ön plana çıktığı bir dünyayı önermekte olduğundan- insanın sıkıntılarında ve mutsuzluktan sıkıştığı dönemlerden sonra bir tohum gibi zamanı geldiğinde, gerekli süreçleri yaşarsa aydınlığa ve mutluluğa kavuşacağına dair göndermede bulunuyor olabilir. Zira toprak altında sıkışmış bir tohumun nasıl ki büyümek için suya, havaya, ısıya ihtiyacı varsa, “Persephone” ile bağlantılı Orfizm inancının öğretilerine göre de; beden içinde sıkışmış, hapsolmuş ruhun ruhani besinlere, meditasyona, duaya, inanca ihtiyacı vardır. Ruhani besinlerden istifade eden ruh, ihtiyaçlarını temin etmiş bir tohum gibi büyüyecek ve feraha, aydınlığına ulaşacaktır.

Figürün portresi ise iki bölüm halinde resmedilmiş; yüzün sol tarafında kafatası, yüzün bazı kasları, göz ve beyin yarısı görülmekte, sağ tarafta ise genç, bakımlı ve gözü kapalı bir kadın yüzü betimlenmektedir. Yüzün ikiye bölünmesi, “Persephone”nin altı ay yeraltında, altı ay yeryüzünde geçirdiği döneme gönderme olabilir. Ayrıca yüzün sol tarafında deri bulunmadığından dolayı, kafatası ve bazı kas yapılarının görülmesi, ölümü ve toprak altındaki insan bedeninin durumunu hatırlatmaktadır denebilir. Yüzün sağ kısmı ise bakımlı, genç ve pürüzsüz bir yüze sahip, yüzünde huzurlu, mutsuz olmayan bir ifade bulunan bir kadın portresidir.

Yapılan sağ ve sol kısım ile yeraltı ve yerüstü bağlamındaki anlamlandırmaya göre sol göz karanlık kısımda açılmış, sağ göz aydınlık kısımda kapatılmış gibi bir anlam çıkmaktadır. Zıtlık oluşturulmuş bu yüz betiminde, iki göz de karanlığı görmektedir. Zira aydınlıkta kapatılan göz ile karanlıkta açılan göz aynı şeyi, yani karanlığı görür. Bu bağlamda birçok

yorum yapılabilir. Her iki durum da birbirine ters ve aynı zaman da birbiriyle bağlantılıdır. Ceylan, zıt imgelerle kavramsal olarak ikilikler oluşturmuş ve imgelerin kesin anlamlarla okunmamasını sağlamış gibidir.

Kompozisyon yatay olarak ikiye bölünürse; alt kısımda omuz bölgesinden aşağısı, üst kısımda omuz bölgesinden yukarısı kalmaktadır. Alt kısım, toprak ve yeraltı olarak düşünüldüğünde, figürün koyu tonlarla betimlenmiş alt kısmı yeraltının en derin bölgesidir. Koyu ton içerisinde kalan genital bölge belirgin bir şekilde çizilmiş, ayrıca bu bölgenin bir tohuma benziyor olması da ilgi çekicidir. Burada, zincire benzer bir motif kullanılmıştır. Bu tohuma benzer genital bölge, zincir motifi ve vücuttaki motifler birbirleriyle bağlantı içerisinde. Tohum ve toprak ilişkisi, mitolojik hikâyelerde de doğurganlığı ve doğumu simgeler. “Persephone” ve tarım ilişkisi, anne ve doğum ilişkisi bağlamında resmedilmiş de olabilir. Bir başka açıdan bakıldığında, doğurganlığa ve cinselliğe ait olanın karanlıkta bırakılması, yer altının derinlikleriyle de ilişkilidir.

Figürün çene bölgesinden çıkıp yukarı doğru uzanan, özellikle alt kısmında kristaller bulunan, yukarı doğru kavilenen dört ucu da sivri avize imgesi yukarıda bir ağaç motifiyle birleşmekte ve bu ağaç motifinin etrafında kuş silüetleri bulunmaktadır. Bu avize imgesinin dört kolu, figürün yüzü gibi sağ ve sol kısım olarak simetrik bir biçimde dağılım göstermektedir. Bu dört kollu avize imgesi, “Persephone” efsanesi ve anlamı ile düşünüldüğünde “dört mevsim” kavramını ve bu bağlamda yılın iki mevsimini Hades’in yanında, iki mevsimini Demeter’in yanında geçiren “Persephone”yi imliyor olabilir. Bu bağlamda imgelerin tarım sürecini de betimlemesi muhtemeldir.

Avizenin sivri uçlarla birleştiği bölgede çiçek ve yaprak motifli bir bağlantı noktası bulunmaktadır. Ayrıca bu motiflerden sonra gelen avizenin sivri bölgeleri, tarımda kullanılan saban veya çapayı anımsatmaktadır. Yeni açmış bir çiçek görünümündeki imge, saban ve çapaya benzetilen bu sivri imgenin anlamını daha çok desteklemektedir. Çünkü ekim ve biçim işlemleri sürekli bir döngü içerisinde. Toprak sürülür, tohum ekilir, filiz büyür, hasat yapılır ve aynı işlemler tekrar uygulanır ve tüm bu uygulamaları yenileyen unsur da ürünün büyümesidir.

Avizenin özellikle alt bölgelerinde yoğun olarak bulunan kristal taşlar, kompozisyonun yeraltı ve yerüstü olarak betimlenen bölgelerinin “yeraltı” kısmına denk gelmektedir. Sembolik olarak beyaz ışık taşı ve karanlıkların zıddı olarak betimlenen kristalin yeraltı –yani karanlık bölge- bölümünde bulunması da bir ironi oluşturmaktadır. Fakat görünen ve görünmeyen arasındaki ara safhayı temsil ettiği düşünüldüğünde, kristallerin konumlandığı bölge gayet yerinde gibi görülmektedir. Ayrıca kristalin pırıltısı saflığa doğru gidilen bir yükseliş sürecini anlatmaktadır (Gardin ve Olorenshaw, 2014, s. 373). Bu durum da iyi olana ulaşmanın ruhani süreçlerle bağlantısını desteklemektedir.

Avizenin üst kısmında bulunan ağaç motifi, sembolik olarak yaşamın, gelişimin, yenilenmenin, yer ve gök arasındaki bağın, Tanrı ve insan arasındaki ilişkinin mükemmel bir görüntüsü olmakla birlikte, tüm zamanlardan beri mevsimlerin değişim törenleri ile ilişkilendirilmektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2014, s. 20-23). Ağacın göğe uzanan kolları ve yerin derinlerine inen kökleri onun hem yer hem de gök arasında bağlantı kurmasını sağlamaktadır. Ağaç bir nevi dünyadaki maddi değerler ve ruhanilik arasında, insan ve Tanrı arasında bir dengedir. Bu durum izleyici için adeta bir öneridir. Belki de “Altın Çağ” dünyasının içeriğinde olması gereken şeylerden biri de denge kurmaktır. Ayrıca bu ağaç motifinin etrafında gezen kuşlar da ağaçla benzer anlamlar içermektedir. Çünkü kuş yeryüzü ile gökyüzü arasındaki bağı sağlar. Kuş, özgürlüğün, masumiyetin, en saf haliyle kabul edilmiş ruhun kendisidir ve kuşlar ölüm tarafından serbest bırakılmış ruhları temsil etmektedir denebilir (Gardin ve Olorenshaw, 2014, s.384-385). Bu bağlamda Taner Ceylan, tasarladığı “Altın Çağ”ın içeriğini imgelerle kurduğu bu sembolik betimlemelerle oluşturmaktadır denebilir.

Resimdeki kompozisyonun tepe noktasında görülen damla şeklindeki parlak nesne ilk olarak “damla”nın kendisini, ikinci olarak bu imgenin alt kısmında simetrik biçimde işlenmiş motiflerin dış yapısıyla düşünüldüğünde bir kubbe tepesindeki “âlemi” hatırlatmaktadır. Bu bağlamda suyun bir parçası olan “damla” suyun anlamına bağlanabilir. Öncelikle su tarımın temel unsurlarındandır. Ceylan, eserinde betimlediği, yeraltı, yerüstü, toprak, tohum gibi unsurların yanında suya ait bir imge de kullanarak adeta tarım sürecinin görsel betimini yapmış gibidir. Bir başka bağlamda su; dünyayı oluşturan dört temel unsurdan biridir ve saflığı, bereketi, kadınsılığı sembolize eder. Ayrıca su mükemmel bir kutsal destekleyen, yaşam sembolü, arınma ve yenilenme aracı, gelişim için bir vaattir (Gardin ve Olorenshaw, 2014, s.554-555). Bu bağlamda ilahi mükemmeliyete erişmek, inancın ihtiyaçlarının karşılanmasına bağlıdır denebilir. Sanki bu imgeyle, toprağın sulanıp ürün vermesi ile ruhun sulanıp ilahi mükemmeliyete ulaşması arasında ilginç bir metafor kurulmuştur. Dünyaya ait bir eylem ruhaniyete bağlanmıştır. Öncelikle su damlasına benzetilen bu imge, kubbe tepesindeki “âlem”i de hatırlatmaktadır. İbadet mekânlarının tepelerinde bulunan parlak, değerli madenlerden üretilen âlemler; tanrıyla insan arasındaki bağın sembolü olan ibadethanelerin tepe noktasında bulunmasıyla, gökyüzüyle bağdaştırılan Tanrı’ya en yakın olan kısımdır. Ruhani mükemmeliyete ulaşmanın ruhu sulamakla olabileceği önerisiyle de bağlantısı kurulabilir. Zira ruh maddi su ile sulanmaz, ruhun suyu ruhani ve mistik eylemlerin getirileridir.

Ceylan, bu eserinde de serideki diğer eserleri gibi mitolojik imge ve dünyevi semboller arasında bağlar kurmuştur. Bu imge ve semboller vasıtasıyla izleyiciye “Altın Çağ” dünyasının hem görüntülerini, hem de özelliklerini sunmaktadır.

Cennet ve Cehennem Arasında Bir Melek: “Divine Ego”

Ceylan'ın seri içerisindeki, 2014 yılında, kağıt üzerine kurşunkalem ve füzen kullanılarak ürettiği bir diğer eseri, diptik olarak çizilmiş “Divine Ego” yani Türkçe’ye “İlahi Benlik” veya “İlahi Ego” olarak çevrilebilecek eserdir (Görsel 3). Bu resim “Altın Çağ” serisindeki diğer yapıtlardan ayrılarak Antik Yunan Mitolojisi’nden Hıristiyan ikonografisine giden bir çizgide durmaktadır. Bu seçki de hem sanatçının diğer iki eserdeki benzer üslupları kullanmış olması hem de antik mitolojilerden beslenen “Altın Çağ” serisi içindeki idealize dünya önermesine tamamlayıcı nitelik taşıması nedeniyle yer almıştır.



Görsel 3. Taner Ceylan, 2014, İlahi Benlik/ Divine Ego. Tanerceylan.com.
Erişim Tarihi: 10.10.2020. <http://tanerceylan.com/works/divine-ego/>

Bu eserde tek bir figür resmin merkezinde yer almakta, fakat “Cyparissus” ve “Persephone” eserlerindeki gibi boş, beyaz bir arka planla betimlenmemektedir. Merkezdeki bu figürün arkasında Kuzey Avrupa Rönesans resminin önemli isimlerinden Hieronymus Bosch’un “Dünyevi Zevkler Bahçesi” resminin siyah beyaz bir imgesi görülmektedir. Bosch’un 1490-1500 yılları arasında tarihlendirilen bu başyapıtı, yüzyıllar boyunca kendinden sonra gelen birçok sanat yapıtını etkilemiştir. Günümüz sanatçıları, resimden fotoğrafa hatta sahne sanatlarına kadar birçok farklı disiplinde ve anlatım dilinde bu eseri ele almışlardır. Raqib Shaw’ın “The Garden of Earthly Delights X” (2004) isimli, boya ve parlak resim malzemeleriyle ürettiği “Dünyevi Zevkler Bahçesi” yorumu, Uzakdoğu minyatür ve çizimleri hatırlatmaktadır. Carla Gannis’in “The Garden of Emoji Delights” (2013) isimli çalışmasında ise Bosch’un eserinin “Cehennem” bölümü ele alınarak, günümüzdeki popüler imgelerden olan imojilerle yeniden düzenlenmiştir. Lluís Barba’nın “The Garden of Earthly Delights (El Bosco)” (2007) isimli çalışmasında ise siyah beyaz “Dünyevi Zevkler Bahçesi” eserinin içerisinde günümüz imgeleri ve kişileri tüm panolara dağılmış, adeta Bosch’un dünyasını işgal etmişlerdir. “Dünyevi Zevkler Bahçesi” resminin içinde yer alan sürreal imgelerle Bosch’un sembolizmi bir arada düşünüldüğünde, resmin sanatçılar kadar sanat eleştirmelerinin, tasarımcıların hatta sahne sanatçıların dikkatini çekmesi anlaşılabilir. Bosch’un üç parçadan oluşan bu resmi gerek içinde yer alan imgelerle gerek bu panoların kapandığında ortaya çıkan resimle birçok sanat eleştirmeni tarafından farklı yorumlarla ele alınmıştır. Bu nedenle “Dünyevi Zevkler Bahçesi”ni ele alan her sanatçının farklı bir yorumda bulunması,

resmin içeriği ve etkisi düşünüldüğünde rahatlıkla anlaşılabilir. Resim hakkındaki genel yaklaşımlardan biri, bunun bir Hıristiyan ahlaki önermesi olduğu ve eserin günahlardan kaçınılması, dünyevi zevklerin gelip geçiciliği gibi konulara yer verdiğidir.

Bu üç bölümden oluşan Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" eseri, Patrick De Rynck'ın (2016, s.94) "Resim Nasıl Okunur" eserinde bahsedildiği üzere, "ağırbaşlı evlilik ahlaki yerine şehvetli zevklerle dolu bir hayat sürmeye karşı sanırsal bir uyarı sunmaktadır". Sanatçı, "İlk Günah"ın sonucu olan sapkın "sahte cennet"e (orta panel) geçmeden önce sol panelde "gerçek cenneti" göstererek resme başlamıştır. "Gerçek Cennet" imgesiyle başlayan triptik, kaçınılmaz olan "Cehennem" imgesiyle sonlanmaktadır (De Rynck, 2016, s. 94). Arkada izlenen üç panelden oluşan Bosch'un eserindeki sol panelde; İsa veya İsa kılığındaki tanrı, Âdem ve Havva'nın birlikteliğini kutsamaktadır ve bu kutsal evliliğin sembolü olarak okunabilir (De Rynck, 2016, s. 94). Bu bölümdeki manzaranın dinginliği arasındaki bazı detaylarda dünyaya sızan kötülükler görülmektedir. Dünyadaki kötülüklerin izleri daha cennette iken görülmeye başlamaktadır. Bu durum, işlerin daha da kötüleşeceğini işaret ediyor gibidir. Orta paneldeki cennet görünümü yerde ise insanların doğayla bir olmaları nedeniyle, hayvanilik, baştan çıkarılma, teşhircilik her yeri kaplamaktadır (De Rynck, 2016, s. 94). Fakat bu bölümde, insanların mutlu ve mesut olduğu bahçe, insanları doğruca sağ paneldeki "Cehennem"e doğru göndermektedir. Orta panodaki eylemleri nedeniyle, ilahi adalete karşı sağırlaşmış ve geriye dönüşü mümkün olmaksızın günaha düşmüş insan, düştüğü bu "Cehennem"de hak ettiği düşünülen korkunç biçimlerde cezalandırılmaktadır (Peccatori, 2002, s. 50).

Bir yergi ustası olarak betimlenen ve gerçeküstücülüğün öncüsü sayılan Bosch; diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de astroloji, büyücülük, simya ile ilgili simgeler kullanmıştır (Bosch, Hieronymus van Aken, 1984, s. 1030). Bu simgelerin yer aldığı imgeler yüzyıllar sonra sürrealist ressamları etkilemişlerdir. Özellikle Rene Magritte ve Max Ernst'te bu etkileri görmek mümkündür. Her dönemde farklı sanatçılar bu resimle ve Bosch'un anlatımıyla farklı bağlar kurmuşlardır.

Taner Ceylan, Bosch'un bu eserini "Divine Ego" resminde kullanarak resmin içinde resim oluşturmuş ve eserine farklı bir boyut katmıştır. Ayrıca arka plandaki Bosch'un eserinin üzerindeki kanatları açılmış erkek figür "Dünyevi Zevkler Bahçesi" eserinin üzerinde bir gölge oluşturmaktadır. Yani Ceylan, Bosch'un eserini bir mekân tasviri ve-gölgeyi üzerine düşürerek-bir yüzey olarak kullanmıştır.

Kanatları olan bu erkek figür sembolik olarak farklı anlam ve kişiliklerde okunabilir. Zekânın, özgürlüğün ve ilhamın sembolü olan; perilerin, meleklerin, bazen kötü ruhani varlıkların ve kuşların sahip olduğu kanatlar yerçekimsiz bir yaşamı mümkün kılmakta ve ruhani olanı betimlemektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2006, s. 329). Kanatlı bu figür, dinsel bağlamda erkek formuna bürünmüş bir melek olarak okunabilir. Tanrıların habercisi olup insanlar ve Tanrılar arasında köprü görevi gören melekler Semboller Sözlüğü'nün (2006)

“Melek” maddesindeki açıklamaya göre; insanın ilahi, Tanrı'nın ise insani tarafından pay almış olup meleklerin insani zayıflıkları, melekleri ve dünyayı; şeytanın hükümdarlığındaki “Cehennem” ve Tanrı'nın “Cennet”i olarak ikiye bölmektedir. Bu bağlamda kanatlı erkek figür, bir melek olarak okunduğunda, meleğin insani zayıflıkları temsil ettiği de söylenebilir. Fakat eserin fonundaki “Dünyevi Zevkler Bahçesi” resminin sanatçısı olan Bosch'un “Sımya” ile ilişkisi göz önünde bulundurulursa, figürün “Hermes” betimi olduğu da söylenebilir. Taner Ceylan'ın “Altın Çağ” serisinde Yunan mitolojisinden referanslara yer vermesi ve “Hermes”in de Zeus'un habercisi olması, yeraltı dünyası ile Olympos arasında ve insanlar ile tanrılar arasında bağlantı kurması bu görüşü desteklemektedir.

“Hermes” aklı, zekâyı ve onun özgürlüğünü sembolize etmekte olup sımyada, civanın (Mer-kür'ün) tuz ve kükürt arasında üstlendiği bağdaştırıcılık rolü gibi “Hermes”in de karşıtlıklar arası aracılık ve tamamlayıcılık işlevi vardır. Eserde, soldaki “Cennet” betimine, sağdaki “Cehennem” betimine kanatları uzanmış bu erkek figür “Hermes” olarak düşünüldüğünde, iki dünya arasındaki bağlantıyı kurmaya çalıştığı söylenebilir. Çünkü figür her iki dünyanın arasında durmakta ve haberleri ulaştırmasını sağlayan kanatları da her iki dünyaya uzanmaktadır. Figürün alışılmış melek veya sanat tarihindeki “Hermes”in kanatları betiminden farklı bir kanat imgesi sunması bu kanatların; gökyüzüne hâkimiyetleri, göksel olanlarla ilişkilendirilmeleri ve kötülüğe karşı savaşılan iyiliği sembolize eden kartalların kanatlarını andırdığı da söylenebilir (Gibson, 2013, s. 27).

Figürün yüzünün ve vücudunun bir kısmı sol tarafta iken büyük bölümü sağ tarafta görülmektedir. Resmin merkezindeki bu figürün yüzünde, korku, endişe ve zevk gibi birçok yüz ifadesi okunabilmektedir. Dünyevi zevkleri ve günahları simgeleyen tam orta panele yerleşmiş figürün çıplak bedeni bu orta panelin simgelediği dünyevi zevkleri sembolize eder gibidir. Bu dünyevi zevklerin, figürün yüzüne de bir zevk ifadesi yansıtması, fakat figürün bir yandan cehenneme doğru bakarak endişe ve korku ifadeleri de belirtmesi insanın genel insani özelliklerini hatırlatmaktadır. Ayrıca figür, başının üzerinde birleştirdiği ellerinin, kollarının ve vücut hareketinin yardımıyla izleyiciye bir şeyleri işaret etmekte gibidir. Yani insani yönleriyle “Hermes” veya “Melek” habercilik görevini yerine getirmektedir. Figürün sağ elinde tuttuğu siyah kurdele veya kumaşın her iki ucu da eserin sağ tarafını yani “Cehennem” imgesini işaret etmektedir. Bilindiği üzere “siyah” sembolik olarak kötü çağırışmalar yapan bir renktir. Siyah kumaşın da karanlıklar ve kötülükler içindeki “Cehennem”i işaret etmesi pişmanlığa sebep olacak eylemlerin varacağı yönü haber ediyor gibidir. Sağ elinde tuttuğu siyah kurdele ile kötülükleri gösteren figürün yine sol panelde bulunan sağ kolunun hareketi de büyük bir ok işaretini anımsatmaktadır. Sağ dirseğin oluşturduğu bu büyük ok işareti de adeta sol paneldeki “Cennet”i göstermektedir. Ayrıca figürün elinde narin bir şekilde tuttuğu bu siyah kurdele sanki bir şeyleri birbirine bağlayan ve dengede tutan bir şey gibi konumlanmakta, kurdele tamamen çekildiğinde kötü veya iyi bir şeylere sebep olacakmış izlenimi uyandırmaktadır da denebilir.

Figürün yüzündeki zevk ve endişe izleri “Dünyevi Zevkler Bahçesi” içindeki eylemlerin insana zevk veren şeyler olsa da bu eylemlerin sonunun pişmanlık ve korku olacağına haberini de vermektedir. Ayrıca figürün gergin gövde hareketi de benzer mesajı veriyor gibidir. Gövdesinin büyük bölümü sağ taraftaki alanlarda bulunmasına rağmen figür kendini frenlemişçesine gerilmekte ve bedenini sol kısımdaki cennete yöneltmeye çalışmakta gibidir. Bu da figürün izleyiciye vermek istediği bir mesaj olarak algılanabilir.

Tüm bu sembolik okumalar; “Cennet”, “Dünya” ve “Cehennem” imgeleri, dünyalar arasında köprü kuran bir figür, melek veya “Hermes” imgesi, ayrıca eserin “Divine Ego” ismindeki “Ego” kelimesi akla Sigmund Freud’un “Psikoanalitik Kuram”ını da getirmektedir. “Cennet”, “Dünya” ve “Cehennem” üçlemesi bu kuramdaki “İd”, “Ego” ve “Süperego” kavramlarını anımsatmaktadır. Doğum sonrası hemen gelişen, sürekli ve hemen tatmin edilmeyi bekleyen “İd” sanki sonucu “Cehennem”e götüren eylemleri betimlemektedir. İnsanın ahlak pusulası, vicdanı olarak tanımlanan “Süperego” ise “Cennet”i hazırlayan öğretileri içermektedir denebilir. “İd”in tatmin bekleyen istekleriyle “Süperego”nun ahlaki öğretileri arasında köprü görevi gören “Ego” ise hem iyilik hem de kötülükleri içinde barındıran “Dünya”ya benzetilebilir. Eserdeki figür de adeta bu kuramda önerilen sağlıklı bir bireyin olması gereken özellikleri sembolize etmektedir. İki taraf arasında bir köprü kuran bu figür, Psikoanalitik kuramda sağlıklı bir insanın “Ego”sunu kullanarak hem “İd”den gelen hem de “Süperego”dan gelen istekleri dikkate almasını öneren görüşü betimlemektedir denebilir. Fakat “Ego”nun kararları insanın gelişim dönemindeki süreçlerle bağlantılı olduğundan; eser de bunu vurgularcasına iyiye ve kötünün varlığına işaret edilmekte ve izleyiciyi sorgulamaya yöneltmektedir.

Tasavvuftaki “benlik” kavramlarını da akla getiren “Divine Ego” yani “İlahi Benlik” ismi eserin sembolik anlamlarına daha derin manalar yüklemektedir. İnanç ve ibadet kavramlarının Ceylan’ın hayatının bir parçası olmasını sanatçı, Ayşegül Sönmez (2006) ile yaptığı röportajda şu sözlerle dile getirmiştir;

Hayatımda resim yüzde elli ise yüzde elli de mistik törenlerim, ibadetlerim, inancım. Tanrı diyelim, Tanrı ile birlikteyken tüm insanlıkla olan ortak kavramlar üzerine gidiyorsun. Hissettiğim duygular ortaya çıkıyor. Güzellik, aşk, nefretinle savaşıyorsun. Ortak durumlar ortaya çıkıyor. Bunları da tuvale aktarmaya çok dikkat ediyorum.

Bu bağlamda, Ceylan’ın inanç, ibadet ve mistisizmle olan bağı göz önünde bulundurulduğunda, “Altın Çağ” serisinin de sanatçının bu “ezoterik ve mistik yönünün bir yansıması olduğu”(Hürriyet Daily News. 2012, 21 Kasım) düşünüldüğünde, eserin tasavvuftaki “İlahi Benlik” kavramıyla da bağlantısı düşünülebilir. Bosch’un çalışmalarında sembollerini kullandığı simya da insanı karşıt yönleri ile bir bütün olarak ele almaktadır yani karşıtların yok sayılması yerine karşıtların uyumlaştırılması önemlidir. Zira kötü olanı reddedip iyi olanı kabullenmek iyi olanın anlam ve işlevini yitirmesi ile sonuçlanabilir.

Son olarak eserin alt kısmında altın renginde yazılmış olan “for he spoke and it was done; he commanded and it went insaine.” yani “Çünkü O söyleyince, her şey var oldu; O buyurunca, her şey çıldırıp gitti.” cümlesi Bosch’un “Dünyevi Zevkler Bahçesi”nin arka panellerinde resmedilmiş olan “Dünya’nın Yaratılışı” resminin üzerinde yazan ve İncil’den alıntılanmış bir yazının Taner Ceylan tarafından değiştirilmiş versiyonudur. Aslında yazı “For he spoke, and it came to be; he commanded and it stood firm.”, yani “Çünkü O söyleyince, her şey var oldu; O buyurunca, her şey belirdi.” (İncil-Mezmur, 33:9) şeklindedir. Ceylan, değiştirdiği bu yazı ile belki de Bosch’un “ağırbaşlı evlilik ahlaki yerine şehvetli zevklerle dolu bir hayat sürmeye karşı sanrısız bir uyarı sunan” bu eserine farklı bir öneri sunmaktadır. Ayrıca ardında olan bitenlere endişeyle bakan, tanrının habercisi olan melek, tanrının kudretiyle yarattığı dünyada çığırından çıkmış durumları, tanrıya nasıl haber vereceğini düşünmektedir de denebilir. Bu meleğin yüzündeki gerilim Walter Benjamin’in yanından ayırmadığı Paul Klee’nin “Angelus Novus”u gibi olmasa da benzer bir şaşkın ve gerilimli ifadeyi de anımsatmaktadır. Walter Benjamin’e (1940, s. 42) göre bu tarih meleği, “bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, [...] parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister.”

Sonuç

Taner Ceylan “Altın Çağ Serisi”nden seçilen bu üç çalışma mitolojik, ikonografik, psikolojik ve tarihsel birçok yoruma açık, çok katmanlı resimlerdir. Sanatçı hem mitolojik hikâyenin temsiliyetinde hem de anlamsal çözümlenmesinde pek çok önermede bulunmaktadır. Kimi açılardan yerleşik değer ve kabullere eleştirel bir yaklaşım geliştirirken, ideal olana dair sorular sormaya da devam etmektedir.

Ceylan, “Cyparissus”, “Persephone” ve “Divine Ego” eserlerinde genel olarak; hüzün-mutluluk, doğum-ölüm, maddi-manevi, dünyevi-uhrevi, siyah-beyaz, reel-sürreal görüntü, var olan dünya-ütopya, yer-gök, varlık-yokluk gibi birçok ikiliklere değinmiştir. Gerçekçi bir temsille betimlediği figürleriyle gerçek dışı bir zaman ve mekânı birleştirmiştir. İlk iki resimde mitolojik karakterler ve sembollerle bu ikili önermelere yer verirken “Divine Ego” da bunları bir mekâna yerleştirerek cennet-cehennem ikiliğiyle “Altın Çağ”ın idealize dünya-sının görüntülerini ve özelliklerini betimlemiştir.

Kaynakça

- Benjamin Walter. (1940), *Pasajlar*, (A. Cemal, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bosch, Hieronymus van Aken. (1984). *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*. (Cilt.19, s.1030). İstanbul: Anadolu Yayıncılık.
- Can, Şefik. (2014). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- De Rynck, Patrick. (2016). *Resim Nasıl Okunur?*. (S. Yüzcüller, N. Karasu Gökçe, Çev.), İstanbul: Hayalperest.
- Erhat, Azra. (2007). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gibson, Clare. (2013). *Semboller Nasıl Okunur?*. (C. Alpan, Çev.), İstanbul: Yem Yayın.
- Gardin, N., Oleranshaw R. (2014). *Larousse Semboller Sözlüğü*. (B. Akşit, Çev.), İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Peccatori, Stefano. (2002). *Art Book- Bosch*. (N.Gökçeoğlu, Çev.), Ankara: Dost Kitabevi.

İnternet Kaynakçası

- Duyguların Ressamı Taner Ceylan. (2017, 02 Haziran). *Hemington*. Erişim: 20.09.2019. <http://blog.hemington.com.tr/duygularin-ressami-taner-ceylan/>
- Kavrakoğlu, Fusun. (2014), *Çağdaş Sanata Varış-Sembolizm 2*. Erişim: 21.06.2018. <http://blog.kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-27-sembolizm-2/>
- Sönmez, Ayşegül. (2006). Taner Ceylan'la Söyleşi ve Taner Ceylan Resmi Üzerine. *Sanatatak*. Erişim: 15.05.2018. www.sanatacak.blogspot.com.tr/2007/05/Taner-ceylanla-sy-lei-ve-taner-ceylar.html
- Tanış, Tolga. (2009, 8 Mart). İşte yaşayan en pahalı Türk ressamı!. *Hürriyet*. Erişim: 18.04.2018. <http://www.hurriyet.com.tr/iste-yasayan-en-pahali-turk-ressami-11160485>.
- Taner Ceylan finds his way in the art world. (2012, 21 Kasım). *Hürriyet Daily News*. Erişim: 17.03.2018. <https://www.hurriyetdailynews.com/taner-ceylan-finds-his-way-in-the-art-world-35062>
- Taner Ceylan Özel Röportaj. (2015, 4 Ocak). *Gzone*. Erişim: 13.05.2018. <http://gzone.com.tr/taner-ceylan-ozel-roportaj/>
- Yavuz, Saliha. (2013, 18 Kasım). Taner Ceylan Röportajı. *Artfulliving*. Erişim: 20.04.2018. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/taner-ceylan-roportaji-i-865>
- Yerebakan, O.Can. (2017, 5 Mayıs). Latest Works From The Golden Age. *Artspeak*. Erişim: 30.03.2018. <https://www.artspeak.nyc/home/2017/5/5/taner-ceylan>