

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

RESİM SANATINDA RENK SİMGEÇİLİĞİ VE
VİNCENT VAN GOGH

(TEZ VE SANATTA YETERLİK ÇALIŞMASI)

Ceren YILDIRIM

KOCAELİ 2015

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

RESİM SANATINDA RENK SİMGEÇİLİĞİ VE
VİNCENT VAN GOGH

(TEZ VE SANATTA YETERLİK ÇALIŞMASI)

Hazırlayan: Ceren YILDIRIM

Danışman: Yrd. Doç. Osman ODABAŞ

KOCAELİ 2015

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI**

**RESİM SANATINDA RENK SİMGEÇİLİĞİ
VE VİNCENT VAN GOGH**

(DOKTORA TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Ceren YILDIRIM

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 18.11.2015 / 20

Jüri Başkanı: Yrd. Doç. Osman ODABAŞ

 (Danışman)

Jüri Üyesi: Prof. Melike TÜZÜN



Jüri Üyesi: Prof. İncel İnal



Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. P. Suda BİKNAZ



Jüri Üyesi: Doç. M. Erdemir Pınar GİRİR

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
RESİMLER LİSTESİ	III
ÖZET	XI
ABSTRACT	XII
GİRİŞ	1
1. SİMGE VE RENK.....	15
1.1. Simge Nedir?	15
1.2. Renk Nedir?	19
1.2.1. Bilimsel ve Sanatsal Açıdan Renk Çalışma Sahası	23
1.2.2. Resim Sanatında Renk.....	28
1.3. Rengin Simge Dilini Belirleyen Faktörler.....	55
1.4. Rengin Simge Tarihi.....	83
2. SANAYİ TOPLUMUNA GEÇİŞTE RENGİN SİMGE DİLİNİ	
KULLANAN BİR ÖNCÜ: VİNCENT VAN GOGH.....	124
1.1. Sanatın Merkezinde Renk.....	124
1.2. Tanrı Öldü Yaşasın Sanat.....	145
3. VİNCENT VAN GOGH SİMGEÇİLİĞİ.....	163
1.1. Van Gogh'un Sanatının İçeriği.....	163
1.2. Vincent van Gogh Simgeçiliği.....	199
1.2.1. Van Gogh'un Sanatında Arketipal Göstergeler.....	218
1.2.1.1. Yeraltı ile İlgili Simgeler.....	218
1.2.1.2. Tarımsal Faaliyetle İlgili Simgeler.....	230
1.2.1.3. Doğadaki Zamansal Döngü ile İlgili Simgeler.....	239
1.2.1.4. Işık ile İlgili Simgeler.....	248
1.2.1.5. Kozmik Simgeler.....	258
1.2.1.6. Yukarıdaki Kategorilere Anlam Bakımından Dâhil Olan Simgeler.....	274
1.3. Eski Bir Yeni İnanç Ekseni.....	296
1.3.1. Bilgiye Ulaşmada Üç Yol.....	306
1.3.2. Doğadaki Mistik Birlik.....	317
1.3.3. “O” Olmak.....	323
4. VİNCENT VAN GOGH RENK SİMGEÇİLİĞİ	334
1.1. Işığın İlahiliği.....	340
1.1.1. Aydınlanmanın Rengi.....	345
1.2. Vincent van Gogh'un Hastalığı ile Sarı Renk Arasındaki Bağlantı.....	356
1.2.1. Van Gogh'un Hastalık Tanısı.....	363

1.2.2. Beden Kesme (Mutilasyon) Davranışı ve Geleneksel Törenler.....	371
1.2.3. Delilik ile Dâhilik Arasındaki Çizgi.....	385
1.2.4. Bedenin Çöküşü, Sanatın Yükselişi.....	392
1.3. Tamlayıcı Renk Zıtlığı ve Dualizm.....	435
1.3.1. Sarı-Mavi Senfoni.....	453
1.3.2. Sarı-Mavi Üzerine Teoriler.....	469
SONUÇ	486
İndex	501
KAYNAKÇA	504



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Anonim. (M.Ö. 1600). Minos Uygarlığı (fresk). Antik Thera Kenti, Sentorini Adası: Yunanistan	29
Resim 2: M. Beatus. (M.S.644). Apocalypse (Las Huelgas Apocalypse) Serisi (Minyatür). New York, US: The Morgan Library & Museum	32
Resim 3: Odilon Redon. (1905). Yansıma (kağıt üzerine pastel). Özel Koleksiyon.	43
Resim 4: Robert Delaunay. (1912). Simultaneous Disque (tual üzerine yağlı boya). Özel Koleksiyon	47
Resim 5: Ad Reinhardt atölyesinde. Erişim:01.05.2015, http://www.pinterest.com .	52
Resim 6: Sergey Eisenstein. (1925). Potemkin Zırhlısı (filmden fotoğraf karesi) ...	59
Resim 7: Lapis lazuli taşı	64
Resim 8: Yves Klein. (1962). IKB (International Klein Blue)-191 (tual üzerine sentetik boya). New York, US: MOMA	64
Resim 9: Jasper Johns. (1959). False Start-1 (tual üzerine yağlı boya). New York, US: Özel Koleksiyon	71
Resim 10: Anonim. (yaklaşık M.Ö. 5500). (Latmos kaya resmi örneği). Anneliese Peschlow-Bindokat Tarihöncesi İnsan Resimleri -Latmos Dağları'nda Prehistorik Kaya Resimleri. Sadberk Hanım Müzesi, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı (2006).....	89
Resim 11: Eugène Delacroix. (1822). Dante'nin Kayığı (tual üzerine yağlı boya).Paris: Fransa Louvre Müzesi. Ceren Yıldırım. (2009). (Eser üzerinde renk-form bağıntısına dayalı alt-yapı çözümlemesi).....	98
Resim 12: Anonim. (14. Yüzyıl). Anastasis Sahnesi (Chora Kilise Apsisi) İstanbul	107
Resim 13: Matthias Grünewald. (1516). Isenheim Altar Panosu'ndan <i>Reborn and Resurrection of Jesus</i> sahnesi (ahşap pano üzerine yağlı boya). Comlar/Alsace, Fransa: Unterlinden Müzesi	113
Resim 14: William Turner. (1843) <i>Shade and Darkness</i> (tual üzerine yağlı boya). Londra, İngiltere: Tate Gallery	118
Resim 15: William Turner. (1843) <i>Light and Colour</i> (tual üzerine yağlı boya). Londra, İngiltere: Tate Gallery	118
Resim 16: Vincent van Gogh. (1880, Auver-sur-Oise). Buğday Yığınlarıyla Tarla (tual üzerine yağlı boya). Riehen/Basel, Switzerland: Beyeler Fondation	144
Resim 17: Vincent van Gogh. (1880, Auver-sur-Oise). İki Figürlü Orman-altı Bitki Örtüsü (tual üzerine yağlı boya). Ohio, US: Cincinnati Sanat Müzesi	162
Resim 18: Vincent van Gogh. (1885, Nuenen). Nuenen'de Eski Kilise Kulesi (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	174
Resim 19: Vincent van Gogh. (1885, Nuenen). Açık İncil, Şamdan ve Roman (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Rijksmuseum	178
Resim 20: Pieter Bruegel the Elder. (1558). İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara (tual üzerine yağlı boya). Brüksel, Belçika: Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi	192
Resim 21: Vincent van Gogh. (1887, Paris). Keklikli Buğday Tarlası (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	198
Resim 22: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Saint Paul Hastane Bahçesi (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam: Vincent van Gogh Müzesi	204

Resim 23: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Yaşlı, Kesilmiş Ağaçla Hastane Bahçesi ve St. Paul Hastanesinin Köşesi (tual üzerine yağlı boya). Assen, Hollanda: Folkwang Müzesi	204
Resim 24: Vincent van Gogh. (Ocak 1889, Arles). Pipo, Soğanlar ve Balmumlu Çizim Tahtası. Otterlo: Kröller Müller Museum.....	209
Resim 25: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Ağaçlar Altında İki Kazıcı. Michigan: Detroit Sanat Enstitüsü	217
Resim 26: Vincent van Gogh. (Nisan 1885, Nuenen). Patates Yiyenler. Otterlo: Kröller Müller Museum	221
Resim 27: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Kayalar Üzerindeki Meşe (tual üzerine yağlı boya). Houston, US: Houston Güzel Sanatlar Müzesi	224
Resim 28: Vincent van Gogh. (1883, Drenthe). Turba Kayığı (tual üzerine yağlı boya). Assen, Hollanda: Drents Muesum	226
Resim 29: Vincent van Gogh. (1885, Nuenen). Patates Ekimi Bir Adam ve Bir Kadın (tual üzerine yağlı boya). Zürih, İsviçre: Zürih Sanat Evi	226
Resim 30: Vincent van Gogh. (1890, Auvers-sur Oise). Ağaç Kök ve Gövdeleri (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam; Hollanda: İsviçre: Vincent van Gogh Müzesi ...	229
Resim 31: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Provence'ta Buğday Öbekleri (tual üzerine yağlı boya). Otterlo, Hollanda: Kröller-Müller Museum	233
Resim 32: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Tohum Serpen Adam ve Batan Güneş (tual üzerine yağlı boya). Otterlo, Hollanda: Kröller-Müller Rijksmuseum	233
Resim 33: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Demet Bağlayıcı (Millet'e Saygı) (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	233
Resim 34: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Demet Bağlayan Köylü Kadın (Millet'e Saygı) (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	233
Resim 35: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Kazan Köylüleri (Millet'e Saygı) (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Stedelijk Museum	233
Resim 36: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Günebakanlar (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	238
Resim 37: Vincent van Gogh. (1888, Arles). La Barceuse (tual üzerine yağlı boya). Otterlo, Hollanda: Kröller-Müller Museum	238
Resim 38: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Günebakanlar (tual üzerine yağlı boya). Philadelphia, US: Philadelphia Sanat Müzesi	238
Resim 39: Limbourg Kardeşler. (1416). Très Riches Heures du Duc de Berry -el yazması eserden Haziran Ayı (minyatür). Chantilly, Fransa : Musée Condé	241
Resim 40: Otto Philipp Runge. (1808). Sabah (tual üzerine yağlı boya). Hamburg, Almanya: Hamburg Sanat-evi	241
Resim 41: Vincent van Gogh. (1887, Paris). Çiçeklenmiş Erik Ağacı (Hiroshige'ye Saygı) (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	241
Resim 42: Vincent van Gogh. (1890, Auvers-sur Oise). Yağmurda Auvers Manzarası (tual üzerine yağlı boya). Cardiff, UK: Wales Ulusal Müzesi.....	247
Resim 43: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Pipo ve Hasır Şapkalı Öz-Portre (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	251
Resim 44: Vincent van Gogh. (1887, Paris). Hasır Şapkalı Öz Portre (tual üzerine yağlı boya). Michigan, US: Detroit Sanat Enstitüsü	251

Resim 45: Vincent van Gogh. (1887/1888, Paris). Hasır Şapkalı Öz Portre (tual üzerine yağlı boya). New York, US: Metropolitan Müzesi	251
Resim 46: Vincent van Gogh. (1887, Paris). Pipo ve Hasır Şapkalı Öz Portre (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	251
Resim 47: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Provence'lı Çoban Portresi -Sabır Merdiveni (tual üzerine yağlı boya). California, US: Norton Simon Sanat Müzesi	251
Resim 48: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Provence'lı Çoban Portresi -Sabır Merdiveni (tual üzerine yağlı boya). Nairchos Koleksiyonu Londra, İngiltere: Tate Gallery	251
Resim 49: Vincent van Gogh. (1887, Paris). Theo van Gogh'un Portresi (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	251
Resim 50: Vincent van Gogh. (1890, Auvers-sur Oise). Buğday Tarlasında Hasır Şapkalı Genç Köylü Kadın (tual üzerine yağlı boya). Özel Koleksiyon	251
Resim 51: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Rhon Üzerinde Yıldızlı Gece (ayrıntı) (tual üzerine yağlı boya). Paris, Fransa: Musée d'Orsay	252
Resim 52: Vincent van Gogh. (1888, Arles). İki Aşık (fragman) (ayrıntı) (tual üzerine yağlı boya). Özel Koleksiyon	252
Resim 53: Vincent van Gogh. (1888, Arles). İki Aşık, Şairin Bahçesi IV (tual üzerine yağlı boya). Eserin nerede olduğu bilinmiyor (kayıp eser)	252
Resim 54: Vincent van Gogh. (1887/1888, Paris). Öz-Portre (tual üzerine yağlı boya). Eserin nerede olduğu bilinmiyor	255
Resim 55: Vincent van Gogh. (1887, Paris). Öz-Portre (tual üzerine yağlı boya). Paris, Fransa: Musée d'Orsay	255
Resim 56: Vincent van Gogh. (1887/1888, Paris). Gri Keçe Şapkalı Öz-Portre (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	255
Resim 57: Vincent van Gogh. (1888, Paris). Fransız Romanları ve Bir Gül (tual üzerine yağlı boya). Perth, Batı Avustralya: The Robert Holmes a Court Gallery..	257
Resim 58: Vincent van Gogh. (1887, Paris). Üç Roman (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	257
Resim 59: Vincent van Gogh. (1887, Paris). Gül, İki Roman ve Alçı Heykelli Naturmort (tual üzerine yağlı boya). Otterlo, Hollanda: Kröller Müller Museum..	257
Resim 60: Vincent van Gogh. (1890, Auvers-sur Oise). Dr. Gachet'in Portresi (tual üzerine yağlı boya). Özel Koleksiyon	257
Resim 61: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Zakkum Dallar ve Kitaplar (tual üzerine yağlı boya). New York US: Metropolitan Museum.....	257
Resim 62: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Roman Okuyucu (tual üzerine yağlı boya). Özel Koleksiyon	257
Resim 63: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Tohum Serpen Adam ve Batan Güneş (tual üzerine yağlı boya). Zürih, İsviçre: E.G.Bhürle Vakfı Koleksiyonu	261
Resim 64: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Buğday Demetleri ve Doğan Aylı Manzara (tual üzerine yağlı boya). Otterlo, Hollanda: Kröller Müller Museum.....	261
Resim 65: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Rhon Üzerinde Yıldızlı Gece (tual üzerine yağlı boya). Paris, Fransa: Musée d'Orsay	265
Resim 66: Daniel Gran. (1694-1757). Bakire Meryem'in Zaferi (ayrıntı) (tavan freski). Viyana, Avusturya: Annakirche Kilisesi	265
Resim 67: Vincent van Gogh. (1890, Saint Rémy). Servili ve Yıldızlı Yol (tual üzerine yağlı boya). Otterlo, Hollanda: Kröller Müller Museum	271

Resim 68: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Eugène Boch'un Portresi (tual üzerine yağlı boya). Paris, Fransa: Musée d'Orsay	273
Resim 69: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). İki Kadın Figürlü Serviler (tual üzerine yağlı boya). Otterlo, Hollanda: Kröller Müller Museum	278
Resim 70: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Servili Buğday Tarlası (tual üzerine yağlı boya). New York, US: Metropolitan Müzesi	278
Resim 71: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). İki Kadın Figürlü Serviler (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	278
Resim 72: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Sarı Gök ve Güneşli Zeytin Ağaçları (tual üzerine yağlı boya). Minnesota, US: Minneapolis Sanat Enstitüsü...	280
Resim 73: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Zeytin Toplayanlarla Zeytinlik (tual üzerine yağlı boya). Otterlo, Hollanda: Kröller Müller Museum	280
Resim 74: Vincent van Gogh. (1887, Paris). Clichy Limanından Fabrikalı Asnieres Görünümü (tual üzerine yağlı boya). Missouri, US: St. Louis Sanat Müzesi	283
Resim 75: Vincent van Gogh. (1887, Paris). Arles Yakınında Gün Batımlı Buğday Tarlası (tual üzerine yağlı boya). Winterthur, İsviçre: Winterthur Sanat Müzesi..	283
Resim 76: Vincent van Gogh. (1888, Paris). Buğday Tarlalarından Arles Görünümü (tual üzerine yağlı boya). Paris, Fransa: Rodin Müzesi	283
Resim 77: Vincent van Gogh. (1890, Saint Rémy). Keder İçindeki Yaşlı Adam-Sonsuzluk Kapısında (tual üzerine yağlı boya). Otterlo, Hollanda: Kröller Müller Müzesi	283
Resim 78: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Üzerindeki Piposu ile Van Gogh'un Sandalyesi (tual üzerine yağlı boya). Londra, UK: Ulusal Galeri	292
Resim 79: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Gauguin'in Koltuğu (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	292
Resim 80: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Saintes Maries'ten Görünüm (tual üzerine yağlı boya). Otterlo, Hollanda: Kröller-Müller Müzesi	295
Resim81: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Tarascon Yolu Üzerinde Öz-portre (tual üzerine yağlı boya). (Eser İkinci Dünya Savaşı'nda yanarak yok olmuştur).....	295
Resim 82: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Saintes Maries'te Cadde (tual üzerine yağlı boya). Özel Koleksiyon	338
Resim 83: Rembrandt van Rijn. Sanatçının annesi (tual üzerine yağlı boya). Erişim: 01.5.2015 (http://www.rembrandtonline.org)	344
Resim 84: Vincent van Gogh. (1887/1888, Paris). Kafatası (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	344
Resim 85: Anonim. (M.Ö. 1330). Tutankhamon ve eşini gösteren kabartma (ahşap üzeri altın kaplama). Kahire, Mısır: Kahire Müzesi	346
Resim 86: Anonim. (yaklaşık olarak M.Ö. 2500). El Fayyum portre örneği (ahşap üzerine altın suyu ve tempera). Paris, Fransa: Musée d'Louvre	346
Resim 87: Charles Webster Leadbeater. (1902). Aydınlanmış İnsanın Astral Bedeni (İllüstrasyon). Şu Kitapta: Man Visible and Invisible	354
Resim 88: William Blake. (1796). Albion Rose (kağıt üzerine suluboya). Londra, UK: British Museum	354
Resim 89: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Gün Batımı ile Kırmızı bir Gökyüzüne Karşı Çam Ağaçları (tual üzerine yağlı boya). Otterlo Hollanda: Kröller Müller Museum	355
Resim 90: Vincent van Gogh. (1887, Paris). Hasır Şapkalı Öz-portre (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	355

Resim 91: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Yaşlı Bir Porsuk Ağacı Gövdesi (tual üzerine yağlı boya). Londra, UK: Helly Nahmad Gallery	355
Resim 92: Olivier Grunewald. (2012). Endonezya'daki Kawah Ijen Yanardağı'nda çalışan bir sülfür maden işçisi (fotoğraf) Erişim: 01.5.2015 (http://lostininternet.com).....	361
Resim 93: Vincent van Gogh. (1890, Auver-sur-Oise). Kargalarla Buğday Tarlası (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	362
Resim 94: Van Gogh'un St. Paul de Mausole Akıl Hastanesindeki odası. Saint Rémy. Erişim: 01.5.2015 (http://www.pinterest.com)	374
Resim 95: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Arles Arenasında İzleyiciler (tual üzerine yağlı boya). St. Petersburg, Rusya: Hemitage Müzesi	378
Resim 96: Ary Scheffer. (1847). Teselli Eden İsa (tual üzerine yağlı boya) Utrecht, Hollanda: Central Museum	378
Resim 97: William Blake. (1806). Yakub'un Rüyası (suluboya). Londra, UK: British Museum	389
Resim 98: Emil Nolde. (1911). Maskeler (tual üzerine yağlı boya). Kansas City, US: The Nelson Atkins Sanat Müzesi	389
Resim 99: Adolf Wölfler (1911) Lea-Tantaria (kağıt üzerine karışık teknik). Erişim: 01.5.2015 (http://en.adolfwoelfli.cz/art-of-adolf-woelfli/from-the-cradle-to-the-grave-1908-1912/lea-tantaria)	389
Resim 100: Saint Paul de Mausole Akıl Hastanesinden iç görünüm. Saint Rémy. Erişim: 01.5.2015 (http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions)	391
Resim 101: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). St. Paul Hastanesinde Koridor (kağıt üzerine karışık teknik). New York, US: Metropolitan Museum	391
Resim 102: Vincent van Gogh. (1888, Arles). P. Gauguin'e Adanmış Öz-Portresi (tual üzerine yağlı boya). Harvard Üniversitesi, US: Fogg Sanat Müzesi	395
Resim 103: Paul Gauguin (1888, Pont Aven). Ayinden Sonra Görünenler (tual üzerine yağlı boya). Edinburg, UK: İskoçya Ulusal Galerisi	399
Resim 104: Paul Gauguin (1889, Paris). Bahçedeki Acı (tual üzerine yağlı boya). Florida, US: Norton Gallery	399
Resim 105: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Öz-Portre (tual üzerine yağlı boya). Paris, Fransa: Musée d'Orsay	402
Resim 106: Vincent van Gogh. (1889, Arles). Arles Manzaralı Çiçeklenmiş Meyve Bahçesi (tual üzerine yağlı boya). Münih, Almanya: Neue Pinakothek	411
Resim 107: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Serviler (tual üzerine yağlı boya). New York, US: Modern Sanatlar Müzesi	411
Resim 108: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Yıldızlı Gece (tual üzerine yağlı boya). New York, US: Metropolitan Museum	411
Resim 109: Kyosai. (1885) Daldaki Karga (kağıt üzerine siyah mürekkep) Ukiyo-e Koleksiyonu	415
Resim 110: Vincent van Gogh. (1890, Saint Rémy). İlk Adımlar (Millet'e saygı) (tual üzerine yağlı boya). New York, US: Metropolitan Museum	418
Resim 111: Vincent van Gogh. (1890, Saint Rémy). Öğle Vakti Dinlenme (Millet'e saygı) (tual üzerine yağlı boya). Paris, Fransa: Musée d'Orsay	418
Resim 112: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Güve (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	421
Resim 113: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Biçicili ve Güneşli Buğday Tarlası (tual üzerine yağlı boya). Otterlo, Hollanda: Kröller Müller Museum	421

Resim 114: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Doğan Güneşli Buğday Tarlası (tual üzerine yağlı boya). Özel Koleksiyon	422
Resim 115: Vincent van Gogh. (1890, Saint Rémy). Lazarus'un Dirilişi (Rembrandt'a saygı), (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	422
Resim 116: Bir kromoterapi seans odasından görünüm. Erişim: 01.5.2015 (http://www.ahhserenity.com/crystal-healing-bed)	423
Resim 117: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Sarı Ev (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	424
Resim 118: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Akşam Saati (Millet'e saygı) (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	434
Resim 119: Anonim. (11.Yüzyıl) L'Eglise d'Ephése (minyatür) Şu kitapta: Apocalpse de St. Sever (el yazması eser). Paris, Fransa: Ulusal Kütüphane	440
Resim 120: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Kırmızı Bağ Bozumu (tual üzerine yağlı boya). Moskova, Rusya: Puşkin Müzesi	440
Resim 121: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Zeytin Koruluğu: Turuncu Gökyüzü (tual üzerine yağlı boya). Goteborg, Almanya: Goteborgs Sanat Müzesi	452
Resim 122: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Günbatımında Söğütler (tual üzerine yağlı boya). Otterlo, Hollanda: Kröller Müller Museum	453
Resim 123: Vincent van Gogh. (1890, Auvers-sur Oise). Auvers'te Tarla Evler ve Kiliseli Manzara (tual üzerine yağlı boya). Rhode Island, US: Rhode Island Sanat Müzesi	453
Resim 124: Vincent van Gogh. (1890, Auvers-sur Oise). Biçicili Buğday Yığınları (tual üzerine yağlı boya). Ohio, US: Toledo Sanat Müzesi	453
Resim 125: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Oraklı Biçici (Millet'e saygı) (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	456
Resim 126: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Akşam Vakti Teras Kahve (tual üzerine yağlı boya). Otterlo, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	456
Resim 127: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Saman Biçen Köylü Kadın (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	456
Resim 128: Vincent van Gogh. (1890, Auvers-sur Oise). Adeline Ravoux'nun Portresi (tual üzerine yağlı boya). Özel Koleksiyon	459
Resim 129: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Biçici (Millet'e Saygı) (tual üzerine yağlı boya). UK: Özel Koleksiyon	459
Resim 130: Vincent van Gogh. (1890, Auvers-sur Oise). Yağmurlu Göğün Altında Tınazlar (tual üzerine yağlı boya). Otterlo, Hollanda: Kröller Müller Museum	459
Resim 131: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Postacı Roulin'in Portresi (tual üzerine yağlı boya). Winterthur, İsviçre: Winterthur Sanat Müzesi	462
Resim 132: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Arles'te Yol (tual üzerine yağlı boya). Greifswald, Almanya: Pommersches Landesmuseum	462
Resim 133: Vincent van Gogh. (1890, Saint Rémy). Sarı Fon Önünde İrisli Vazo (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	462
Resim 134: Limbourg Kardeşler. (1416). "Très Riches Heures du Duc de Berry -el yazması eserden Son Yargı (minyatür). Chantilly, Fransa : Musée Condé	465
Resim 135: Franz Marc. (1911). Küçük Mavi Atlar (tual üzerine yağlı boya). Stuttgart, Almanya: Staatsgalerie	465
Resim 136: Otto Philipp Runge. (1809). Sabah (detay) (tual üzerine yağlı boya). Hamburg, Almanya: Hamburg Sanatevi	465

Resim 137: Vincent van Gogh. (1890, Auvers-sur Oise). Fırtına Bulutları Altında Buğday Tarlası (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi	468
Resim 138: Giovanni Battista Tiepolo. (1753). Apollo I. Frederick'in Karısı Beatrice'in yolunu aydınlatıyor (ayrıntı) (fresk). Almanya: Würzburg Sarayı	471
Resim 139: Caspar David Friedrich. (1830-35). The Riesengbirge (tual üzerine yağlı boya). 1945'ten beri kayıp	471
Resim 140: John Constable. (1836). Stonehenge (suluboya). Londra, UK: Victoria and Albert Müzesi	473
Resim 141: William Turner. (1835). Lordlar Kamarası Yangını (tual üzerine yağlı boya). Ohio, US: Cleveland Sanat Müzesi	473
Resim 142: Vasily Kandinsky (1925, Dessau). Sarı, Kırmızı, Mavi (tual üzerine yağlı boya). Paris, Fransa: Pompidou Ulusal Modern Sanatlar Müzesi	475
Resim 143: Vincent van Gogh. (1888, Arles). Arka Planda Görünen Arles'in Dışı (tual üzerine yağlı boya). Los Angeles, US: Armand Hammer Sanat Müzesi	479
Resim 144: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Koyun Kırpanlar (Millet'e Saygı) (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi.....	479
Resim 145: Vincent van Gogh. (1890, Auvers-sur-Oise). Buğday Tarlaları (tual üzerine yağlı boya). Özel Koleksiyon	479
Resim 146: Henry Matisse. (1947)İkarus (Jazz) (kağıt kesme). New York, US: Metropolitan Museum	480
Resim 147: Piet Mondrian (1910-11). Evrim (tual üzerine yağlı boya). The Hague, Hollanda: Gemeente Müzesi	480
Resim 148: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Demet Bağlayan Köylü Kadın (tual üzerine yağlı boya). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi.....	481
Resim 149: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Köylü ile Kapalı Tarla (tual üzerine yağlı boya). Indiana, US: Indianapolis Sanat Müzesi	481
Resim 150: Vincent van Gogh. (1889, Saint Rémy). Tırmıklı Köylü Kadın (tual üzerine yağlı boya). Özel Koleksiyon	481
Resim 151: Vincent van Gogh. (1890, Saint Rémy). Yürüyüş Yapan Çift ve Doğan Aylı Manzara (tual üzerine yağlı boya). Sao Paulo, Brezilya: Sao Paulo Sanat Müzesi	485

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Charles Blanc. (1889). Renk Gülü (ilüstrasyon). The Grammar of Painting and Engraving (Resim Sanatının Grameri) Chicago, US	41
Şekil 2: Joseph Albers. (1972). Ekspresif renk uyumu şeması. Interaction of Color. New Haven and London: Yale University Pres.	68
Şekil 3: Antik Mısır'da renkler Erişim 01.5.2015 (http://www.africanhistory.about.com)	101
Şekil 4: Otto Philipp Runge. (1809). Renk Yıldızı (İdeal ve Gerçek Renkler). Şu kitaptan: Gage, 1993: 190	113
Şekil 5: Megalitik Dönem Güneş Formları. Şu kitaptan: Van, 2001: chapter5	260

Şekil 6: Karl Gerstner. (1979) Renk Formu Modeli. Şu kitaptan: Gage, 2006: 89.....	338
Şekil 7: Frédéric Portal (1845). Renk Sistemi. Symbolic Colours An Essay on Symbolic Colours: in Antiquity, the Middle Ages, and Modern Times. London: J Weale Publishing	358
Şekil 8: Johannes Itten. (1961 ve 1973). Özgül renklerin siyah ve beyaz kullanılarak kroma değerlerinin kademeli olarak düşürülmesini gösteren skala. The Art of Color (Kunst der Farbe). New York: Van Nostrand Reinhold Co. s.55	359
Şekil 9: Johannes Itten. (1973). Renk armoni geometrisi. The Art of Color (Kunst der Farbe). New York: Van Nostrand Reinhold Co. s.21	438
Şekil 10: Johann Wolfgang von Goethe. (1840). Kökensel Belirme. Theory of Colours. London: John Murray Pub.	470
Şekil 11: Vasiliy Kandinsky. (1914). Sarı- mavi zıtlığını gösteren şema. Sanatta Ruhsallık. Şu kitaptan: Gage, 2006: 159	475
Tablo 1: Simgecilikte yedi rengin, yedi ses ve yedi kozmik unsur ile eşleştirilmesi.....	352
Tablo 2: Turner'ın Goethe'den uyarladığı rengin kutupsal özelliklerini gösteren tablosu. Şu kitaptan: Gage, 1993: 203-204	477
Tablo 3: Johannes Itten (1961 ve 1973) 'in sıcak-soğuk kutupsal özelliklerini gösteren tablosu. The Art of Color (Kunst der Farbe). New York: Van Nostrand Reinhold Co. s.65	477

ÖZET

Vincent van Gogh'un sanatı teoloji ve din mitolojisinde temelde yatan bir birlik olan mistik gelenek ile ilgilidir. Genel bir ağız birliği içerisindeki psikanalitik yorumlar anlaşılamamış olan van Gogh inanç felsefesini çıkış noktası olarak temel almadığından van Gogh'un sanatını gerçekçi şekilde değerlendirememektedir. Diğer yandan kendini inancının gereklerine adayışının fanatizm olarak değerlendirilmesi, coşkun mizacı, mental hastalığı ve intiharı çılgın-dahi klişesini yaratmış bu da sanatının yanlış yorumlanmasına neden olmuştur. Van Gogh'un dini arka planı en eski bir gelenek olan "Aydınlatma" (tekâmül) ile ilgilidir. Sanatında inancının simgeleri yer alır. Bir yol olan tekâmül yolundaki yaşamı, sanatı ve düşünceleri birlikte değerlendirilmelidir.

Van Gogh'un renk tercihlerini belirleyen arketipal simgeleri insanlığın en eski çağlarından beri devam eden inançları ile ilgilidir. Sezgisel boyuttan ortak bilinç dışı içeriklere ulaşmış ve bu şekilde renk simgeciligi geleneğine bağlanmıştır. Üç ana renkten oluşan özgül renk (*hue*) zıtlığını, tamlayıcı renk zıtlıklarını ve sarı-mavi armoniyi kullanışı simgeci renk geleneği ile paraleldir. Van Gogh Batı tarihinde önemli bir kırılma noktasının yaşandığı, din kurumunun temelinden sarsıldığı materyalist bir dünyaya adım atarken yaklaşmakta olan ruhsal çalkantıların henüz başında sanatı ile topluma ışık tutar. Amaç edindiği vaaz verme misyonunu kelimelerle gerçekleştiremediği takdirde imajlarla gerçekleştirmeyi sürdürmüştür. Resimlerini anlamaya çalışmak mesajına kulak vermektir. Sanatının gücü ortak bilinç dışında aynı simgeleri taşıyor oluşumuzdan gelir.

Anahtar: renk, resim, simge, tarih, arketip, mistisizm, Aydınlanma (tekâmül), toplum psikolojisi

ABSTARCT

The art of Vincent Van Gogh is about the unity between theology and religious myths submerged within the mystic tradition. Most of the psychoanalytic analyzing do not cover the philosophy of religion in Van Gogh's art that is why they cannot fully evaluate its meaning. On the other hand, his commitment to the religion was considered to be somewhat fanatical, regarding his mental illness, his delirious character and finally his suicide; created the "mad- geunius" cliché and myth reborn and his art was thus to be understood incorrectly. van Gogh's religion is based on an old tradition called the "Enlightenment". His art includes the symbols of his belief. His views leading to the way of the Enlightenment should be considered with his art and opinions.

Van Gogh's choice of colors is about the religious archetypes that has its roots on ancient times. His intuitions reached a mutual ground with unconscious contents and thus connected him to color symbolists. The way he used the opposition between three main colors (hue), supplementary colors and the blue-yellow harmony is parallel to color symbolists. Van Gogh illuminates the society with his art while going through spiritual crisis, at an age when a serious break occurs in the world, the religious entities crumbles down and a new material world's being created. His aim, the mission of preaching via words can not be fulfilled that's why he uses images. To understand his paintings means to hear his voice. The power behind his art is the fact that we carry the same symbols but not the common ground.

Keywords: color, picture, symbol, history, archetype, mysticism, Enlightenment, societal psychology.

GİRİŞ

Bu araştırma, önemli bir yüzyılda; -din kurumunun temelinden sarsıldığı materyalist bir dünyaya girerken- Batı tarihinde önemli bir kırılma noktasının yaşandığı ve yaklaşmakta olan ruhsal çalkantıların henüz başında sanatı ile topluma ışık tutmak, önemli bir mesaj iletmek istemiş olan Vincent van Gogh'un eserlerini okumada alternatif bir yorum öne sürmektedir. Van Gogh'un sanatına yaklaşımda ciddi yöntem yanlışlıkları olduğunun tespiti çalışmayı öznel olarak zorunlu kılmıştır. Çalışmanın sonunda varılan nokta, van Gogh'un renk simgeciliği ile arasındaki önemli bağı tespit ettiğinden bazı ön yargıları kırma iddiasını taşır. Bu iddia daha ayrıntılı analizleri gerektirecek bağlantıların oluşturulmasının ön hazırlığı niteliğindedir. Rengin simge tarihi budun bilim, dinler tarihi, psikoloji, fizyoloji, sanat tarihi, tıp, sosyal tarih, felsefe gibi pek çok alanın uzmanlık konusu olduğundan burada genel-geçer sonuçlara ulaşmaktan ziyade soruların sorulması, hipotezlerin oluşturulması, deyim yerinde ise kapıların aralanması önemsenmiştir. Ortaya çıkan varsayım, renk uzmanlarını, Vincent van Gogh sanat ekspertizlerini ve ilgili okuru kolaycı bir formülle değil fakat katılımcı bir okuma ile konuya davet eder.

Sezgisel bilginin alanı olan sanatı, - özellikle bu, burada iddia edildiği üzere dini içerikte bir sanat olduğunda- yorumlamak sezgisel yolda ilerlemektir.¹ Sanatçının elinden çıkan eser, yapıt ya da çalışmada ruhtaki (sanatçı '*psişe*'sindeki) her şey bir arada mevcut bulunduğundan, sanatın sözcüklerle ifadesi bir formülleştirme değil ancak bir düşünce lezzeti almayı umanlar için felsefi bir derinlik olabilir. Cliff Edwards'ın da tespit ettiği üzere van Gogh'un iki tür izleyeni vardır: birinci türdeki izleyicisi onun sadece eserlerine yaklaşır, ikinci türdeki izleyici ise bu eserlere van Gogh'un felsefesini göz önünde bulundurarak yaklaşandır. (Edwards, 1989: 18) Sanatçının özellikle derin bir felsefesi, dünya görüşü olduğunda kulağımızı bu sese yönlendirmemiz, sanatını bu görüşü ön planda

¹ Henri Bergson'un Sezgicilik (*Intuitionnisme*) Felsefesindeki gibi.

tutarak anlamamız gerekir, yoksa bu sanat bir kılıf gibi içi dolmamış olarak kalacak, dekorasyondan öteye gidemeyecektir. Van Gogh'un emekçiler için ürettiği sanatının yüksek sosyetenin dekorasyon malzemesine dönüştürülmesi boşluğun iyi bir tarifidir. Ya da bu boşluk, bu sanattan aldığımız yoğunluğu açıklamakta yetersiz kalan ve hatta yanlış yönler saparak -bu çalışmada ortaya konan ve doğru olduğu iddiasını taşıyan sonuçlardan- bambaşka sonuçlara varan yorumlarla doldurulur. Van Gogh üzerine bu tarzda, ağız birliği içerisinde olan geniş bir literatür vardır.² Hepsinin ortak yanı belki de anlaşılamamış olan van Gogh inanç felsefesinin birincil kaynak olarak dikkate alınmayışıdır.³ Oysa van Gogh'un çalışması bize sanatı ile dünya görüşünü ilişkilendirmemiz gerektiğini fısıldar.⁴ "İlişki, kavramın özüdür ki çelişki, çatışma ve aşma dizgesinin deviminin ussal temelini oluşturur. Bir başka deyişle, uslamamanın ya da akıl yürütmenin temeli ilişki kurmaktır. İlişki doğasal, toplumsal ve bilinçsel bütün olgular arasındaki karşılıklı bağılıktır. Evrende herhangi bir şey ancak ilişkileriyle varlaşır."⁵ (Bobaroğlu, 2002:47-48) Van Gogh'un yaşamı, çağı, çalışması, yazdıkları ve dini arka planı arasındaki ilişkilerin deşifresi bizi sanatındaki simgecilik gibi çözümünü zor bir alanın kıyısına ulaştırır.

Van Gogh karakteri ve sanatına yaklaşımda başvuru kaynakları izleyiciyi doğru yönlendirmekte midir tartışılmalıdır. Çok sayıdaki biyografik eser, van Gogh'un dinsel yaşamının, onun kurumsal Kiliseyi bıraktığı 1880 yılında son bulduğu ve bundan sonra yaşamına bir sanatçı olarak devam ettiği yönündedir. Bu tür incelemelerde van Gogh'un sanatsal yaşamını şekillendiren erken Hristiyanlık inanışlarına çok az yer verilir. Birçoğu, kurumsal dini reddedişi hakkındaki çok sayıda dokümanı içerirken hiç biri bir sanatçı olarak yaşamı ile dini arka planı arasındaki önemli bağlantıya değinmez. Ayrıca dini altyapısı hakkındaki güvenilir

² Lubin, Nagera, Jaspers, Pickvance, Schapiro, Tralbaut, Hulsker, Ködera bu yazarlardan bazılarıdır.

³ 3. Bölüm van Gogh'un inanç felsefesini tartışmaktadır. Bu felsefe yukarıda bahsedilen literatürde kişisel-bilinçdışına bağlı bir dini fanatizm olarak tutarsızlık, çılgınlık olarak ya da Ködera'nınki gibi din karşıtlığı şeklinde değerlendirilmiştir. 3. Bölüm bu görüşlere yer verir.

⁴ Fısıldar çünkü simgesel bir dil kullanır, gösterilenle iç gerçeklik arasında simgesel bir bağ vardır, bu da üstü örtük, gizemli demektir.

⁵ Varlaşma ilişkilerin belirmesi, değişme ilişkilerin değişmesi, gelişme ilişkilerin çözülerek ilgili nesne, olay, olgu için daha üst bir konumda yeniden kurulmasıdır. Bir şeyi tanımak onun ilişkilerini tanımaktır. Tüm varoluşlar ilişkinin zorunlu sonucu olduğu gibi, varoluşların zorunlu koşulu da ilişkidir.

bilgiler de eksiktir.⁶ Böylece izleyicisinin zihninde, Vincent'ın yaşamı, din adamlığı mesleğindeki yılları ve sanatçılık yılları olarak bıçakla ikiye kesilmiş, iki ayrı dünya gibi belirir. Sanatının içeriğinde simgesel olarak saklı duran anlamların ilahi karşılıkları yoruma açık bir halde incelenmeyi beklemektedir. Onun simge yüklü sanatının anlamı eleştirmen yorumcular tarafından saptırılmış ve toplum tarafından da yanlış anlaşılmıştır.

Van Gogh'un yaşamı sanatçı efsanesi olarak gerçekten bir malzemeye dönüşmüştür. Bu, aşırı uçlarda gelişme gösteren, felaketteki zaferin kahramanlık hikâyesidir: deha ve çılgınlık, tutkulu adanmışlık ile kendini yok etme, yalıtılmışlıkla aşırı övülme, yaşamının göz ardı edilişi ile şöhretli bir ölüm. Ve resimleri sadece, olağanüstü ters giden bir yaşamın gölgesi olarak görülür. (Heinich, 1996) Sanatçının yaşam hikâyesinin tek yanlı incelenişi, sanatının içindeki fikirlere yaklaşımda bir engeldir. İlham kaynakları ve yaratılan içerik arasında ne tür bir bağ olduğunu anlamaksızın herhangi bir sanatın değerlendirilmesi mümkün değildir.

Literatürde van Gogh'un nesneye, konuya özgü simgecilikle yaklaştığı geçse de renk simgeciliği basmakalıp birkaç cümle ile sınırlı tutulur. Örneğin ondaki sarı 'Tanrı sevgisi'dir ya da aksine cehennem ateşi. Bu şekilde karşıt birçok kavram ve duyguyu ifade eder. Van Gogh'un ruhunu simgelediği şeklinde toparlayıcı cümlelerin de içi doldurulmaz. Devamlılık gösteren diğer renklerinin ve ısrar ettiği bazı renk kombinasyonlarının neyi simgelemiş olabileceğinden bahsedilmediği gibi van Gogh'un, renk simgeciliği ile bağlantısı da araştırma dışı bırakılır. Bu ön yargı, Dışavurumculuk akımının önünü açan duygu yoğunluğuna sahip renk şiddetinden, bu renkleri coşkun doğasından gelen hızlı tekniğiyle icra edişinden ve ayrıca Gauguin, Bernard gibi Simgecilerle giriştiği üslupsal tartışmalarından ileri gelir. Özellikle Gauguin ile giriştikleri renk üzerine bitmez tükenmez tartışmaları van Gogh'u Gauguin ile karşı karşıya getirmiştir. Böylece biri Dışavurumculuk içerisinde, diğeri Simgeci ve Primitif akım içerisinde yorumlanmaya halen de devam edilmektedir. Van Gogh'un *"Gözlerimle gördüğümü olduğu gibi yansıtmak yerine kendimi daha açıkça dile getirmek için rengi keyfimce kullanmayı*

⁶ Bkz. 3.3. Eski bir Yeni İnanç Ekseni

yeğliyorum”(Walther, 1986: 20) açıklamasındaki “keyfilik” sözü yanıltıcıdır. Kast ettiği dışsal, zamana bağlı ve katharsise yol açan duygu birikimleri olmamalıdır onun renk tercihleri kişisel-bilinçdışı gerçeğini aşar. Form, nesneye gönderme yaparken renk duygularla ilgilidir. Van Gogh’un renk simgeçiliğinde renklerinin, yoğun duygularının karşılığı olmadığı düşünülemez. “Gerçeklik algısı ve duygu gücü olmayan bir sembolizm ölü, donuk bir formalizmdir ancak. Simgeçiliğin zenginliğinden ve duyguların gücünden yoksun duyumsal izlenim sıradan, yapmacıklı bir doğacılık olarak kalır. Yapısalcı simgesel içerik ya da duyumsal güç olmaksızın duygusal etki, duygusal dışavurum düzeyiyle sınırlı kalır.” (Itten, 1973:17) Böylece sanatçılar renk kullanırken sınırları geçirgen kategoriler içerisinde hareket eder, kimi kez bir anlayışa daha yakın dururlar.

Vincent’in sanatında günü birlik duygulara karşılık gelen değil, baştan sona tutarlı ve devamlılığı olan bir renk duyarlılığı ve kararlılığı hâkimdir. Renk tercihlerini belirleyen arketipal simgeleri insanlığın en eski çağlarından beri devam eden inançları ile ilgili görülebilir. Bu güçlü alan insan ruhunda duygu gücü uyandırdığı gibi bu duyguların ilham ettiği renkler de şiddetli olacaktır. Van Gogh temel kurulumda tamlayıcı zıtlıktan şaşmaz hatta bu onun için varoluşsal bir öneme sahiptir. Paletin çıkış noktası daima üç ana renktir.⁷ Renk tarihinde, kökensel birlik ressamlar tarafından daima ana renklere indirgenmiş bir paletle temsil edilmiştir.⁸ Modern çağlarda renk simgeçiliği sanatçının özgün potansiyeli ile ilişkili bir mevzudur; Ortaçağ’daki gibi reçeteye bağlı değildir. İlâveten van Gogh simgeci anlatıma karşı da değildir; o gerçeği başka bir alana dönüştürüp zayıflattıkları gerekçesi ile dönemi Simgeçileri’nin dinsel maniyerizmine, hayal âlemine dalışlarına karşıdır. Van Gogh bağlı olduğu Hollanda ekolünün gerçekçiliğinden

⁷ Tamlayıcı zıtlıkta (*komplemanter kontrastlık*) iki kutup rengi toplamda üç ana rengi de içerir. Bunun dışında doğrudan üç ana renkten oluşan özgül renk (*hue*) zıtlığını kullandığı resimleri de vardır.

⁸ Sadece bu ana renklerin hangileri olduğu konusu değişim gösterir. Antik Dönemde, Ortaçağda, Rönesansta dört elementin ilham ettiği dörtlü, teorilerde farklı farklıdır. Newton’ın yasasından sonra dahi ana renklerin hangileri olduğu büyük tartışma konusu olmuştur. Çıkarımsal renk modeli ile toplamsal renk modelinin henüz bilinmemesinden ileri gelir. Goethe’nin “kökensel belirme”si ise bambaşka bir alanı işaret eder ve renk simgeçilik alanındaki felsefi yaklaşımlara benzer. Goethe teorisini renk simgeçiliği ile açıklar. Açıklamalarının Ortaçağdakinden farkı kültürel bir kodlamayı değil psiko-fizyolojik etkiyi kullanmış olmasıdır. Goetheci kuramcılar daima renk simgeçiliğini canlı tutmuşlardır. Romantik renk simgeçiliğinde ana renkler optik yasalara bağlı olmaksızın kavramsal, ilâhi boyuttur, böyle olmakla da arketiplerle ilişkilidir.

sapmaz, samimi bir aktarım için bu gereklidir ona göre çünkü “*aynı zamanda simgesel olan gerçeklik*”⁹ içinde, algıladığı, konuşmak istediği ve resmettiği mesaj mevcuttur. Bunun için dönüştürme, değiştirme gerekmez, ortaya çıkan bir yorumsa şayet, bu deformasyon modelinin kendisinden çıkıp gelir, sanatçının kendi fantezi dünyasından değil.¹⁰ O, sırların kendisine görüldüğü korkunç kritik andaki, Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939) deyimi ile bir ‘katılım mistiği’ (*participation mystique*) dir. (Boehm, 2009:47) Bakışını yönelttiği yerde mistik anlamları bulduğunu ve göstermeyi amaç edindiğini söyleyebiliriz. Tıpkı bir mistiğin olgu ve olayları ile tüm evreni, tüm yaşamı simgesel bir bütün olarak algılayışı gibi van Gogh da mistik bakış açısını kendinden etrafına doğru yayar.¹¹

Öte yandan van Gogh’un resimlerindeki simgesel anlamla ilgili meselesi karmaşık, kafa karıştırıcıdır. İlk elden genellemelere direnir. Bu problem bazen iyi ama çoğunlukla kötü analizleri ilham etmiştir ki bu tür yazılar kimi zaman kuru ve mekaniktir, kimi zamansa anlaşılması mümkün olmayacak denli karmaşıktır. Vincent’in simgeciliği üzerine güncel tartışmalar, sorunu çok daha girift ve içinden çıkılmaz hale sokmaktadır. Onun tekrar üzerinde durulması gereken işaretler taşıyan çalışmalarındaki yorumu ve sembolik niyeti ile simgeci görüşünün ne tür bir bakış açısına sahip olduğuna dair öne sürülenler arasında büyük farklılık vardır. Vincent’in derinleşen dünya görüşünü besleyen sembolizmini keşfetmek resimlerini en özgür şekilde yorumlamaya ve zenginleştirmeye meydan okumak gibidir. Vincent, renkler, doğanın elemanları ve insanın tutkuları arasındaki ilişkiler üzerine sembolik anlamlar keşfetmiştir. Renkler hakkında sadece “*sembolik bir dil*”¹² şeklinde konuşacaktır ve ‘ekim ve hasat’ı da simgesel olarak yorumlayacaktır. Fakat bu tür bir bilgi, Vincent’in kişisel sembolizm hissinin esası, niyeti ve merkezî anlamını ilk defa araştırmak gibi zorlu bir görevi üstlenecek birini rahatlatmaya yetmez. Hatta Vincent’in mektuplarında sembolizmle ilgili, yorumcuya engel teşkil

⁹ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Kasım 1885’te Nuenen’den yazdığı bir mektubundaki ifadesi. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

¹⁰ “...bu evcilleştirilemez ya da üslupsal çalışmalardan, teorik sistemlerden çıkartılamaz, ancak doğanın kendisinden ortaya çıkar.” (Theo’ya Kasım 1882’de The Hague’den yazdığı bir mektubundan) (Complete Letters 1881)

¹¹ Bkz. 3.1. Van Gogh’un Sanatının İçeriği

¹² Theo’ya ve Bernard’a 1888’de Arles’ten yazdığı mektuplarında geçer. (Bkz. Complete Letters, 1881)

edebilecek ve meseleyi karmaşıktırarak şekilde sıklıkla kopuk kopuk olma eğiliminde, oldukça bulanık pek çok referans vardır. Vincent sembolizminin kolayca çözümlenemeyecek oluşu ve yanlış literatürler, yorum yaparken tökezleme olasılığını artırır. Neyse ki bize tutarlı sanatıyla konuşur, yalın dili mesajını iletmede oldukça açıklayıcıdır. İnançta en basit köylü inanışını benimseyen van Gogh üslubunda da kolay anlaşılır olmak ister bu yüzden kabalığı tercih eder, primitife yaklaşır.¹³ Ruhunun derinliklerindeki en güçlü arketiplerin yer aldığı ilkel alana yakınlığını, buradaki arketiplerin -Jung'un tanımı ile- yoğun enerjisinin coşkusuna kapıldığını öne sürebiliriz. Böylece evrensel olan bu alana temas ettikçe dilinin arıklaştığını, en yalın biçimleri en temel renk kurulumuyla uyguladığını iddia edebiliriz.

Gestalt yöntemine göre formlar içindeki bir birikimden çıkıp gelir. Şekiller Doğu'da ve Batı'da iç içe geçmiş inançların tarihleriyle bağlantılı türlerden oluşmaktadır. Her şekil bir ruhsal model ya da inanç sisteminin anlatımıdır. Sembol niteliği kazanmış şekiller bireyin üstündedir. Çünkü şeklin bağlı olduğu anlam/myth kişinin üstündedir. Eskiye inildikçe şekiller hiçbir zaman estetik amaçlı olmamıştır. İşlevleri sanat değil, majiktir. “Hayat tarzı, düşünce, inanç ve anlayıştan beslenen sanat geleneği toplumun özel ruhsal yaşantısıyla da örtüşmektedir. Etnik hafıza ve inanç sisteminden beslenen güçlü damarlar çok sert göstergeler taşıyabilir. (Mülayim, 2006:11) Çizilmiş bir şeklin gerçekte ne olduğunu, renkle örtülmüş bir yüzeyin hangi anlamları taşıdığını belirlerken amaç: o şeyi bir şekil olmanın ötesinde bir kavram olarak görüp, etimolojiden başlayıp içerik analizine girmek, kültürel boyutun zenginliğini ortaya koyup eserdeki anlamı aydınlığa kavuşturmadır. Van Gogh megalitik dönemden beri kullanılan Güneş diski simgesini (Van, 2001) tekrar en güçlü şekilde kullanan sanatçı olmuştur.

¹³ “..kendi kendime bağlı kalmalıyım –kaba-saba bir yolla, sert kaba ama gerçek şeyler anlatmalıyım.” (Mart 1882, Lahey) “..o denli ileri gitmek istiyorum ki, yapıtlarımı görenler “bu adam çok derinden hissediyor, sevecenlikle hissediyor” desinler –sözde-kaba-sabalığıma karşın, ya da belki de onun yüzünden” (Haziran 1882, Lahey) aktaran: Kür, 1996:64-65, 72 (Sanatta kabalık diğer tüm kavramlar gibi görecedir. Algı ile ilgili bir meseledir. Sanat Öğrencilerine yan yana iki imajın yer aldığı slaytlar gösterilmiş, öğrencilerin sakin, karmaşık, kaba, anlaşılır gibi nitelermeleri imajın yanında yer alan ikinci imaja göre belirledikleri saptanmıştır. Bir örnek bir imajın yanında sade bulunmuşken aynı örnek bir başka örneğin yanında karmaşık görünebilmiş, başta belirlenen nitelermenin tam zıttı bir niteliğe bürünebilmiştir. Van Gogh dönemi sanatı içinde kabadır. Batı sanat tarihi içerisinde yumuşak fırça tekniği ile betimleme tavrını kıran devrimci bir sanatçıdır. Primitif, Vahşi (Fov) tavrın önünü açmıştır. Dışavurumcular onun yolunu izler.)

Kültür sağaltımında psiko-mitolojiye metot olarak başvuran Jung, kişinin kendi merkezine doğru büyük yolculuğunda arketipsel sembollerin başvuru referansları olduğunu söylemektedir. Sembol tüm atasal birikimlerin son resmidir. Jung insanlığın zihin yaşamında başlangıcından beri sürüp giden bu gücü Robert Mayer'in enerjinin korunumu yasası ile açıklar. Dinamistik dinlerde karşımıza farklı isimlerle çıkmış olan apriori kuvvettir. İnsanoğlunun en iyi fikirleri bu ilksel imgelerden çekilip çıkartılmıştır. Jung'a göre bir sorun ne denli kişisel ve güncel ise ifade için kullanılan arketip o oranda karmaşık, ayrıntılı ve belirgindir. Somutlaşan durum ne denli kişilikdışı ve evrensel ise o oranda basit bir görüntü olarak ortaya çıkmaktadır. "Bu tür öz ve basit arketip imgesi, yaşamın ve dünyanın tüm zenginliğini gizilgüç olarak içerir." (Gürol, Jung, 1997: giriş s.51)

Günümüz psikoloji araştırmalarında insan davranışlarının ardında simgesel (arketipal) bir altyapının etkin olduğu kanıtlanmıştır.¹⁴ Ruh kavramı dünyanın her yerinde ortak bir kavramdır. Jung bunun zaman içerisinde oluştuğunu söylemektedir: İnsanoğlunun deneyimlerinin haznesi, aynı zamanda bu yaşantının ön koşulu olan ortak bilinçdışı, vücut bulması uzun yıllar alan dünyanın bir imgesidir. Bu imgede, arketipler ya da dominantlar zaman içinde billurlaşmışlardır. Bunlar iktidar kuvvetleri, tanrılardır, ruhun deneyim çemberinde muntazaman vuku bulan tipik olayların baskın yasaları ve ilkelerin imgeleridir. Bu imgeler, psişik olayların oldukça aslına uygun kopyaları, arketipleri olduğu çapta, bunların arketipleri, yani benzer deneyimlerin yığılması ile vurgulanan genel özellikleri, aynı zamanda fizik dünyasının bazı genel özelliklerine tekabül ederler. Dolayısıyla arketipik imgeler mecâzi olarak fiziksel olayların sezgisel kavramlarıdır. (Jung, 1997:169-70)

J. Gage'e göre Romantizm ve Jungçu psikolojideki arketipler bizi insan ihtiyacına yoğun şekilde karşılık veren evrensel geçerliliği olan sembollere götürür. (Gage, 1993:83) İlk örnekler anlamına gelen arketipler insan kültürünün yapıtaşlarıdır. İnsanların bin yıllar boyunca karşılaştıkları benzer durum ve olaylar karşısında oluşturdukları kalıpsal düşünme tutumlarıdır. Bu kalıplar kuşaklar

¹⁴ Jung'un ortak-bilinçdışı teorisi ile kanıtlanmıştır.

içerisinde aktararak gelir. Bu nedenle arketipler birey açısından apriori olarak vardır. “..(O)rtak bilinçdışında, etkilenmemiş, başlangıçtaki yaradılışın sesi vardır.” (Gürol, Jung, 1997: giriş s.44) Mitolojik motiflerin zenginliği beyinde önceden biçim bulmuş olan içgüdülerle, insanların düşüncesine daima temel olmuş olan ilkel imgelerden gelir. Mitolojik konular, insanlığın evrensel tarihinde kök salmış simgeleri, en derinde yatan katmanların katılımını gösterir. Bu motif ve simgelerin bir bütün halinde ruh üzerinde etkisi vardır, yüksek bir enerji yüküne sahiptirler. Arketipler bir bütün olarak ele alındığında, insan ruhunun gizil güçlerinin toplamını canlandırırlar: Tanrı, insan ve kozmos arasındaki derin ilişkiler bakımından atalardan kalma zengin bilgi hazineleridir. Bu hazineyi açarak onu yeni yaşama uyandırmak, bilinçle bütünleştirmek, insanı sonsuz kozmik sürece katmak, bilimin de ötesinde bir yaşam şeklidir. Bu nedenle bilinçdışının arketiplerini bilince çıkarmak, çözümlemek gerekir. Tanrı arketipi ilk çağlardan beri en güçlü arketiptir, ermişlerin yaşantısında olduğu gibi, yoğunlaştıkça bir çeşit güç ile psişeyi ele geçirir ve onu insanlığın sınırlarını aşmaya zorlar, buna tekamül denmiştir.

Bu çalışmada van Gogh'un sanatının Jung ilmi üzerinden çözümlenmesi önerilmiştir. Van Gogh'un sanatına uygulanan çok sayıdaki psikanalitik yöntemden elde edilmiş sonuçlar, van Gogh izleyicisinin bu sanattan aldığı hazzı açıklayamamaktadır. Aşırı patolojik bakış açıları insanın sağlıklı olanaklarını yeterince değerlendiremediği gibi buradan yükselen sanatı anlamada da yanlış bir yöntemi sürdürmektedir. Maslow'a göre Freud insanın isteklerini, gerçekleştirilebilir umutlarını, tanrısal özelliklerini göz ardı etmiştir. (Maslow, 2011: 18) Sanat belli bir deneyi ifade eder. Bu deney bir eserin hem metafizik hem de kişisel boyutlarını birlikte barındırdığından, bir başvuru sistemi ya da kaynak niteliğindedir. Yaratıcı bireyin kendisiyle boy ölçüştüğünü, yaşayarak derinlere daldığını, izlenimlerini sonuçta plastik bir modele dönüştürdüğünü kabul ettiğimize göre, onunla aramızdaki mesafenin olabildiğince aşılması gerekir. Psikoanalitik yöntem sanatın insan kaynağı konusunda tam ve açık bir fikir verememektedir. Psikolojik dataların, modern sanatçı hakkında bazı veriler sağlayabileceği, belirli kültür çevrelerinde üretilmiş sanat eserlerinin bildirisini açıklamaya yardımcı olacağı doğrudur ancak sanat eserinin değeri ve tarihselliği bu yolla açıklanamaz. (Mülayim, 2006:103)

Jung psikolojisi, kişilerarası ilişkilerden çok, kişiliğin, birey ruhunun büyülu çemberi içinde büyüyüp gelişmesi ile ilgilidir. Amacı bireyi kendi zihni içinde bütünleştirmek, dengesini sağlamaktır. Freud dinsel ve duygusal anlam taşıyan tüm yaşantıların kaynağının cinsellik olduğunu söylerken Jung cinselliği dahi artı-eksi kutupların “tam”ı, bütünü oluşturması biçiminde simgesel olarak algılamıştır. Çalışmalarında felsefe, din ve mitolojiden yararlanarak bireysel bilinçdışına karşıt bir ortak bilinçdışı kavramını geliştirir. İyi bir analist kültürel sembolleri görünür kılabilendir ona göre.

Burada önerilen Vincent’in sanatındaki simgelerin tek tek sözlükteki karşılıklarını bulup, tercüme işine girişmek benzeri bir tutum yerine onun iç dünyasını anlamaya çalışıp, bakışını yönelttiği yerdeki imâlarını resmin bütünü ve yapıldığı zaman içerisinde sezinlemeye çalışmaktır.¹⁵ Psikanalizin Kohutçu yaklaşım içinde, yaşantı-uzak (*experience-distant*) kipinden, yaşantı-yakın (*experience-near*) kipe geçtiğini hatırlatmak gerekir. Yaşantı-yakın kip içinde, gözlemci ötekini gözlem alanının *içinden* anlamayı denemekte ve bunun için de kendi psikolojik süreçlerini kullanmaktadır. Yaşantı-uzak kipte ise ilişkiye dışarıdan bir bakış söz konusudur. Yaşantı-yakın kip, kültürel simgelerin de *içeriden* anlaşılmasını ve anlamlandırılmasını gerektirir. (Sayar, 2004:38-39)

Van Gogh’un yaşantısında inancı yaygın ve derindir. Simgeciliğini çözümlemedeki kafa karışıklığı için en sağlam yanıt rengin simge tarihinden gelir. İnanç, rengin simge dilini belirlemede tarih boyunca devam eden bir öneme sahiptir hatta en önemli etkindir diyebiliriz: “Avrupa sanatında rengin değerini inanç faktörü ile birlikte konuşmak gerekir. Bu durum yüzyıllar boyunca Batı kültüründe etkili olmuştur.” (Gage, 2006:15) Geriye van Gogh’un dini içeriğinin ne olduğunun ispatı kalır. Bunun için sağlam referanslar pek çoktur. “Eski eser’e dönük, değerlendirme ve yorumlar yaparken düpedüz geriye dönüş yapmaktayız. O günleri yeniden yaşamak, çevre-insan ilişkilerini yeniden inşa etmek, elimizdeki maddi göstergenin ne işe yaradığını bilmekle mümkündür. Açıklama için belge kanıt ya da güçlü sezgilere ihtiyacımız vardır. (Mülayim, 2006:3) Van Gogh’un mektupları birincil

¹⁵ Daha ayrıntılı açıklama için Bkz. 3.2. Vincent van Gogh Simgeciliği

kaynaktır, ardından okuduğu literatür ve bu literatürü değerlendirişi gelir. Vincent'ın mektupları Nouwen'in dediği gibi bizi hasretlik çektiğimiz ruhumuzla temasa geçiren, acı çekenlerin ve yoksulların koruyucusu olan kolay anlaşılır Tanrıya olan tutkusunun, akıllardan çıkmayacak dışavurumudur. (Nouwen, 1989) Din eğitiminin teolojik arka planının ne olduğu konusunda ciddi yanlışlar vardır. Yakın tarihli bazı biyografiler van Gogh'un dinsel yolculuğunun önemini tartışsa da pek çoğu onun teolojik arka planını yanlış yorumlamaktadır.¹⁶ Onu Ortaçağ mistisizmine ve oradan da tüm dinlerin içine nüfuz etmiş olan, tüm dinlerin ezoterik arka planında yer alan mistik alana bağlayan bağlar ortaya çıkartılmamıştır. Bu konuda Erickson (1998) van Gogh'un inancının Aziz Augustine'e kadar geri giden köklerini bulgular ancak konu Hristiyanlık dini sınırları içerisinde değerlendirilmeye sığmayacak genişliktedir. Van Gogh bize sadece Hristiyan teolojisinden seslenmez, dinler üzeri bir alandan seslenir ve sanatındaki ruhsal boyutu anlamak için bir öğretiyi okuyup anlamaya çalışmak yersizdir. O, doğrudan içimizdeki, tüm insanlıkla ortak olan alana seslenir.

Van Gogh'un sanatının din ile ya da en azından Hristiyanlıkla bağdaşmadığını düşünen sanat tarihçileri 1881'de onun bir dönüm noktasına geldiğini yazarlar. Bu tipik yanlış anlama van Gogh'un bir sanatçı olarak var olmaya başlamasının kurumsal Kiliseyi reddetmesiyle aynı zamanda ortaya çıkmış olmasındandır. Oysa onun aile büyüklerinin yarısı din adamı, diğer yarısı ise sanatla uğraşan kimselerdi. Birinci yolun kapanmasının ardından ruhsallık yolunda ilerleyen Vincent'ın benzer yoğunluktaki bir duyarlılığı taşıyan ikinci yola yönelmesi tabii idi. Yön değiştirmekle misyonunun sadece şekil ve yöntem değiştirdiğini, içeriğinin ise aynı kaldığını öne sürebiliriz.¹⁷ Yorumcuları yanlışlığa sürükleyen, meslek değişimi ile eski din anlayışının yenisi ile değişiminin aynı dönemde vuku bulmasıdır. Zamansal olarak yaşanan çakışma, yorumcuları eskiyi tamamen yok saymaya yöneltmiştir.

Gerçekte ise Vincent kendi inancı üzerinde sürekli bir gelişimi yaşamıştır. Tüm yaşamı, dini arka planı ve inancı ile tutarlıdır. Sanatı bu gelişime paralel

¹⁶ Bu konu 3.3. Eski bir Yeni İnanç Ekseni Bölümü'nde tartışılmaktadır.

¹⁷ Konu 3. Bölüm'de açıklanmaktadır. 2. ve 4. Bölümler ise bu açıklamayı destekleyicidir.

olarak ilerler. Bir vaiz olma istek ve misyonunu hiçbir zaman bırakmamış olan Vincent önünde kapanan kapının ardından mesajını resim sanatı içerisinde vermeye yönelmiştir diyebiliriz. O kurumsal dini terk eder, kişisel inancını değil, bir vaiz olmayı ise ömrü boyunca sürdürdüğünü iddia edebiliriz: kelimeleri değil fakat bu sefer imajları kullanarak. Bu gerçeği kavradığımızda belki onun resimleri ile ne yazıp konuştuğuna kulak verebiliriz. Jung evrensel boyuttaki bir sanatın kişiselliğin üzerinde olduğunu savunur. Yönümüzü bilinçdışı içeriklerin yoğun atmosferinden¹⁸ çevirerek onun eserleriyle ne yazdığına doğru döndürdüğümüzde belki van Gogh kendi değerini ortaya koyacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde temel kavramlar açıklanmıştır. Simgeselin alanının önemi vurgulanır; rengin tanımı yapılırken psikolojik renk algısı fenomeni üzerinde durulmuştur. Renk tanımı, araştırma sahasına göre farklılık gösterdiğinden, önce bu ayrım belirlenir. Ardından ressamların rengi hangi bakış açılarına göre kullandıkları hakkında tarihsel bir doküman yer alır. Simgeci tutumun kısa tarihine geçmeden önce rengin simgesel kullanımına etki eden çok yönlü ve birbiri içine giren etkenler üzerinde durulur. Genellikle rengin zihinsel imajının sözel ifadesi ile deneysel olarak görsel sanattan veya doğadan çıkan renk algısı birbirinden farklıdır. Sanatta renk ile literatürde renk arasında bazı yer değiştirmeler olasıdır. Sanatta renk çalışmaları tartışmasız olarak tam ve hassas gözleme ve aynı zamanda renk yorumuna dayalıdır. Renk sadece duyulara hitabeden ve ölçülebilen bir veri olmayıp ayrıca tarihi de vardır. Bu tarihin yeniden yapılandırılması sadece var olan eserler üzerinden olmayıp tarihsel bir imajinasyonu da gerektirir. Ve çağdaş felsefi, bilimsel, teknolojik yazılar üzerinden yapılmalıdır. (Gage, 2002:67)

Renkler dillerin ve geleneklerin örneksime ve köklerinin açıklanmasında simgesel ve fonetik göstergelerdir. Mısır ve Çin hiyerogliflerindeki, Orfıkların ve Elealılarının gizemlerindeki; geçmiş ve şimdinin sanatındaki bilinmezleri izah etmeye yardımcıdırlar. Renkler geçmişten günümüze uzanan simgelerdir ve yerlilerin renk kullanımı gibi Eski Dünya ile Yeni Dünya arasında bağlantı kurarlar. Simgelerin

¹⁸ Psikanalitik yorumlardan. 3. Bölümde bu yorumlar irdelenmektedir.

kimliği primitif inançların kimliğini imâ eder. Antik dönem insanının dumanlı kafasından çıkan bu orijin insan entelektinde ilerlemiştir. (Portal, 1845:4)

İkinci bölümde van Gogh'un renk kullanımının bu tarihsellikteki yeri araştırılır. Dâhil olduğu ve zıtlığı alanlar tespit edilir. Dönemin ruhu ile van Gogh'un hayat görüşü arasındaki farklılık belirleyici olmuştur. Bu bölümde van Gogh, dönemi içerisinde ele alınır ve toplumsal açıdan mesajının önemi üzerinde durulur. Bir yandan sanat tarihi ve renk tarihi içerisindeki ilerici yönü, diğer yandan artık eskimiş bir inanç anlayışının nasıl dönüştürülebileceğini gösteren yönü konu edilmiştir.

Üçüncü Bölümde Vincent'in dini inancının ne olduğu, köklerini hangi tarihsel geçmişte bulduğu ve inancının özellikleri konu edilir. Ardından bu inancın simgesel verilerinin van Gogh çalışmasında nasıl yer aldığı ile ilgili spekülasyon bir tartışma alanı açar. Bu bölüm van Gogh inancının özelliklerini masaya yatırır, Vincent'in temeldeki teolojik arka planına ışık tutma iddiasını içerir.

Dördüncü bölümde van Gogh renk simgeciliği alanına girilir, sarı renginin simgesel anlamları açıklanır. Tez-antitez olarak ilerleyen bu bölümde van Gogh'un hastalık tanısı ortaya çıkartılmaya çalışılır. Hastalığı üzerine yapılan spekülasyon yorumlar ortaya bir bilgi kirliliği çıkarmıştır. Van Gogh'un gizemli yaşamının biyografi yazarlarını cezp etmesine karşın özellikle zihinsel hastalığı konusunda çok sayıda yanlış kanı mevcuttur. Vincent'in sözde dini fanatizmi bu kanıyı kuvvetlendirmektedir. Van Gogh üzerine yazan çoğu tarihçi onun yaşadıklarını dini fanatizm olarak yorumlar. Erickson'a göre Vincent'in din anlayışı aşırı uçta olmaktan ziyade uzun zamanda kurulmuş din geleneğinin dikkat çekici şekilde tutarlı oluşudur. O dinsel hedefini kucakladığı gibi; aynı yoğunlukta daha sonra da sanatsal hedefini kucaklamıştır. Coşkunu çağdaşları arasında dahi panik yaratır. Dinsel inancı en geniş anlamda kendini feda etmeyi ve aşırı derecede bir çeşit özveriyi gerektirmiştir. İsa öğretisini takip etmeye her şeyiyle bağlılığı, köklü çilekeşliği, çılgınlık ya da ayrışıklık değil, daha çok dinsel geleneğinin tutarlılığında devam etmeyi seçmiştir. Patolojik ya da akıldışı fanatizmden ziyade seçtiği gelenekle tutarlı oluşudur. (Erickson, 1998:60) Konu dahilinde van Gogh'un kendini keserek

yaralama davranışı ve intihar girişimi analiz edilir. Van Gogh'un kulağından bir parça kesmesi, hakkında oluşan çılgın-dahi mitini kuvvetlendirmiştir. İntihar girişimi de kulak kesme hadisesi gibi istem dışı bir psikomotor krizin yol açtığı davranış olarak görülür. Van Gogh'un her olayı idiografiktir,¹⁹ kendi içinde ele alınıp vaka çalışması yapmayı gerektirir. Van Gogh'un kendini keserek yaralama davranışı sadece psikoloji ve tıp ilmi içerisinde değerlendirilmemeli, kültürel bir arketiple muhtemel ilişkisi araştırılmalıdır. Konu tıbbın olduğu kadar ilahiyatın da alanına girmektedir. Bu bölümden elde edilen sonuçlarla van Gogh'un renk kullanımı ile hastalığı arasındaki ilişki ortaya çıkartılmak istenir.

Van Gogh'un renklerle kurduğu armonik yapı dördüncü bölümün diğer yarısını oluşturur. Tamlayıcı zıtlık en çok üzerinde durduğu renk kuramıdır. "Gözde denge sağladığı için renk armonisinin temelini oluşturur." (Itten, 1973: 79) Van Gogh için renkteki bu dengeleme işlevi yaşamın diğer alanlarında da karşımıza çıkan evrensel dualite prensibi²⁰ olarak değerlendirilebilir. O halde bu ikilileri kullanmak evrenin simge dilini kullanmak anlamına gelir ve kullanıldıkları her konuya içerdikleri anlamı taşıyacaklardır. Van Gogh'un yazılarında sürekli olarak Delacroix'dan edindiği tamlayıcı zıtlık yasasından bahsetmesi ön yargılı başka bir yanılgıyı daha beraberinde getirmiştir. Vincent, Gage'in kendini sözcüklerle ifade etmede diğer alanlarda yazanlardan daha zayıf olan ressamlar kategorisine girer.²¹ (Gage, 2002: 38-39) Van Gogh'un üç ana rengi kullandığı özgül renk zıtlığı armonisi ile oluşturduğu resimlerinin yanı sıra birbirini tamlamayan sarı-mavi ikili armonideki resimleri de azımsanmayacak denli çoktur. Bir yanda grilerle (kırık değerler) oluşturduğu resimleri, diğer yanda tamlayıcı zıtlık armonileri, üç özgül rengi kullandığı temel kurulumdaki resimleri ve sarı-mavi armonili resimleri ile Itten'in duyarlı renk kullanan ressam tanımına uyar.²² Van Gogh Renk Simgeciliği

¹⁹ Genel ilke ve yasalarla değil, belli bir bireysel duruma özgü olarak ve önceden tahmin edilemeyen koşullarla açıklanabilen, nomotetik.

²⁰ Jung'un ve renk simgeçilerinin dışıl-eril prensipler dediği simgeler.

²¹ Bu konu linguistik ve renk bilmi alanına girmektedir. J. Albers'in de açıkladığı gibi renk algısı ile dil arasında önemli bir boşluk vardır. Dilbilimci Wittgenstein (2007)'in çalışması düşünülebilir.

²² "Üçüncü grupta evrensel bir dil yakalamış olanlar vardır ki bunlar nesnel fikirler içeren kompozisyonlar oluştururlar. Her bir kompozisyonları farklı renkçi anlayışlarda gelişkin bir orjinallik içerir. Fakat bunlardan çok azı anlaşılabilmiştir. Onların öznel tınları (*timbre*) tüm renk çemberini anlamış olmalarından gelir ki bu da çok karşılaşılan bir durum değildir. Bir yandan yüksek entelektüel düzeydedirler, diğer yandan psikolojiyi de içerirler." (Itten, 1972: 30)

kapsamında sık olarak tekrar eden konu-içerik-renk bağlantıları, bu armonilerin içerikle örtüşen olası anlamları da düşünülerek ön plana alınmıştır. Henüz van Gogh'un renklerinin ilahi anlamları üzerinde kapsamlı bir inceleme yapılmamıştır. Aynı şekilde sarı-mavi armonili resimlerinde bu renklerin neyi ifade ettiğine dair renk simgeciliği perspektifinden yapılmış bir çalışma da eksiktir. Bu bölümde bu boşluk doldurulmaya çalışılmıştır. Sarı-mavi ikilisini temel renk sayan çok sayıda kuram incelenir, van Gogh'un bu gelenek içerisindeki yeri belirlenmeye çalışılır.

“Renklerin etkisi sadece görsel olarak anlaşılıp deneyimlenmemeli, aynı zamanda psikolojik ve sembolik olarak algılanmalı ve deneyimlenmelidir.” (Itten, 1973:16) Eğer öznel tını kişilik yapısını deşifre ediyorsa, o halde kişinin düşünce modu, duygu ve davranışları bu renk kompozisyonundan çıkartılabilir. Ana yapı, ana fikir bu renk kombinasyonlarından dışarı yansır ki bu renklerin her biri özgünlüğün psiko-fizyolojik unsuru olan elektromanyetik vibrasyonlarını dışarı yayar. (Itten, 1973: 30) İzleyiciyi van Gogh resimleri karşısında etkileşime (*rezonansa*) sokan bu vibrasyonlar olmalıdır. Van Gogh'ta form dahi adeta rengin etki alanına girmiş gibidir. Uzun yıllar boyunca desen çalışmış olan van Gogh asıl ifade etmek istediklerini yeni renkçi paleti sayesinde ortaya koyabilmiştir. Rengin gücünü ruhsal gücünün yönetiminde kullanır ve aynı zamanda doğanın gerçekliğinden çıkan bu güç onun ruhunu şekillendirir.

Başkalarını anlamanın yolu, onun dünya görüşüne girmekten ve onun dünyasını onun gözleri ile görmekten geçer.²³ Bu yargı olgucu bilim felsefesi anlayışı ile çelişir. Psikolojide normal olarak tanımlanan aslında ortalama insanın psikopatolojisidir. Özgün insan ve yaşayışının incelenmesi yaygın bir düzmece olan sıradan insanın sağlamlığı konusunu, yanılsamalar ve korkular dünyasını keskin bir ışık altında görebilmemize yardımcı olur. Bu ışık bize bu yapay yaşamın her ne kadar yaygın olsa da, aslında hastalıklı olduğunu gösterir. Bugün van Gogh'un sanatının hala tüketilemiyor oluşu, içinde sınırlarımızı aşmamızı söyleyen gerçekliği gizil güç olarak taşıyor olması olabilir mi?

²³ Psikologların yapmaya çalıştığı şey. Prof. Dr. Kemal Sayar yaşantı-yakın kip ile kişiye yakınlaşma yöntemini tavsiye eder. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Sayar, 2004:38)

1. SİMGE VE RENK

1.1. Simge Nedir?

Türk Dil Kurumu sözlüğündeki tanıma göre duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirtirken kullandığımız somut nesne veya işarete simge diyoruz. Simge, bir kavramın, amaç ya da düşüncenin belli bir insan öbeği tarafından üzerinde uzlaşma varılmış ve bu kişilerce bilinen biçimsel ya da sözel gösterimi olabileceği gibi ruh çözümlemesinde bilinçsiz bir düşüncüyü, duygu ya da isteği belirten herhangi bir im de olabilir. (TDK, 2015) Geleneksel toplumda simge üretiminde ortak kodlamalar başatken modern çağlarda bireysel özgünlüğe sahip imgeler ön plana geçer. Ancak bu belirteçler rastgele ortaya çıkan göstergelere benzemez.

Simgeler göstergelerden farklı olarak gösterenle gösterilen arasındaki bir nedenselliğe dayanır. Ferdinand de Saussure (1857-1913)'a göre simgenin özyapısı hiçbir zaman onun tam olarak nedensiz olmayışıdır. Boş değildir o, gösterenle gösterilen arasında doğal bir ilişki vardır onda. (Timuçin, 2000:422) Yapısalcılar simgesel boyutu, gerçek olanla düşsel olanın ötesinde, araştırılması ve belki de araştırmanın tek konusu olması gereken bir üçüncü alan olarak görürler. Gilles Deleuze (1925-1995)'e göre yapısalcılığın ilk ölçütü, üçüncü bir düzenin, üçüncü bir alanın bulunuşudur, bu alan simgeselin alanıdır. Claude Lévi-Strauss (1908-2009) da “bir şeyi kavrarken gerçeği yaşanmıştan ayırırız, oysa doğrulara ancak gerçek olanla yaşanmış olan bir araya getirildiğinde ulaşılabilir” der. Bu gerçekliğe sezgi yoluyla ulaşılır. Carl Gustav Jung (1875-1961)'a göre simge, daha iyi bir şekilde dile getirilemeyen sezgisel bir düşüncenin ifadesidir; sözle ifade edilebilecek, kavramı henüz oluşmamış durumları dile getirme çabasıdır. Simge şu anki anlayış güçlerimizin düzeyi ötesinde yatan bir anlamın imâlî anlatımıdır. Gerçeklik bir bütündür, “(s)imgesel ne tam olarak düşünsele ne de tam olarak gerçeğe indirgenebilir, onlardan daha derindir. Simgesel ne tam düşünülür ne tam duyulur bir şeydir, bambaşka bir şeydir.”(Timuçin, 2000:428) “*Gizemin kendine özgü bir mantığı olduğu*” (Walther, 2005:66) düşüncesinden yola çıkan van Gogh'a göre “...

*tüm gerçeklik aynı zamanda semboliktir de.*¹ Tüm dünya bu anlamların yansımasıdır.

Simge yaratımı beynin soyutlayarak dönüştürme işlevi, düşünme yöntemidir. Beynin alıp dönüştürme süreçleri adeta simge üretim fabrikaları gibi iş görür. (Arnheim, 2007) Aslında sembolik olanı gerçekmiş gibi düşünmeye, belirgin şeyleri temsili olanlara ve temsili olanları da gerçek olanlara bilinçdışımızda dönüştürmeye alışkınızdır. (Portal, 1845:intro.) Simgeciliğin bir sanat akımı olarak ortaya çıkışı ruh çözümlemesinde bilinçdışı işlevlerinin etkinliği anlaşıldığında ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl sonunda Sigmund Freud (1856-1939)'un psikanaliz yönteminin entelektüel çevrelerde yankı bulmasının ardından bilinçdışı gerçeklik önce edebiyat, ardından da plastik sanatlar alanını yoğun şekilde etkiler. Bir sanat akımı olarak ortaya çıkışı başlangıçta edebiyat alanında olmuştur. Simgecilik, Edouard Dujardin (1861-1949)'in kuramından yola çıkan genç sanatçılar arasında kısa zamanda modaya dönüşecek olan bir teoriydi. Diğer bir kuramcı Hugo von Hofmanssthal (1874-1929)'dir. Bir süre sonra resim sanatını da etkisi altına alır. (Cassou, 1980) Gerçek olanla düşsel olanın ya da düşünülür olanın birleştiği yerde öznellik ortaya çıkar. Bu durum sanatta duyguculuğa, simgeciliğe ve hatta gerçeküstücülüğe yol açmıştır.

“Büyük sanat eserleri, yalın bir uyarıcı obje olmaktan çok, karmaşık ve zengin sembollerle zenginleştirilmiş sonuçlardır.”(Mülayim, 2006:106) “Açıkça simgesel yapıtlar, kendi başlarına bütün oldukları ve amaçlarını gerçekleştirdikleri için, estetik duyarlılığımıza daha çok hitap eder.”(Jung, 1997:319) F. Portal’a göre de tüm sanat alanında Sembolizm büyük bir mükemmelliktir, belki de tüm sanatların esasıdır. (Portal, 1845: intro.) Jung’a göre analiz edilen sanat yapıtı, simgesel olmaktan başka, kaynağı sanatçının kişisel bilindışı değil de, ilksel imgeleri insanlığın ortak mirası olan bir bilinçdışı mitoloji alanındadır. “Günümüzde, psikolojide ortaya çıkan gelişmeler, insan davranışlarının arkasında simgesel (arketipal) bir altyapının etkin olduğunu ortaya çıkarttığı için, mitos yeniden önem

¹ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Kasım 1885’te Nuenen’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

kazanmıştır.” (Jung)² (Bobaroğlu, 2002: 65) Ortak bilinçdışındaki ta ilksel çağlardan, belirgin anımsatıcı imgeler halinde bize gelen arketip, tarih boyunca sık sık yinelenir. Yaratıcı fantezinin kendini serbestçe ifade ettiği her yerde beliren bir figürdür. Sanat kişisel bilinçdışının kompleksleri ile de beslenir ancak bu imgeler dominantlaşırsa sanat yapıtı bir araza dönüşmeye başlar. Bu nedenle Jung evrensel sanatın en yetkin örneklerinin ortak bilinçdışından beslenerek gelen eserler olduğunu söyler.

Arketip kavramı M.S. Birinci yüzyılda karşımıza çıkar; Adolf Bastian (1826-1905) ve Friedrich Nietzsche (1844-1900) arketiplerden bahseder; Fransız edebiyatçıları Hubert (Nyssen?), Mauss (1872-1950) ve Lévy Bruhl (1857-1939)’da da benzer fikirler vardır. J. Gage’e göre Romantizm ve Jungçu psikolojideki arketipler bizi insan ihtiyacına yoğun şekilde karşılık veren evrensel geçerliliği olan sembollere götürür. (Gage, 1993:83) İlk örnekler anlamına gelen arketipler insan kültürünün yapıtaşlarıdır. İnsanların bin yıllar boyunca karşılaştıkları benzer durum ve olaylar karşısında oluşturdukları kalıpsal düşünme tutumlarıdır. Arketipler birey açısından apriori olarak var olduğundan kuşaktan kuşağa geçer.

Arketiplerin bilinç yüzeyine çıktıkları en belirgin alan mithos alanıdır. Mithos evreni baştanbaşa simgelerle doludur bu yüzden açıklıkla anlaşılabilirliği güçtür. Mithosun içinde sanat, din ve felsefe ile bağıntılı olan üzeri örtük kavram, zaman içerisinde giderek açıklığa kavuşur ve epistemolojinin alanına girer. Kültürde tarihsel süreç içerisinde mit, sanat, din ve felsefe aşamalarından geçerek gelişen kavramsallık her bireyde algı, duygu, inanç ve us sürecinden geçerek netleşir. Kültürlerin kavramsal çözümlemesi bize aklın tarihsel serüvenini gösterir. Yaşamdan yansıtılarak oluşturulmalarına karşın mitler tarihsel değildir. Diğer deyişle, tarihsel bir zaman mekân göstermezler. Mitlerin zamanı ve mekânı aşkındır. Mithos’un bilince ve şimdiye olan bilinçdışı etkisi toplumların semiotik ortamında dışsal olarak da bulunmaktadır. Başka deyişle, alışkanlık ve davranışlarda yansımaktadır. Bu bağlamda kültürlerin arkaik mitsel simgelerinin analizi önemlidir.

² İnsan davranışlarını belirleyen psikolojidir. Jung ortakbilinçdışındaki arketiplerin psikolojideki etkin rolünü irdeler. Özellikle mithos ve dinsel hikayelerdeki izlerini sürer. Bobaroğlu aynı konuya değinmiş.

Mitsel simgeler gömülü oldukları duygu dünyasından bilince yansıdıklarında ide biçiminde kavramlaşırlar. (Bobaroğlu, 2002: 67-69)

“Mithos içindeki kavramlar ya da kavramın mithos içindeki konumu simgesel, ritüelik ve alegoriktir.”(Bobaroğlu, 2002: 15) Dinler bir yandan yaşamı düzenleyen kurallar koymakta, diğer yandan simge ve alegorileri içermekle mitoslu korumaktadırlar. Çünkü mithos simgeseldir ve yoruma açık olmakla gelişmeye de açıktır. Bu nedenle bugün mitlere geçmişe dair hikâyeler gözü ile bakılmamakta halen varlığını koruyan, insan davranışlarını etkileyen ve yaşamın anlamlandırılmasında etkin olan bir öge gözüyle bakılmaktadır. Mitlerin yapısını ve işlevini anlamak, insan düşüncesinin oluşmasına ışık tutacak, duygu dünyasının ve kişilik oluşumunun anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Yaşam fenomenlerine istem dışı katıldığı düşünülen mitos bu yönü ile de önem kazanmaktadır (Bobaroğlu, 2002: 65-66). Miti, yaşayan bir şey olarak kabul eden toplumların insanı, ‘şifreli’ ve gizemli olmasına karşın ‘açık’ bir dünyada yaşar. “Çünkü simgesel bir evrende her şey yerli yerindedir, her şey birbirine karşılık gelir, kuralı bozan hiçbir şey yoktur.” (Eco, 1999: 85) “Dünya insanla konuşur, bu dili anlamak için de mitleri bilmek ve simgeleri çözmek yeterlidir. Dünya artık, rastlantısal olarak bir araya fırlatılıp atılmış nesnelerden oluşan yoğun bir kütle değil, ama yaşayan, eklemlili bütünlüğü olan ve anlam taşıyan bir kozmostur. Sonuçta Dünya dil olarak belirir... İnsan ile, kendi öz varolma biçimi, kendi yapıları ve kendi ritimleri aracılığıyla konuşur.” (Eliade, 1993: 135)

“ ‘Mith’, çağdaş sanatın ihtiyaçları yerine değiştirilerek uygulanabilir, yeni anlamlar üzerine kurulabilir.”(Yaman, 2000: 42) Bugünkü sanat, hayatta kalma amacı etrafında dönen inanç boyutunu kaybetmiş, aslî görevini yitirmiş, bozulmuş bir etkinlik gibidir. Günümüzde mit, sembol ve batınî değerler toplumsal gerekliliğini kaybetmiş görüldüğünden sanatta da eskiden geldiği halde günümüzde halen kullanılan form ve motiflerin içi boşalmıştır. Düşünce ile onun ifadesi olan şekil arasındaki mesafe açıldığı zaman, şekil eski enerjisini kaybeder, adeta içi boşalır.(Mülayim, 2006: 233-34) Bugün entelektüel çabalarla sanat, toplumla arasında kopan bağı telafiye uğraştığı dil arayışında bu boşlukları doldurmaya çalışmaktadır.

1.2. Renk Nedir?

Işın demetlerinin kaynağı olan bir cisimden yayılan, ya da üzerine düşen ışın demetleriyle etkileşen bir cismin bu etkileşim sonucu yansıttığı ışığın, dalga boylarına göre göz üzerinde oluşturduğu duyuma renk diyoruz. Türk Dil Kurumu'nun Kimya Terimleri sözlüğüne göre renk: 1- Doğrudan ya da üzerine düştüğü nesnelerde yansıma, kırılma, soğurulma gibi olaylar sonucu göze ulaşan ışığın, dalga boyuna göre bilinçte uyandırdığı imge; 2- Belli bir dalga boyundaki elektromıknatıssal ışının niteliğidir. (Üneri, Kuleli ve Gürel, 1981: 485)

İkinci tanım Newtoncu yaklaşımda rengin ne olduğunu açıklıyor. Birinci tanımsa insan algısında oluşan olguyu ifade etmekte... Victoria Finlay tanımlayabildiğimiz bu olguyu şöyle açıklıyor:

“Evren bizim elektromanyetik dalgalar dediğimiz enerjiyle nabız gibi atmaktadır. Elektromanyetik dalgaların frekans aralığı çok geniş -10kilometre- olanlardan, dalga boyu milimetrenin milyarda biri olan küçük kozmik dalgalara kadar değişen radyo dalgaları, x-ışınları, morötesi ve kızılötesi ışınlar, TV ve gamma ışınları da bunlar arasındadır. Fakat ortalama insan gözü bu geniş aralığın ancak çok küçük bir bölümünü -0,00038 ile 0,00075 milimetre arasında- ayırt edebilmektedir. Bu kesimi görülebilir ışık olarak biliyoruz ve bu aralıkta on milyon kadar titreşimi tanımlayabiliyoruz.” (Finlay, 2007: 20)

Kırmızidan daha uzun dalga boyunda olup da görülemeyen ışıklara ‘kızıl ötesi-enfra ruj-’ ışınlar denir. Görülebilen en kısa dalga boyundaki ışık mordur. Ondan daha kısa dalga boyuna sahip olan ışıklara ‘mor ötesi –ultra viyole-’ ışınlar denir. İnsan gözü 380nm ile 750nm arasındaki dalga boylarını algılayabilir, bu sebepten elektromanyetik spektrumun bu bölümüne ‘görünen ışık’ denir. İnsan gözü, görünen ışık bölgesindeki, yedi farklı rengi görmesine karşılık, bazı hayvanlar mesela bir baykuş kırmızı ışığın ötesindeki kızıl ötesi ışığı, bir arı mor ötesi ışığı da görebilir. Kedi ve köpekler ise siyah ve beyaz dışında renkleri göremezler. İnsan

gözü loş ışıktaki, gözün renklere duyarlı konik hücreleri devre dışı kaldığından renkleri göremez, karanlıkta sadece ışığa duyarlı çubuk hücreler çalışır.

Rengin fizyolojik bir nesnellik mi olduğu yoksa algımızda mı gerçekleştiği sorusu Aristoteles (M.Ö. 384-322)'ten bu yana tartışıla gelmiştir. Pythagoras (M.Ö.571-495)'a göre ışık ışınlarının kaynağı gözün kendisiydi. “Bu ışınlar maddeyi aydınlatarak rengin oluşumunu sağlıyorlardı. Böylece hiç kimsenin bakmadığı bir rengin var olmayan bir renk olduğu da tüm yazarlar tarafından kabul edilmiş gibi görünmektedir.”(Pastoureau, 2005: 36) Epikuros (M.Ö.341-270) renk yayma yetisini gözün hakimiyetinden alarak nesnenin yapısına atfetse de Aristoteles'te iki kuramın sentezini bir arada buluruz: nesnenin yaydığı ışınlarla gözden çıkanlar kesişerek renkliliği verir. Aristoteles nesnelerin yüzey görünümünde beliren renklerin oldukça aldatıcı olduğunu fark etmişti (Gage, 2006: 8). Bugün renkli görmenin algı psikolojisi ile fiziğin ortak paydasında oluştuğu sonucuna varılmıştır.

Rengi ilk defa pozitif bir bilim alanı olarak inceleyen Isaac Newton (1643-1727)'in “Optics” tezi ışığı ve renkleri objektif, niceliksel ve temel bir çalışma içerisine sokma arayışında olduysa da Newton'ın ardından, onun göz önünde bulundurmadığı öznel renk algısı, bilim insanlarının dikkatini çeken bir uğraş olmuştur. On yedinci yüzyılın sonlarına doğru bilim insanları tarafından renk psikolojisinin farklı bir fenomeni keşfedilir: renk sabitliği. Işığın değişen şartları altında beyin renkleri sabitlemektedir 1815'te İtalyan matematikçi Pietro Petroni, Leonardo da Vinci (1442-1519) gibi renklerin tesadüflere bağlı olduğunu ileri sürer. (Gage, 1993: 191-192) Fransız ressam Claude Joseph Vernet (1714-1789) ise düşüncelerini “gerçekten şeylerin rengini görmek istiyorsanız, her zaman aralarında karşılaştırma yapmanız gerekir” şeklinde açıklar. Renk algısında tamamen kişiselliği savunanlardan biri de Hollandalı klasikçi ressam Gerard de Lairese (1641-1711)'tir. Lairese'in resim sanatı üzerine kaleme aldığı kitabı birçok dile çevrilerek ses getirir.

Modern renk vizyonu çalışmalarının başlatıcısı hiç kuşkusuz Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)'dir. Goethe algı psikolojisinin gelişimine büyük

katkı sağlamıştır. 1810'da yayımladığı renk teorisinde görmenin sübjektif etkileri üzerinde uzun açıklamalarda bulunur. Psikolojik renk olgusu ile fiziksel renk arasındaki boşluğu anlatan bu teori 19. yüzyıl boyunca ve 20. yüzyılın başında bilim insanlarının dikkatini başka hiçbir yayına olmadığı kadar çok çekmiş ve aynı şekilde geniş halk kitlesini de etkilemiştir. Bu, kısmen Goethe'nin uluslararası üne sahip bir düşünür ve şair olmasından ileri gelir ve kısmen de Newton'a karşı yarattığı gürültülü polemikten. Goethe çalışmasının ikinci bölümünü Newton'ı çözümlemeye adar. Fakat yarattığı etkinin asıl nedeni belki de her şeyden önce çalışmalarında araç olarak gözü yeterli bularak göze güvenmiş olması ve okuyucularını kendi çevrelerinde görecekları çok sayıdaki renk fenomenini kendi kendilerine deneyimlemeye yöneltmiş olmasıdır.

Goethe'nin teorisi erken yıllarda Fransa'da çok az destek görür fakat hem anti-Newtoncu ve hem de rengin duyuşsal gücüne duyulan inanç Aydınlanma çağı ve Romantizmde devam eder. 1820'lerde Johannes Müller⁸ (1801-1858)'den 1870'lerde Ewald Hering (1834-1918)'e kadar bilim insanlarını yoğun şekilde etkiler. Alman fizyolog Hermann von Helmholtz (1821-1894) renk üzerine yaptığı çalışmalarının sonunda dış dünya gerçekliğini hiçbir zaman doğrudan algılayamayacağımızı, sadece nesnelerin sinir hücrelerimiz üzerinde bıraktığı etkileri algılayabileceğimizi açıklıyordu. "Helmholtz Deneysel Görüş Teorisi'nde görsel algının sezgiye dayalı ya da doğuştan gelen kapasiteye bağlı bir sonuç olmadığını ifade etti. Görme daha çok deneyimlerle öğrenilen bir şeydir." (Gage, 1993: 209) Goethe'ye karşı olan bilim insanları dahi bazen bunu tartışmışlardır, her ne kadar onun teorisi fiziksel optiğe karşı olsa da ressamı için çok kullanışlıydı – sanatçılar için olan renk teorisi ile dünyanın geri kalanı için olan renk teorisi arasındaki ayrımın büyümesi ortaya çıkan diğer bir erken belirtidir-. (Gage, 1993: 202)

Helmholtz'un yoğun etkisinde kalan Fransız kimyacı Michel Eugene Chevreul (1786-1889) sanatta pozitivizmin önünü açmıştır. Renk algısında deneyciliğin önünün açılmasıyla plastik sanatlar alanında renk merkezi konumunu alır ve temsili

⁸ Purkinje ve Helmholtz'un hocasıdır.

olmayan resimle, sınırları olan biçimden özgürleşmeye uğraşır. 19. yüzyıl sonu resim sanatında renk algısı ve renk kullanımı üzerine güncel Fransız fizyolojisi ve psikolojisi ile ilgili yetkin bir örnek aranıyorsa Paul Cézanne (1839-1906)'a bakılmalıdır. Ümitsizce “duyularımın yaydığı yoğunluğa ulaşamıyorum. Doğanın canlandığı muhteşem renk zenginliğine sahip değilim” diyen Cézanne ömür boyu süren psiko-fizyolojik soruyu, gerçekte ne gördüğümüzü denemekten gelen hayal kırıklığı ile sadece endişelerinin değil, görsel gerilimlerin de bir kanıtıdır ki son dönem çalışmaları bunun canlı birer örneğidir.

Giocomo Balla (1871-1958) ve Robert Delaunay (1885-1941)'in teorilerindeki⁹ deneyci tavır ve belirsizlik ya da kafa karışıklığı Yale Üniversitesi profesörlerinden Joseph Albers (1888-1976)'e kadar ulaşır. Albers “Renk Etkileşimi” adlı eserinde rengin göreceliliğini çok çarpıcı örneklerle ispat eder. Albers'in renk duyarlılığının olağanüstü derecede görece olduğu fikri ve zihnin renkleri düzelttiği anlayışı Wassily Kandinsky (1866-1944)'den gelir (Gage, 1993: 264). Avusturyalı düşünür Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889-1951)'e göre : “Rengin ne olduğuna hele de bu rengin bizim bir rengimiz olduğuna dair herkesçe kabul edilen genel geçer bir ölçüt yoktur.” (Wittgenstein, 2007: 11)

⁹ Orphism, Rayonism ve Senkronism akımlarına yol açtılar.

1.2.1. Bilimsel ve Sanatsal Açıdan Renk Çalışma Sahası

Fizik, kimya, psikoloji, fizyoloji, psiko-fizyoloji, toplumbilim, dilbilim, felsefe, estetik, görsel iletişim, pazarlama, tekstil, moda, tasarım ve görsel sanatların majör, minör tüm alanlarının araştırma konusu olan renk, fizikçiler açısından elektromanyetik enerji titreşimlerinin doğası ile ilgili bir olgudur. Konularını, ışığın prizmada bölünmesi ve pigment problemleri gibi çeşitli renk fenomenleri oluşturur. Fiziksel açıdan renk, ölçü ve rakamlarla geniş olarak belirtilen bir olgudur. Işığın hangi dalga uzunluğunu hangi oranda bulundurduğu esastır. Işık her cisimden değişik nanometrik değerlerde yansır. Bu yansımanın nanometre cinsinden değerine bir isim verdiğimizde ana renkler ve ara renkler oluşur. İngiliz fizikçi Isaac Newton 1666'da gerçekleştirdiği deneyinde cam prizmadan geçirdiği güneş ışığını tayf renklerine ayırmayı başarmıştır. İkinci bir deneyle ışın demetlerine ayrılan ışık ışını tekrar bir araya toplayarak önceki bulgusunu tersten oluşturur. Newton'un wavelenght (dalga boyu) kuramı bundan sonraki yüzyıllarda geçerlilik kazanır. Ancak ana renklerin hangileri olduğu sorusu açıklanamaz. Bugün toplamsal ve çıkarımsal renk modelleri ile izah edilen ayırım, 300 yıl boyunca gizemini koruduğundan Newton'ın renk teorisine şüpheyle yaklaşılmıştır. Toplamsal renk modelinde ışık frekansları birleşerek gözümüze ulaşır. Çıkarımsal sistemler ise ışık frekanslarının aynı anda toplanarak değil, birbirlerini engellemesi, filtre etmesi yoluyla oluşan sistemlerdir.

Kimya, pigment ve boyaların moleküler yapısı, medyumlar ve sentetik boyar madde elde etme yöntemleri ile ilgilenir. Kimya, uygarlığı en derinden etkileyen, insanın toplumlaşma süreci ile yaşıt bir uğraşı alanı olmasına rağmen boya imalatında M.Ö. üçüncü binyıl gibi erken bir tarihte devreye girer. Nedeni ilk insanın renklere karşı duyarlılık göstermemesi değil, renklendirmeye yarayan doğal toprak ve bitkilerin çevrede bol miktarda bulunmuş olmasıdır. Antik Dönemde Mısırlıların ilk bireşim renklerini üretmelerinden bu yana boya üretimi günümüze kadar adım adım gelişmiştir. 19. yüzyılda sanayi tipi boyaların fabrikasyonu ile gelişimde adeta bir patlama olur. Aynı zamanda renklerin dayanıklılık problemi

üzerinde akademik çevrelerde büyük tartışmalar yaşanır. Kimya, Roma Dönemi duvar ressamlarından bu yana, rengin kalıcılığını sağlayan ajanlar üzerinde de çalışmaktadır.

Psikoloji göz ile beyin üzerindeki çeşitli renk ve ışık etkilerini araştırırken göz ve beyin işleyişi ile anatomik yapısını inceler. Çalışma sahasının büyük bölümünü karanlık ve aydınlığa uyumlanma ve renk duyumu üzerine araştırmalar oluşturur. Renk ışınlamalarının beynimiz ve ruhumuz üzerindeki etkileri ile yakından ilgilenir. Sübjektif algı, renkleri tanımlama ve renge simgesel anlam atfetme önemli psikolojik problemlerdir. İfadeci renk etkileri -Goethe buna renklerin ahlaki estetiği adını vermişti- yine psikolojinin yetki alanı içerisine girer.

Işığın, göz retinası ve sinirlerde meydana getirdiği renk duyum değişikliklerine rengin fizyolojik etkileri denir. Fizyoloji ilmi renk duyumu alanı ile ilgilenir. Bu nedenle psiko-fizyoloji araştırmaları fizik, fizyoloji ve psikolojiden yararlanır. Çalışma sistemi bakımından fotoğraf makinesine benzeyen göz, insan bedenindeki en gelişmiş organdır. Gözün bir bölümü olan retina bazı bilim çevrelerince beyin bir uzantısı olarak değerlendirilir. Şeklinden ötürü konik (photopic) ve çubuk (scotopic) hücreler denilen ışığa duyarlı alıcı sinirlerle donatılmıştır. Konik hücreler, renklere karşı duyarlı iken çubuk hücreler ışığa duyarlıdır. Kırmızı, yeşil ve maviye duyarlı üç tip konik hücre, ışığın yetersiz olduğu durumlarda çalışmaz, buna Purkinje etkisi denir.

Görme, bir dizi karmaşık işlemde geçirilen görsel uyarımın beyinde tanımlanmasıdır. Görme olayının üç aşaması: uyarılma, duyum ve algıdır. Duyum ve algı farklı şeylerdir. Fizyolojik açıdan görme kesintisiz sürse de algı gerçekleşmeyebilir. Görmenin kendisinin bir işlevden ibaret olduğu düşünülemez. Görme beyin bellek depolarından gelen verilerin değerlendirilmesiyle bilgiye dayalı olarak gerçekleşen çok hızlı bir süreçtir. Veriler algı tarafından düzetime uğrar, böylece evren bize bir karmaşa olarak değil anlamlı bir bütün olarak görünür. Renk algısının, görmede olduğu gibi kişilerarası farklılığı ya da bir toplumun tarih ilerledikçe algısında gerçekleşen değişim, görmeyi öğrenmiş olmakla ilgilidir. Bizler görmeyi öğreniriz. J. Gage “Sanatta Renk” adlı çalışmasında tarihteki bazı renklere

karşı algıdaki zayıflığı örnek göstererek belirtir: “Rengin ne olduğu konusu psikolojik olduğu gibi, bilinci de tarihsel bir gelişimdir.” (Gage, 2006: 214)

Rengin psiko-fizyolojik gerçeğine renk etkisi diyoruz. Psiko-fizyolojik algı rengin fiziko-kimyasal gerçekliği tarafından belirlenir. Rengin çeşitli bilim dallarınca incelenen etkisine karşın insan üzerindeki en büyük etkisi psikolojik bir fenomen oluşudur. (Gage, 2006: 11) Rengin insanlar üzerindeki etkisi, doğrudan doğruya ve kolaylıkla genelleştirilebilir bir olgu değildir. Renklerin etkisi, çok değişik ve anlaşılmaz olmakla birlikte, hem insanın iç dünyasına dayanan faktörlere hem de dış dünyanın insan üzerindeki etkilerinden kaynaklanan karmaşık faktörlere bağlıdır. Rengin psiko-fizyolojik etkileri üzerine bulgular görsel iletişim ve görsel sanatlar alanında kullanılırken diğer yandan toplum-bilimi de ilgilendirir.

Sosyoloji, renge atfedilen manevi değerlerin kültürü biçimlendirmesini ve kültürün de rengin manevi değerleriyle renk kodlarını biçimlendirmesini inceler. Budunbilimin bir uğraşısı da renk kodlarını ve renk simgeciliğini araştırmaktır. Toplumsal renk kodları, toplumsal gelişimin bütünlüğü içerisinde ortaya çıkar. Günlük yaşamın niteliği ile tarihsel koşullar, toplumsal sınıflar, ulusal gelenekler ve daha pek çok etken tarafından belirlenirler.

Dilbilim renk terimlerinin köklerine iner. Doğru tanımlama, tarihi yorumlarken yapılan yanlışların önüne geçeceğinden sosyoloji ilmi için de önem arz eder. Ulusların ya da kavimlerin renklere verdikleri isimler insanlığın renk algısı hakkında önemli ipuçları taşır. Kavramlarla düşünen zihin renklerle sesleri eşleştirmekte, zihin gözdeki renk duyumundan önce sese odaklanmaktadır. (Gage, 1993) Yapısalcı felsefede renk kavramlarının mantığı araştırılarak renk düşünmenin oluşum uzamı sorgulanır.

Işıktan türeyen renklerin anlamlandırılması insanı düşünce dizgeleri oluşturmaya yöneltmiştir. Ampirik açıdan rengin evrensel değer olarak görülmesi antik mitolojilerden doğa felsefesine ve günümüze kadar, felsefi düşüncenin alanı içerisine girer. Antik felsefecilerden ve Romantiklerden, Kandinsky ve Paul Klée (1879-1940) gibi modern teorisyenlere kadar renk, felsefi olarak yorumlanmıştır.

Hangi renklerin ve renk kombinasyonlarının neden estetik olduğu ve bundan da önce neden değeri olduğu sorusu Aristo'dan beri düşünürleri ilgilendirmiştir. Günümüze kadar birbiri ile uzlaştığı kadar birbiri ile çelişen çok sayıdaki renk kuramı ortaya çıkmıştır. Teorilerin birbiriyle örtüşmemesinin nedeni rengin, boya maddesi, ışık niteliği ya da insan algısı olarak incelenmesindeki farklılıktan ileri gelir. Renk dizgeleri oluşturmada temel olarak üç yaklaşım vardır. Bunlar fizikçinin, psikoloğun ve tasarımcının yaklaşımlarıdır. Örneğin bir tasarımcı için temel renkler sarı, kırmızı ve mavidir. Fizikçi, sarı dışında üç rengi (kırmızı, yeşil ve mavi) temel alır. Psikolog ise dört temel renk (kırmızı, mavi, sarı ve yeşil) ile nötr renkleri (siyah ve beyaz) kullanır. (Albers, 1972: 69)

Son olarak sanatçılar, göz ile beyin arasındaki aracılık ilişkisini, renk ile insan üzerindeki etkisini keşfetmeye çalışırlar. Estetik bakış açıları sebebiyle renk etkileri ile ilgilenirler, bu nedenle hem fizyolojik hem de psikolojik bilgiye ihtiyaçları vardır. Renk üzerine yapılmış bilimsel çalışmalar Homer (M.Ö.8.yüzyıl)'e ve hatta daha eski çağlara kadar uzanır. Ressamlar Apelles (M.Ö.4. yüzyıl)'den bu yana¹⁰ tarih boyunca rengin bilimsel sahasına büyük katkı sağlamışlardır. Optik bilimcilerin, doğa ya da sanattaki renk etkilerine, değişen renk nüanslarına ressamca bir ilgiyle dikkat etmeleri, bunları ressamların ardından tanımlayıp kodladıkları buluşlara dönüştürmeleri şaşırtıcı değildir. Örneğin aynı zamanda amatör bir ressam olan renk teorisyeni Ogden Rood (1831-1902), Purkinje (1787-1869)'nin bulgusunun daha ziyade sanatçıların bir buluşu olduğunu yazar. (Gage, 1993: 192) Bilimsel gelişmeler de sanatı yoğun şekilde etkisi altına almıştır. Bu etkileşim karşılıklı ve iç içedir. Goethe birçok örneğini resim sanatının optiği üzerinden verirken ortaya koyduğu bilgi içeriği, günümüze kadar taşınmış, ressamlar tarafından kullanılmıştır. Orfikler, Rus Konstrüktivizmi, Bauhaus Ekolü, De Stijl gibi hareketler; Henri Matisse (1896-1954), Piet Mondrian (1872-1944), Franz Marc (1880-1916), Theo van Doesburg (1883-1931), Kandinsky, Hans Hoffmann (1880-1966) ve Winifred Nicholson (1893-1981) gibi 20. yüzyılın bazı ünlü figürleri

¹⁰ Pliny'nin Doğal Tarih kitabına göre Apelles dört renkten oluşan bir palet kullanıyordu. Batı sanatında yüzyıllar boyunca Aristocu dört arke kuramının karşılığı olarak görüldü ve resim sanatını etkiledi.

renkçi fikirler ürettiler. Renge odaklanan Marc, Klée, Pablo Picasso (1881-1973), Mark Rothko (1903-1970) gibi sanatçıların da kısa analizleri mevcuttur.



1.2.2. Resim Sanatında Renk

İlk insanın hayvanı konu alan mağara resimleri çizgisel bir üslupla başlayarak giderek renk lekelerinin kullanıldığı natüralistlik bir tarza dönüşür. Magdalénien dönemin sonunda ise yalnız kontürün kullanıldığı bir inşacılığa varılır. Adnan Turani “Dünya Sanat Tarihi” kitabında bu, çizgiden başlayarak renk lekelerine doğru gelişen değişimin tüm sanat ekol ve çağ üsluplarında görüldüğüne dikkat çeker. (Turani, 2007: 28)

İlk insanın kullandığı malzeme kırmızı, siyah, sarı, kahverengi ve okr tonlarını veren maden oksitler, kök, kabuk, yaprak ve tohumlardı. “Aşıboyası kuşkusuz ilk renkli boyaydı.” (Finlay, 2007: 80) “Sarı, kırmızı ve kahverengiler için demir’ochre’ı, siyah için bitkisel ve hayvansal kömür ve çok koyu kahverengi için ‘manganese oxide’ kullanılmıştır.” (Sinemoğlu, 1984: 21) Avcı-göçer tarihinin az renkli paletine karşılık tarım kültürüne geçildiğinde çok sayıda pigment kullanılmaya başlanır. Neolitik dönemde Akdeniz havzası içerisinde en önemli yerleşke olan Çatalhöyük örneğinin 7.tabakasından çıkartılan şapel kalıntılarının duvar resimlerinde kırka yakın renk çeşidi ayırt edilmiştir. Çatalhöyük’te yaşayanların demir oksit ve bakır alaşımından mavi, malakitten yeşil elde ettikleri anlaşılmıştır. Bununla birlikte aşıboyası kırmızısı, siyah ve beyazın Antik dönem dâhil olmak üzere çok uzun süre boyunca önemini koruduğu anlaşılmaktadır.

Mezopotamya uygarlıklarının lapis lazuli mavisine verdikleri ayrıcalıklı önemin yanı sıra bölge, antik dünyanın en önemli ticaret merkezlerine sahip oluşuyla pigmentler açısından da en zengin pazara sahipti. Sümer’de “bazı mabetlerde odaların iç duvarlarına renkli hayvan ve insan figürleri ya da geometrik soyut motifler fresk halinde işlenmiş” şekilde bulgulanmıştır. (Çığ, 2008: 139) Ön Asya mimarisinde resim Mısır’dakinin aksine “usa dayanan, belirli, tasvir bakımından fakir, fakat gerçekçilik yönünden daha kuvvetli ve dünyevi bir yaşamı yansıtır. Resimlerin süs olmanın ötesinde hayati önemleri vardır. Bu betimlemeler Mezopotamyalı için koruyucu güçlerdir. (Turani, 2007: 78) Mısır’daki bazı

resimlerde renklerin birbiriyle karıştırılmamasının nedeni de bu resimlerin -özellikle de ölümsüzlük- anlamında kutsal sayılmasındandır. Mısırlıların belki de en büyük başarısı bireşim pigmenti uygulamalarıdır. Analizler Mısırlı zanaatçıların Mısır topraklarında bolca bulunan çok özgün mineralleri kullanarak tarihte ilk defa bireşimsel renk elde etmeyi başardıklarını gösterir. (Delamare, Guineau, 2007: 20-23)

Minos resmi Mısır'dakinden farklı olarak doğa sevgisine dönüktür. İnsanı doğa ile kaynaştırmaya çalışır ve örnekleriyle doğayı sergiler. (Sinemoğlu, 1984: 318) Aynı dönemdeki Anadolu'da yükselen taş heykel geleneğine karşılık Girit Uygarlığı'nda çok renkli dekorasyon ve resim ön plandadır. Tarihi Thera kentinin hemen tüm evlerinin duvarları kaliteli fresklerle kaplıdır. Girit resminin bir diğer büyük ayrıcalığı, rengin kullanımındaki yürekli, parlak ve gerçekliğin de ötesine taşan hünerdir. "Hemen hiçbir imparatorluk Ege dünyasını içine alan bu Girit hakimiyeti kadar, törelere ve geleneklere aykırılık göstermez. Ve yine buradaki çeşitlilik başka hiçbir yerde tekrarlanmamıştır." (Milliyet, 1991: 5) (Resim 1)



Resim 1: Antik Thera Kentinden fresk örneği (M.Ö. 1600)

Eski Mısır'da renk, düşünce ve insan doğasının önemli bir parçası olarak kabul edilirken (www.africanhistory.about.com) Mezopotamya kültüründen etkilenmiş olan Girit'te renk resmin çok önemli bir unsurudur. Fakat Hellenler'de

rengin değeri belirsizdir. Çok renkli Antik Yunan heykelciliğine karşın rengin resim için bir dezavantaj olup olmadığı üzerinde durulmuştur:

“Antik dönem boyunca eleştirmenlerin resim sanatında renge verdiği statü belirsizdir, beklenmedik etki yaratan, biraz dekoratif ve hatalı, diğer yandan resme yaşam ve gerçeklik veren bir unsurdur. Aristotle “Poetics”te bunun antitezini ortaya koyar: tebeşirle çizilmiş bir portrenin renklendirilmiş olandan çok daha güzel olduğunu söyler. Öte yandan Platon iyi renklendirmenin çizimi dengelediğini söyler. İki filozof için de sanatın amacı doğayı taklit etmektir ve renk bunu kuvvetlendirir ya da engeller.” (Gage, 1993: 13)

Eski eleştirmenler için renk olumsuz görülme de resmin temeli olarak da görülmemiştir. Renk kullanımı çizgi kullanımından azdır, hatta renklerin uygulanmasında belli karışımlar kullanılarak bu öğreti ustadan çırağına aktarılır J. Gage “Renk ve Kültür” çalışmasında Ortaçağ’daki ‘renk kırılcılığı’na¹¹ kadar uzayıp giden tartışmanın menşei olarak bu ilk çıkış noktasını gösterir (Gage, 1993: 23) Renk, resim sanatında yardımcı bir unsur olarak görülüp çizim öne çıkarılmıştı. Bu fikir Yunan’dan Rönesans’a uzanan estetik mirastı, Realist sanatta değişmeksizin sürdürülür. (Gage, 2006: 17)

Ruhban sınıfından özgür oluşuyla felsefi düşüncenin temellerinin atıldığı uygarlık olarak kabul edilen Ege ekininde renklerin, Mısır’daki gibi önemli güçler olarak düşünülmediği varsayılsa da arkeolojik bulgular¹² ve Menphis okulunda yirmi yıl eğitim almış olan Pythagoras’ın (Bobaroğlu, 2002: 19) renk öğretisi bunun aksini ispatlar. ‘Heykel’i Mısır’dan öğrenmiş olan Yunanlılar bu sanatı, antropomorfik¹³ bir düzleme taşımışlarsa da iş onları renklendirmeye geldiğinde bir açıdan ‘Mısır’ı devam ettirmişlerdir.¹⁴ Rengi mimari ve heykelin vazgeçilmezi

¹¹ Michel Pastoureau ikona kırılcılığının yanı sıra tarihsel bir renk kırılcılığının var olduğunu söylemektedir. Gage “İkonaklast” terimini kullanmıştır ancak asıl kast ettiği -renk karşıtlığı görüşünü anlattığı pasajında geçtiği için- ‘renk yasağı’ olmalıdır. Pastoreau’nun Ortaçağ’daki renk karşıtı ilahiyatçı görüşleri tartıştığı kitabı için bkz. Pastoureau, 2005

¹² Samos’taki Hera Kutsal Alanı’nda kırmızının kullanışı ya da Geç Klasik Dönem heykellerinin altınla kaplanması vb.

¹³ İnsan biçiminin başka bir varlık ya da objeye atfedilmesi

¹⁴ Perikles Dönemi heykelleri dışında, canlı renkleri karıştırmaksızın düz uygulamışlardır. Ancak Klasik dönemi (Perikles dönemini) bundan ayrı tutmak gerekir. Klasik Dönem sanatı, mimesisi Grek

olarak düşünüp resim sanatında kullanma konusunda çekince göstermeleri bugünkü algımıza tersse de gerçekler bunu işaret ediyor. Resim tarihinde canlandırma konusunda, renksizliğin yarattığı boşluk daima ışık-gölge ile kapatılmıştır. Apollodorus ve Zeuxis M.Ö. 5. yüzyılda chiaroscuro tekniğini geliştirirler.¹⁵ Bunlar monokrom resmi yaşatan eserlerdi. Bu teknikle ışık kontrastlıkları önem kazandı. Işık ve gölge majör değerler haline geldi ve Modern zamanlara kadar da sanatçıların ön uğraşları oldu. (Gage, 2006: 17)

Pliny (M.Ö.25-M.S.79)'den öğrendiğimize göre parlak pigmentler lüksü ifade ettikleri gerekçesiyle Roma dönemine kadar tercih edilmemişti. (Gage, 1993: 117) Oysa şimdi sanattaki lüks, Romalı patronun gücünü gösteren bir işaret sayılacaktı. Mimariye dayalı bir sanat olarak gelişen fresklerde başlıca amaç uyum, güzellik ya da etkileyici anlatım değildir. Yunan Sanatının aksine Roma sanatı idealizmle ilgilenmez; esas olarak ve apaçık bir biçimde dünyevidir. (Wheeler, 2004) Canlı renkler kullanılmış olmasına rağmen bu resimler ışık-gölgenin yarattığı hacim duygusuna sahiptir ve hiç olmadığı kadar doğacıdır. İç mekânların büyük tek renkli zeminlerinde, sarı ya da kırmızı aşıboyası, kalsiyum karbonat (kalsit ve aragonit) ya da kil beyazı, karbon siyahı gibi saf pigmentler uygulanmıştır. Pompeii Gizemler Villası'ndaki gibi bazı aşırı gösterişli bezeklerde mısır mavisi ya da zincifre kırmızısı (cıva sülfürü) gibi dışarıdan getirilen çok masraflı pigmentler kullanılmıştır. Etrüsklüler'e ve Galyalılar'a özgü bir yöntem sürdürülerek, yeşil topraklardan yararlanılmıştır. (Delamare, Guineau, 2007: 28). Bir diğer önemli renk Sur'dan gelen ve lâl renginden maviye kadar geniş bir yelpaze oluşturan mordur.

felsefesine daha önce olmadığı kadar uygun şekilde uygular. Kimyasal analizler Klasik Dönem'de kullanılan renk paletinin pastel tonlardan oluştuğunu göstermiştir. MÖ 6.yüzyıl Arkaik Dönem sanatçıları saf ve yoğun pigmentler kullanırken MÖ 5.yüzyılda ressamlar renkleri beyazla karıştırmayı tercih ediyorlardı. Partenon'un bezeme renkleri beyazla karıştırılmış renklerdir. İlk defa derinlik duygusunu kuvvetlendirmek maksadıyla ton kullanılır. "Bir nesnenin rengine, üzerine daha koyu renkler sürmek suretiyle canlılık ve üç boyutluluk kazandırmak, MÖ 5. yüzyıl sanatının devrim yaratan buluşudur. Heykeltıraşlık eserlerini renklendiren bir ressam bu yeni tekniğe hâkim olup onu layıkıyla uygulayabildiğinde çok canlı ve gerçek hayatın yansıması olarak algılanan eserler yaratması mümkündür." (Ayrıntılı bilgi için bkz. Hoffman, Karamut, 2006: 119)

¹⁵ Formlarda modleyi -ışık gölge ile biçimlendirmeyi- ilk keşfeden Atinalı Apollodorus'tur. (Lydakıs, 2004)



Resim 2: M. Beatus'un Apocalypse (Las Huelgas Apocalypse) serisinden bir minyatür örneği M.S.644

Klasik Dönemdeki izleyici için olduğu gibi Bizanslı izleyici için de renk, ışık değerine sahipti. Bizans'ın geniş yelpazedeki renklerini incelediğimizde canlı lokal renklerle uzlaşırız ki bu renklere ününü veren, süslemecilikten çıkıp gelen hayli gelişmiş renk duyumlardır. Çoğu geç antik dönemde geliştirilmiştir. Bu gelenek özellikle oryantal olan Helenistik reçetelerden gelir, tümü Pers etkilidir.¹⁶ Ortaçağ renk duyarlığında –ve onu destekleyen ekonomik ve toplumsal sistemlerde- öncelik her zaman ton ya da renk verme ekseninden çok yoğunluk ya da doyma eksenine verilmiştir. (Pastoureau, 2005: 82) Romanesk ve erken dönem Gotik sanatçıları duvar ve levha resimlerinde renkleri simgesel ifadeleri ile kullandılar. Bu nedenle kesin ve net tonlarda üretmeye çalıştılar. Sade ve temiz simgesel efekt, modle ve renk varyasyonlarından daha önemli görüldü. Formlarda da aynı yalınlığı kullandılar. (Itten, 1973: 14) Her renk için üstünlük dereceleri vardı ve aynı renk birçok derecelendirmeler içeriyordu ancak hiçbir renk gölge alanlarda yitmez. Ortaçağ minyatürü, bu bütünsel renk neşesini, bu canlı renklerin yan yana gelmesinden kaynaklanan gösterişli beğeniyi çok açık olarak ortaya koyar. (Eco, 1999: 70) Tüm Ortaçağ renk stiline belki de en uzlaşmasız el yazmaları kuzey İspanya'lı Aziz Beatus'un "Apocalypse Yorumu"dur. Yüksek şiddetteki renkleri dünyevi olmayan soyut evren anlayışını yansıtır. (Gage, 1993: 63) (Resim 2) "(D)oğrudanlık ve yalınlık, Ortaçağ renk beğenisinin ayırt edici özellikleridir. Ana renkleri, belirgin renkleri yeğler, ara tonlardan uzak durur; chiaroscuro'larla ışığın

¹⁶ Bizanslı kadınların Arap kadınları gibi ipek ve altın işleme giyip makyaj yapmaları, Bizans Kral tacının değerli taşlarla süslü olması Pers kültüründen gelir. (GAGE, John. "Colour and Culture, Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction", 1993, Thames&Hudson, London, p.61)

rengi belirlemesi, hatta figürün sınırları ötesine yayması yerine, renklerin birlikteliğinin kendi parıltısını yarattığı bir anlayışı benimser.” (Eco, 1999:70)

Bununla birlikte renkçilik ve renk karşıtlığı tartışması Ortaçağlarda da devam eder. “Ortaçağ, asıl vatanının her noktasında da aynı yoğunluk, boyut ve renklerde yaşanmamıştır. Fazla uzaklara gitmeden, iki komşu bölge arasında bile derin farklılıklar olduğunu belirtmekle yetinelim.” (Le Goff, 2006: 12) Kendisini daha canlı renklerle ifade eden Makedonya üslubu, Hellenistik öğeler içerirken Girit Ekolü rengi ikonadan sıyırmaya çalışarak ışıgı göstermeyi yeğler.¹⁷ İkona geleneğinde kullanılan boya malzemesi de ekollere göre farklılık gösterir. Ortodoks bir ikona ressamı bitki, taş, böcek, yumurta gibi doğal malzemelerle boyar. Ortaçağ boyunca Doğacı anlayışa en zıt materyal olan altın, metafizik ışıgı karşılayabildiğinden Giotto di Bondone (1266-1337)’dan sonra dahi değişmez şekilde resim sanatının vazgeçilmezi olur.

Renk İtalyan Rönesansı’nda uygulama ve eleştirilerle yeni gelişmekte olan bir etkiydi. 14. ve 15. yüzyıllarda İtalyan doğacılığındaki desenci Floransa, Padova, Sienna okullarına karşılık Venedik okulunun renkçi tavrı daha çok estetik kaygılar ve doğa gözlemlerinin etkilerinin bir sonucuydu. L. Ghiberti (1378-1455) renkçi ve desenci resim arasındaki farkın tartışmasını açar. Leon Battista Alberti’nin (1404-1472) ışık algısı daha çok deneyime dayalıdır kendisi de felsefi içerikleri hatırlatmaya karşı çekingen olduğunu ifade etmiştir. Oysa Ghiberti Ortaçağın derin optik konularının derinliklerine dalmaktan çekince duymaz. Işıgı algılamada özellikle gözün ve beynin ilişkisi üzerine en karmaşık detaylara girer. Sonunda tespit ettiği bir gerçek, resim sanatına yön verecek niteliktedir: ışık olmaksızın renkleri algılayamayız.¹⁸

¹⁷ Makedon üslubunun menşei Doğu Roma, dolayısıyla Doğulu Helenistik kültürdür. Bizans İmparatorluğu ilk kurulduğunda Roma İmparatorluğunun devamı niteliğinde idi. Bu sebeple tarihçiler Ortaçağ sanatını 6. Yüzyıldan itibaren başlatma eğilimdedirler. (Konu ile ilgili olarak bkz. Akyürek, 1994)

Bizans Uygarlığı, İmparator Konstantin’in, Hristiyanlığı devletin dini olarak kabulünden itibaren, Hellenistik pagan ikonografiyi kısmen Hristiyanlaştırarak sürdüren duvar resimleri ve ikon geleneğini kurar. İlerleyen dönemlerde özgün niteliğini bulsa da aslında “Bizans uygarlığı bütün tarihi boyunca, Antikite ile Hristiyanlık arasındaki ikiliği(dualite) daima içinde barındırmıştır.” (Akyürek, 1996: 32)

¹⁸ Piero della Francesca (1415-1492)’nın “Konstantin’in Rüyası” gibi erken bir resminde renkler gece sahnesine uygun değilken, geç dönem eseri “St. Francis’in Stigma Oluşu”nda renkler optik algı

“Erken 15. Yüzyıl Hollanda resmi renk ve boya açısından Avrupa resim sanatında yepyeni bir dönemin başlangıcı kabul edilir.” (Wundram, 2008: 11) İlk defa 1100’de Alman rahip Theophilus tarafından ahşap pano üzerinde uygulanan yağlıboya, 1420’lerde tekrar ortaya çıkarak van Eyck kardeşlerin bu teknikle ünlenmelerine vesile olur. Yağ ile boyama yumurtadan daha iyi sonuçlar vermiş, kuruma sürecinde sanatçının son rötuşları yapmasına imkan tanımıştır. (Wundram, 2008: 34)¹⁹

Desencilerle renkçiler arasındaki polemikler on altıncı yüzyılda Venedik’te hızlanır. Michelangelo (1475-1564)’nın çizimi ile Titian (1490-1576)’ın renkleri bu yüzyılda eleştirmenlerin klişesi haline gelir. (Gage,1993:165)²⁰ Sanat akademilerinde desen ve renk başlıca tartışma konusudur artık. Floransalı sanatçıların pek azı rengi, bir resmin çeşitli figür ve biçimlerini bir bütün içinde kaynaştırmada kullanılan belli başlı araçlardan biri sayar. Venedik ekolündeyse resme doğrudan boyayla başlanıyordu.

Maniyerizmin en ayrıkısı sanatçısı El Greco (1541-1614), Bizans’ın Girit ekolünü sürdürerek dönemin modern anlayışı ile sentezliyordu. Onun resimlerinde doğal biçim ve renkleri terk etmede Tintoretto (1518-1594) örneğinden dahi cesur bir atılım görürüz. Siyah ve beyaz renklerin başat değerler olarak yer aldığı paleti, Athos dağındaki ünlü Bizans elyazmalarındakine benzer. (Barres, 1997: 29) Beşten fazla renk yoktur bu palette: Beyaz, siyah, narçiçeği kırmızısı, sarı, okr ve kök boya lak. (Barres, 1997: 117).

bakımından gerçeğe uygun kullanılmıştır. Taddeo Gaddi (1290-1366)’nin de gece sahnelerinde lokal renk bulunmaz, renkler tamamen elenmeye de kromaları düşürülmüştür. (Gage, 1993: 120)

¹⁹ Gage hem “**Color in Western Art**” kitabında (s.525) ve “**Color and Culture**” kitabında (s.131) yağlıboyanın ortaya çıkışı için farklı bir kaynak ortaya atar. “Jan van Eyck’dan önce bir doktor olan Salernolu Urso temperaya incir yaprağının özünü karıştırarak yağlı bir temperayla resimler yapmıştır. Bu teknik giderek ressamlar tarafından geliştirilir ve sonunda Van Eyck çok rafine hale getirerek transparan boya elde etmeyi başarır.” (<http://tekhelet.com/pdf/Gage-ColorinWesternArt-1990>)

²⁰ Michelangelo Titian’ın eserlerini eleştiriyordu. Aynı şekilde Titian da Michelangelo’nun fresklerini eleştirmişti. Sixtin’i gördüğünde “bunlar resim değil” derken kastı Usta’nın modle tekniğinin, figürleri oylumlaştırmış olmasıdır. Oysa bu eserlerdeki renkler az parlak değildir. Gage “Renk ve Kültür” kitabında Michelangelo’nun renk parlaklığının onu Manyerizme bağladığını ifade eder. (Gage: 1993: 137) Öte yandan Proto-Barok aşamaya öncülük eden Titiano’nun geç dönem eserlerinde renk neredeyse empresyonist bir özellik kazanır. (Krausse, 2005: 19)

Vurgulu tek renklilik sadece bir geçiş devresini temsil eder. Çok geçmeden hem vurgulu, hem de renkli olmanın pekala mümkün olabileceği anlaşılır. (Wölfflin, 2000: 195) Dinamik, canlı, renkli, tutkulu, teatral, duyarlı, müsrif, çok yönlü ve yetenekli Barokta renkler yzeyeye dağıtılmış parçalar halinde uygulanır. (Pischel, 1983: 465) Bu dağıtışta insanı tatmin eden bir tesirden çok, heyecana sürükleyen bir hl vardır. Geçici ve tesadf anlar üzerinde duran Barok Resimde renk ve ışık düzeni, grnne, gerçeğe bağlı kalınmaksızın sanatçının inanç ve hayaline göre realize edilir. (Epikman, 1951) Böylelikle yer yer renklerin etkileri öylesine güçlendirilir ki bunlar, yoğun renkli noktalar haline gelerek, ışık parıltılarının eşi bir etkiyle 17. yüzyıl resmine ehre kazandırır. (Wölfflin, 2000: 195)

En ince ayrıntılara kadar renkleri olduğu gibi vermekten başlayarak zamanla, tamamıyla genel renk izlenimine yönelmiş bir tasvir yoluna geçilmiştir. Desende nasıl çizginin her yerde aynı nitelikte olmasından vazgeildiye, rengin etki yoğunluğunun da saf renklerin, yarı değerlerin ve hatta ne olduğu belirsiz renklerin donukluğu içinden ıkıvermesi gerektiği anlaşılır (Wölfflin, 2000: 195-196). Sadece, aynı rengin, tablonun çeşitli yerlerine konması bile, rengin nesnel karakterini belirsizleştirme yolunda bir çabadır. Seyirci, renk bakımından bir olanları birbirine bağlar ve böylece, nesnel tasvirle ilgisi olmayan bir yola sapmış olur (Wölfflin, 2000: 240). 17. Yüzyılın koloristleri rengin bu “oluş” halini başka başka yollarla kavramışlardı. Rembrandt benzetme yerine çağrışım yöntemini uyguluyordu. Altın rengi vardır, fakat Rembrandt H. van Rijn (1606-1669) altın bir miğferi altın rengine boyamaz. (Wittgenstein, 2007)

J. Gage’e göre Tenebrizm²¹ gölgeye atfedilen pozitif anlamı güçlendirmiş olmalıdır. Leonardo’nun gölgenin sonsuzluğu tezinin ardından Michelangelo Caravaggio (1571-1610) kendine has üslubunu Savoldo ve Moretto’nun 16.yy’daki Brescian okulunun dramatik ışık ve hayli gergin gerçekçilik anlayışı ile oluşturur.

²¹ İtalyanca ‘Tenebrismo’ Batı resmindeki fiğuratif kompozisyonlarda, aydınlık ve karanlık alanların dramatik etkiyi artırmak amacıyla karşıtlık oluşturacak biçimde düzenlenmesidir. Teknik ilk kez Caravaggio tarafından uygulanmış ve 17.yüzyıl başlarında ondan etkilenen birçok ressamca benimsenmiştir. Caravaggiocu resimlerde çok koyu bir fon üstünde verilen fiğrler, bir ışık demetiyle aydınlanır ve oluşan ışık-gölge karşıtlığı sonucu hacim kazanırlar. (Ana Britannica, 1987: 332)

(Gage, 1993: 156) Yarattığı ışık-gökge karşıtlığının etkisi tüm Avrupa sanatını etkiler.

Kuzeyden güneye tüm Avrupa'yı içine alan birincil etki Caravagist ışık ise ikincil etki Rubenist renkçilikti. Flaman resim okulunun ağırlık noktasını oluşturan Rubens atölyesinden çıkan öğrenciler Usta'nın parlak renklerini tüm Avrupa'ya yaydılar. Peter Paul Rubens (1577-1640) geleneksel işlemlerin tersini uyguluyordu. Işıklı alanlar kalın ve opak boyanmış, üzerine şeffaf ve inceltilmiş gölgeler eklenmiştir. Gölge alanlara parıldayan serin bir optik etki verilmiştir. Işıқта ise ılık bir etki söz konusudur. Bu serin-ılık modülasyon tamamen ten renginde kalınlık-incelik kontrolü ile başarılmıştır. (Chartwell Books, 1985: 56-59) Rubens'in her tarafa yayılan tablolarının yarattığı ilham ve tesirler çok büyük olmuştur. Bu eserlerin verdiği en büyük ders 'renk'tir. XVIII. Yüzyıl Fransız ve İngiliz sanatçıları, Rubens'e, özellikle renk bakımından çok şeyler borçludur. (Epikman, 1951: 4)

“Rubens'in renkli bir alem yaratan görüşü, güzel bir işçiliğe dayanan akıcı üslubu, emin bir tarzda kullandığı maharetli tuşlarıyla eserde yaratılan çekici tesirler, XVIII. Yüzyıldan başlayarak Romantizm'in büyük ustası Delacroix'in sanatında özellikle renk bakımından derin izler bırakarak XIX. Yüzyılın sonlarına kadar sürüp gitmiştir.” (Epikman, 1951: 4)

Floransa ekolü ile Venedik ekolünün uzlaşmazlığı 17. yüzyılda deseni daha önemli bulan Nicolas Poussin (1594-1665) destekçileri ile Rubens'in Venedikçi renk anlayışı arasında sürüp gider. (Gage, 1993: 97) “Charles Le Brun (1619-1690), renk muhaliflerinin durumunu, rengin “birçoğunun kurtulmak isterken içinde boğulduğu okyanus” olduğunu ileri sürerek özetler.” (Pastoureau, 2005: 130) Yüzyılın başında Girolamo Mancini ve yüzyıl sonunda da Carlo Maratta figürün esası olduğu gerekçesiyle önceliği çizime verirler. John Locke'un yüzyıl sonunda yayımlanan çalışmasında da çizim birincil, renk ikincil meseledir. Roger de Piles dahi Fransa'da Rubens renkçiliği konusunda rengin oynadığı rolü küçük görür. 17.

yüzyıl, optik öğrencileri için ışığın yüzyılıken²² renk türetilmiş yan ürün olarak küme düşerek daha alt sırada yer alır. Tartışma Romantik Çağda yeniden alevlenir: “XVIII. Yüzyılın sonunda Fransa’da baş gösteren Possinistes (Pusenciler) ile Rubenistes (Rubensçiler)’in mücadelesi, bu iki ayrı teknik ve görüşü tutan taraflar arasında olmuştur.” (Gage, 1993: 155)

On sekizinci yüzyılın başında renk, muhaliflerinin düşündüğünün aksine, tensel olduğu için artık daha gerçek görünmekteydi. J.H. Fragonard (1780-1850) ve F.Boucher (1703-1770) yüksek burjuvanın tensel hazcılığını yansıtırken İtalyan Tiepolo fresk geleneğini ışıklı renkleri ile sürdürdü. Venedik ekolüne özellikle de Giorgione (1477-1510)’ye yakın olan A. Watteau (1684-1721) belli bir melankoli duygusu içermesi bakımından dönemi anlayışından ayrılır. Müziksel etki bırakan resimlerinde bir konuyu anlatmanın ötesinde doğrudan insanın içine işleyen bir izlenim yaratır. “Bu gereksinim Giorgione tarafından bulunmuş ve Watteau tarafından sezilmiştir.” (Germaner, 1996: 51) Watteau’nun resimlerinde geliştirdiği tema, müzisyeninkiyle benzer, tüm resim yüzeyi çeşitlemelerle (*noktürn*) örülüdür (Hauser, 1995: 43). Rengi benzer bir etki ile kullanan Simon Chardin (1699-1779) konu hiyerarşisinde en alt sıradaki natürmortu seçer.²³ Ne var ki boya kalitesiyle türün önemini ezip geçen de o oldu. “Ressam nesnelere yavaş yavaş renk vererek, tüm parçalar arasında bir uyum yaratmaya çalışmış; aynı zamanda, farklı renkler arasında bir iç bağıntı yaratma kaygısı gütmüştür.” (Akbulut, 2006: 280-284) Yumuşak fırça vuruşları ve titiz bir çalışma, Chardin’i çağdaşları arasında öne çıkarır. Detaylı incelendiğinde, fırça vuruşlarının renksel bir etki yaratmak amacıyla yapıldığı anlaşılır.

Çizimin yeterli olacağına dair inanç psiko-fizyolojinin temelini oluşturur. Işık algısı renk algısının önündedir. Çocuklar çevrelerini keşfederken kontürlere odaklanırlar, renk algısı fonksiyonel olarak açık koyu değerlerden daha az önemlidir. On ikinci yüzyılın sonlarında renkli görüşün mekaniği üzerindeki

²² Newton’ın ünlü deneyi ve Optics tezi rengin, ışığın bir fonksiyonu olduğunu söylemesiyle renk üzerindeki büyüyü dağıtmıştı. Renk, ışık gibi ölçülebilir oluşuyla bilim tarafından ehlileştirilmiş, gizeminin önemli bir kısmını yitirmişti.

²³ Geleneksel sıralamada tarihsel konulu resim en başta yer alıyordu. En alt sırada natürmort vardı. Manzara onun bir üst sırasındaydı. Modern sanatla birlikte konu hiyerarşisi ortadan kalkmıştır.

alışmalar gözün çok renkli ve monokrom algı sağlayan iki tür vericiye sahip olduğu bilgisini öne sürmüştü, on dokuzuncu yüzyıldan beri bunu gayet iyi biliyoruz.(Gage, 1993: 117) Bu durum kontür ve kontrastın önemini öne çıkarırken rengi ikinci plana atar. Klasik dönemde ve Rönesans'ta bunu görürüz. Renkler arasındaki irtibat vurgusu, renk alanlarındaki fırça darbeleri ile birbirine bağlanması olduğu kadar belli tonların yönetimi vurgusudur. 17. yüzyılda Romalı manzara ressamaları, *clau de glass* olarak bilinen karartılmış ayna kullandılar. Aynaya yansıyan manzara sanatçının tonlar üzerine konsantre olmasına imkan veriyordu, yine bu dönemde gravür Kuzey'de bilhassa Rembrandt'ın ellerinde gelişti. Baskı yapımında chiaroscuro tekniği ve yeni geliştirilen mezzotint²⁴ monokromatik rengi sanata soktu. 19. yüzyılda siyah beyaz baskılar ve fotoğraflar dünyaca yeterli sunuşlar olarak addedildi. Grek klasisizmi modern dönemde ideal güzelliği garanti altına almak için tamamen renksiz mermer heykellerde yeniden hayat buldu. 18.yüzyıl sanat tarihçi J.J.Winnckelmann (1717-1768)'ın ünlü deyişiyile “asil sadelik ve sessiz ihtişam” modern klasisizmin sanatçıları tarafından dikkate alındı. Beyaz mermer (beyaz ten) en güzeli idi çünkü ışığı en çok yansıttandı. (Gage, 1993: 200)

M. Pastoreau renk karşıtlığını Reform Hareketi içerisinde sınırlı görmenin yanlış olacağını söyler. Protestan gelenekte süren akromatik üslup Karşı-Reform'dan sonra da devam etmiştir.²⁵ Bununla birlikte dinsel çeşitlilik şu ya da bu paleti açıklamaya yetmez:

“Yalnızca Katolik resim ile Protestan resim yoktur; her ikisinde de daha açık olarak Cizvit, Jansenist, Lutherci, Kalvenci eğilimler ya da yönelimler ortaya çıkar. Bu, aynı zamanda ressamın, Rönesans'tan beri sanatçıları ve kuramcıları meşgul eden, ressamın çalışmasında desenin mi, rengin mi öncelikli olması gerektiği konusundaki bitmeyen tartışmalardaki tutumuna bağlıdır.” (Pastoureau, 2005: 129)

²⁴ bakır veya çelik klişe baskı tekniği

²⁵ “Protestan ressamların paletlerinde, onlara gerçek bir renksel özgünlük sağlayan birkaç belirleyici yön ve yineleme vardır: Genel bir yalınlık, alacalıktan iğrenme, koyu renkler, grizay etkileri, kamayö resim uygulamaları (özellikle gri ve mavi dizisi içinde), yerel renk arayışı, tonlama bozukluklarıyla resmin renk düzenine karşı gelerek göze batan her şeyden kaçınma. Birçok Kalvenci ressamda, bu ilkelerin radikal bir şekilde uygulanması oranında, gerçek bir renk püritenliğinden bile söz edilebilir. Buna örnek olarak, güçlü ışık ve titreşim oyunlarına yer vermek üzere, çoğu zaman (kimi zaman tekrenklilikle suçlanma noktasında) az sayıda, ölçülü ve koyu tonlara dayanan bir çeşit renk yoksunluğu uygulayan Rembrandt gösterilebilir.” (Pastoureau, 2005: 118)

Pastoreau, Antik dönemden beri rengi aldatıcı, sahte ve göz boyayıcı olarak gören; Ortaçağ'da şeytan işi bulup yasaklayan anlayışın zaman aşımı bir genelleme olduğu üzerinde durur. Aziz Bernard ve Calvin ile on yedinci yüzyılda Rubens ve Rubensçilik karşıtlarının desenin ya da rengin üstünlüğüne dair bitmeyen tartışmalar çerçevesinde kullandıkları dil birbirinden pek de farklı değildir ona göre. “Kalvenci ve Jansenist tutum aynı şeyi söyler: Renk, yapmacıklık, gösteriş, aldatmaca, yanılsamadır. Anlamsızdır çünkü maddedir; tehlikelidir çünkü doğrudan ve iyiden uzaklaşır; suçludur çünkü kandırmaya ve yanıltmaya çalışır; engelleyicidir, çünkü biçimlerin ve çevreleyen çizgilerin açıkça görülmesine engel olur.” (Pastoreau, 2005: 119) Winckelmann’ın “soylu sadelik ve dingin yücelik”ine duyulan özlem, öncelikle, Rokokonun içtensizlik, safsatacılık, anlam ifade etmeyen çeşitlilik ve parlaklık gibi yozlaşmış, sağlıklı ve doğallıktan uzak niteliklerine karşı bir tür protestodur. (Hauser, 1995: 131) Yeni-Klasikçi akım Rokoko renkçiliğini yoz ve sağlıklı bulurken yine aynı –renk karşıtı– dili kullanır. Renk “(s)on olarak tehlikelidir, çünkü denetlenemez: Dilden kaçarak bütün çözümlemelerden olmasa da bütün genellemelerden kurtulur. Her mümkün olduğunda, onu denetlemek ya da engellemek gerekir.” (Pastoreau, 2005: 130) Baudelaire “Romantizm Kuzeyin çocuğudur ve Kuzey renkçidir, rüyalar ve peri masalları sisin çocuklarıdır” derken renkçilikteki belirsizliğe dikkat çeker. Klasisizmse güneyin çocuğudur. Baudelaire’in benzetmesiyle Güneyin aydınlık gökyüzü, açıklık ve mantığı, Kuzeyin sis, karanlık ve irrasyonel duygulanımıyla zıtlaşır.

Vincent Willem van Gogh (1853-1890)’un rengi kendisinden öğrendiği Eugène Delacroix (1798-1863)’ya övgüler düzen Charles Blanc (1813-1888)’in²⁶ dahi renge hayranlık duymayışı ilginçtir: “çizimin sanatın erkeksi (*masculine*) yanı olduğunu, rengin dişil (*feminine*) yanı olduğunu söyler ve Delacroix’nın renk araştırmasında ileri gittiğini düşünür. (Gage, 1993: 174) Ingres (1780-1867) ve Delacroix biri desenci diğeri renkçi anlayış olarak on dokuzuncu yüzyılın iki kutbunu temsil ettiler ancak her ikisi de usta renkçilerdi. Ingres, Delacroix’nın mermer, yaldız ve kumaş çalışmada olağanüstü bir duyarlılığa sahip olduğunu ancak

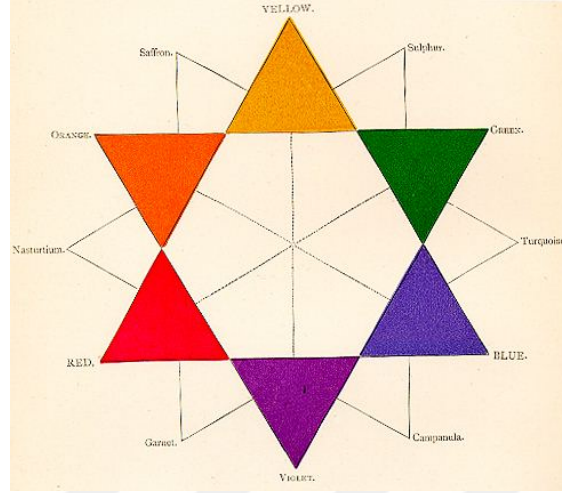
²⁶ Van Gogh, Delacroix’nın tamlayıcı kontrastlığını Charles Blanc’ın “Grammaire des Arts Decoratifs” adlı kitabından öğrenmişti. Seurat ve Signac da Charles Blanc’ın aynı yayın dizisindeki renk teorisinden ilham alarak Divizyonizmi keşfetmişlerdi.

gerçek bir renk elde etmek için hiçbir şey yapmadığını iddia ederken bir lokal renkçi olarak hasmının yansımalarla çalışıyor oluşunu anlayamamıştı. (Gage, 1993: 201) Sonunda sanatçı Edouard Jeanneret (1887-1965) ve sanatçı arkadaşı Amédée Ozenfant (1886-1966)’den anlamlı bir açıklama geldi. En saf renklerin felsefesini üç skalada sınıfladılar. Birinci skalada siyah, beyaz, toprak sarısı, kırmızı ve ultramarinden oluşan majör renkler bulunuyordu. Bu, hacimler oluşturan konstrüktif skala idi. Michelangelo, Rembrandt, El Greko (1541-1614), Delacroix ve A. Renoir (1841-1919) tarafından kullanılıp devam ettirilmişti. İkincisi dinamik skalaydı: limon sarısı, crome ve cadmium oranj, vermillion, emerald green, ve light cobalt blue bu kategorideydi. Tüm bu renkler Raphael ve Ingres gibi lokal renkçiler tarafından kullanılmıştı. Son skalada saf açık renkler: ‘*madder*’ler, ‘*lake*’ler ve *veronese green* yer alıyordu. Bunlar ‘bozan, rahatsız eden’ elemanlardı. (Gage, 1993: 197)

Delacroix ömür boyu renk problemleri ve prensipleri üzerine kafa yormuş ve kendi renk teorisini geliştirmişti. Renkleri siyah veya beyazla kırmak yerine zıtlarıyla kırmayı savunmuştur. Bu yolla rengin çok ince nüanslarını elde edebilmiştir. Renk teorisinde bir çemberi 120 dereceden oluşan üç eşit parçaya ayırarak bu parçalara üç ana rengi uygulamıştı. Parçalardan her birini, iki tonla ikiye ayırmış; oluşan bölümleri de bileşik tonlara bölmüştü. “Yeniliğin bir yönü de altı rengin kümelenip, bunların üç çift olarak gruplanmasıydı. Burada kırmızıdan yeşile, sarıdan mora ve maviden turuncuya hareket vardı.” (Yıldırım, 1989: 25-26) Böylece Goethe’nin “bir rengi gözlemleyen göz doğal bir eylem olarak, bilinçsizce, renk çemberinde başka bir yere denk düşen diğer bir rengi anında üretir” şeklinde açıkladığı kontrastlık yasasındaki tam karşıtlığı oluşturdu. Delacroix’nın tamlayıcı renkleri juxta-position (yan yana) tarzında uygulayışı, bilhassa puantilistler gibi, kendinden sonra gelen ressamı etkilemiştir.

“Renkçi olunmaz, renkçi doğulur” diyen Delacroix (Delacroix, 1876) Londra’dayken Romantik akımın iki duayeni William Turner (1738-1829) ve John Constable (1776-1837)’in çalışmalarını görmüştü. Yoğun duyguları tarif etmeye çalışan Romantizmin asıl gücünü renkten alması olağandı. Akımın Almanya’daki iki büyük temsilcisi Caspar David Friedrich (174-1840) ve Philipe Otto Runge

(1777-1810) da renkçi ressamlardı. “Bu sanatçılar rengi psiko-ekspresif bir araç olarak kullanıyorlardı.” (Itten, 1973: 15)



Şekil 1: Charles Blanc. (1889). Renk Gülü.
The Grammar of Painting and Engraving (Resim Sanatının Grameri)

Romantizm ile Doğacılık arasındaki en önemli fark, yeni akımın bilimselliği ve pozitif bilim ilkelerini sanatsal bir biçim dilinde uygulamış olmasıdır. Resim alanında ‘gözlem yolu’ ile kendini gösterir. 19. yüzyıl Fransız resminin renkçiliğe doğru yaklaşmasından belli ölçüde sorumlu olan Constable’ın başarısının en temel olgusu renk tekniğidir. Constable rengi homojen kullanmıyor; açık-koyu ışıklı-gölgeli, sıcak-soğuk, mat-parlak parçacıklar halinde uyguluyordu. (Itten 1973: 15) Paletindeki değişimin sebebi, ileriki zamanlarda Barbizon ekolünün izleyeceği yol olan, doğanın karşısında çalışmaktır. Diğer bir yenilikçi, çağdaşı Turner’dı. “Turner subjektif renklerle yaptığı kompozisyonları sayesinde Avrupa’nın soyutçuları arasındaki birincil konumunu alacaktır.” (Itten 1973: 15) Yoğun kabalıktan ince duyarlılığa geçiş, tekniğinin büyüleyici yanıdır. Sert ve keskin ışıklar eterik bir hiçlikle çevrelenir. (Chartwell Books, 1985: 80-89) Yavaş yavaş betimlemeyi ortadan kaldırır. Hava, bulutlar, su, sis gibi doğanın sıvı ve uçucu öğeleriyle, meteorolojik olaylarla ilgilenir. Bunlara, basit bir renkli lekeyle dile getirdiği hareketi ekler. Böylece, empresyonist tasarımının ötesine geçerek lirik bir soyutlamaya ulaşır. (Claudon, 1999: 111)

Barbizon Ekolü ressamı her ne kadar gün ışığını resmetmişlerse de renkleri İzlenimcilikte olduğu gibi bu ışık altında parlayan renkler değil, atölye ortamında kurgulanmış, gelenekselci kahverengi tonlardır. Genellikle toprak renklerini kullanan Jean François Millet (1814-1875), Doğacıların ve Gerçekçilerin açık hava ilkesini kullanmaz; parlak renklerini, atölye ışığında, belleğinden ve modellerinden yararlanarak gerçekleştirir. Barbizon ressamı ışığın formları çözen etkilerini yansıtmaya çalışmalarıyla İdealizmin desenci tavırdan ayrılırlar. Daha çok Hollandalı ustalara yakındırlar. Van Gogh da Hollanda Döneminde Rembrandt'ın altın tonlarını uygulayan The Hague Ekolüne bağlı çalışır.

19. yy sonunda bilimsel görüş ve teknolojiye duyulan güven, İdealizm ve gelenekçilik karşısında zafer kazanırken sanat alanında durum farklıdır. Pre-Rafaelitler açık havada resim yapan ilk sanatçılardı. Daha önce Constable buna kalkışmıştı ancak onunkisi daha çok açık havada resim yapma denemesi idi. Pre-Rafaelitler resimlerini doğrudan doğanın karşısında boyadılar. Resimlerindeki parlak, aydınlık renkler ve ışıklılık, tualin beyaz astarı üzerine saydam boya sürme teknikleri ile sağlanmıştır. Universal ışık kullanmalarının bir nedeni de Nazarenler'in etkisidir. Pre-Rafaelitler'in Simgecilik'le Doğacılık'ı birleştirmeye çalışmaları çelişkilidir.²⁷

Lokal renklere inanç maddenin renklerine inanmaktır (Gage, 1993: 192). Simgecilikte ise renkler maddenin fizikötesi kullanımına açıktır. Avrupa'da Doğacılık'ın sonunu getireceklerine inanan Simgeciler Gerçekçilik'e karşı ilk tepkilerini vermeye başladıklarında düşsel olanı resmetmek istediler. Parnasse okulunun ardından giriştikleri Gül+Haç (*Rose+Croix*) sergileriyle sanatçılar, insan tinini kurtarmak gibi büyük bir amaca yönelmişlerdi. Konular efsane ve mitler; alegori ve düşler; mistik ve Katolik idealler olunca renk, nesneden bağımsızlaşarak sezgi, fikir ve duygu tarafından belirlenmeye başlandı. Henüz üzerinden bir yüzyıl geçmeden resim sanatında renk kullanımının Doğacılık'tan Simgecilik'e bu denli sert viraj alışı ancak toplumsal dönüşüm ve ideolojiler çatışması çağı ile açıklanabilir.

²⁷ Bu teori Pre-Rafaelitler'i yoğun şekilde etkileyen düşünür J. Ruskin'e aitti.

Batı resim sanatında dört yüzyıl boyunca üst üste inşa edilmiş olan optik gerçeklik -yanılsama- algısı ile zıtlaşan İzlenimci resim bir betimleme olmaktan önce renkli fırça darbelerinin organizasyonudur. Zira gelenekçi sanat konstrüksiyonu gizleyerek, modern sanat göstererek temsil etme yoludur. Bu nedenle 20. yüzyıl sanatında salt çizgi, renk, form gibi plastik elemanlar başlı başına birer karakterdirler. Biçim elemanları içeriğin en saf ve öz gücü olarak görülmüştür. Bu duyarlılık soyut sanatla doruğuna ulaşır. Dolayısıyla modern sanatta renk çoğu zaman bir ifade aracı olmaktan önce başlı başına bir amaçtır. 20. yüzyıl sanatında renk özgürleşmiş, özgül ağırlığını ortaya çıkartmıştır. Geleneksel sanat Newtoncu uzam ve zamanda birliğe dayalı iken modern sanat bir renk ve çizgiler tümelidir. Nesne ile özne arasındaki mesafe ortadan kalkar. Sanat, yaratıcısının eylemi haline dönüşür. Böylece gerçek, mutlak değil değişkendir. Resmin üç boyut yanılsaması olmayıp iki boyutlu bir düzlem olduğu ve bir betimleme aracı değil salt kendi olduğu, değerini kendi olmakla taşıdığı gerçeği 20. yüzyıl sanatının özdeki plastik yaklaşımıdır. Sanayi devri ve sonrasında da savaşlar çağı olan 20. yüzyıl sanatı “ne?” sorusunun yanına “nasıl?” sorusunu koyar.



Resim 3: Odilon Redon. (1905). Yansıma (kağıt üzerine pastel). Özel Koleksiyon

Sanatçıların renk kullanım yöntemlerindeki çeşitlilik rengin bir yandan salt fiziksel bir reaksiyon diğer yandan da görsel algıda gerçekleşen bir fenomen oluşundandır. Renk hakkındaki bilimsel bulgular, felsefî ve bilimsel renk teorileri sanatçıları Aristo’dan bu yana etkilemiştir. Pozitivist felsefe ile örtüşen İzlenimcilik renge optik gerçeklik olarak yaklaşır. (Tunalı, 1981) Michel Chevreul (1786-1889) ve Hermann von Helmholtz (1821-1894)’un teorilerinden yola çıkması ile, tam

anlamıyla bilimsel bakış açısına sahip olmakla modernidir. Diğer yandan “Modernizm ve modern sanatın optik dünyanın gerçeğin temsili olduğunu reddetmesi” bir tartışmayı beraberinde getirir. (Tunalı, 1981)²⁸ Tartışma daha çok Dışavurumculuk’un Doğacılık’a karşı gelişinde belirir. Estetik bir akım olmaktan önce, toplumsal bir hareket olan Dışavurumculuk ayaklanmadan yanaydı. İzlenimciler ise yaşanan dönemin gelişmelerini olumlu değerlendiriyor, teknoloji ve bilime insan yaşamını rahatlatmaya aday pozitif gelişimler gözü ile bakıyorlardı. İsyankârlık 1890’larda doğan ve bir kuşağın tüm aydınları tarafından paylaşılan genel ruh durumuydu. Geçmişle ilişkileri kopartma isteği Sanayi Toplumuna verilen bir yanıttı. Yeni anlayış kendi biçim dilini primitif sanatta, Avrupa dışı²⁹ kültürlerde, çocuk ve akıl hastalarının sanatında³⁰ buluyordu. En radikal tavır Pont Aven Okulu’nun kurucusu Paul Gauguin (1848-1903)’den geldi. 1880’li yıllarda Primitif üzerine araştırmalarını geliştirerek konu ya da soyut düşüncelerini, parlak düzlemler ve simgesel biçimlerle ifadelendiren bir soyutlama anlayışına vardı. Sentetizm (*Synthetism*) dediği simgeci estetiğinde renkleri Edouard Dujardin (1861-1949)’in Kolozyonizm (*Cloisonnisme*) adını verdiği tarzda formu basıklaştırarak uyguluyordu. (Dolores, 2004: 40) Böylece resmin derinliği kırılarak iki boyutlu bir düzlem olduğu gerçeği ortaya çıkartılıyordu. Maurice Denis (1870-1943) 1890’da yeni estetiği “(u)nutulmamalıdır ki resim, bir savaş atı, bir çıplak ya da bir tür anekdot olmadan önce, yalnızca renklerin belirli bir düzenlemeyle birleştirildiği düz bir yüzeydir” şeklinde özetliyordu. 20. yüzyıl akımlarının hepsinin de ortak özelliği tuvalin iki boyutlu maddesel varlığının daima farkında oluşturmaktır.

İzlenimciler ışık-gölge resimlerinde eşzamanlı zıtlık (*simultane kontrastlık*) uyguluyorlardı. Chevreul’un en büyük etkisi, teorisinde açıkladığı tamlayıcı zıtlığa göre işleyen süksesif (*ardışık*) zıtlık³¹ ve simultane (*eşzamanlı*) zıtlık yasalarıydı.

²⁸ Bir yandan pozitivist olgusalcılık diğer yandan görsel deneyciliğe karşı geliş modernizmin çelişkili yapısından ileri gelir. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Yılmaz, 2006: 15-20)

²⁹ Avrupa’nın “Doğu” dediği dünyanın geri kalan kısmında

³⁰ İnsanlık Müzesinde çocukların, primitiflerin ve şizofrenlerin sanatı sergileniyordu.

³¹ **Successive contrast:** Bir imaja belli bir süre bakan gözün sinir hücreleri yorulur. Yorulan konik sinir uçları (sensörler) aşırı aktive olmaktan ötürü dejenerasyona uğramıştır. Regenere olabilmeleri için beyin güçlü görüntünün zıddını üreterek gözlere sunar.

Simultaneous contrast: Aynı sebepten ötürü güçlü bir renge bakmak rengin zıddını yanında oluşturur. Oluşumu beyin gerçekleştirir, optik bir olay olarak duyumsanır.

Daha önce Delacroix ve Simgeciler bu armoniyi kullanmışlardı. 1870’lerde Camille Pissarro (1830-1903), Georges Seurat (1859-1891)’ın; Chevreul’ün keşiflerini resme uygulamakta duyarlılık gösteren ilk ressam olduğunu söyler. Optik karışım Antik dönemde anlaşılmıştı fakat Yeni İzlenimcilik’in bilimsel yöntemi olarak damgalandı.³² Seurat çalışmalarına “*kromo-luminarizm*” ya da “optik resim” adını verdi. Van Gogh ise Chevreul’ün yasasındaki optik gerçekliği ruhsal gerçeklikle birleştiriyordu. Renk hakkındaki duygularının birçoğuna referans olarak tamamlayıcılık teorisini (*Complementarity Theory*) gösteren (Gage, 2006: 83) van Gogh yüzyıllardır süren renkçi gelenek ile ışık-gölge resmi arasındaki uzlaşmazlığı açıkladı: “*Hem (tonal) değerleri hem renkleri yakalamak olanaksız.*”³³ “*Aynı anda hem kutuplarda hem ekvatorda bulunamazsın.*” (Van Gogh. 1996: 176)³⁴ 1900’lerin ortalarında Ellsworth Kelly (1923-), Joseph Albers ve Kenneth Noland (1924-2010) gibi Renk Alancılar (*Colour-field Painters*) renk kontrastlığının ton kontrastlığı azaldığında şiddetlenmesi üzerine deneylere giriştiler. Fakat onlarınki renk konstrüksiyonu anlayışını geliştirmekti. Van Gogh ise rengi optikal bir konstrüksiyon aracı olmaktan ziyade ruhsal bir ifade gücü olarak düşünmüştü. Bu nedenle yeni Amerikan renkçi resim anlayışı bir anlamda, konstrüksiyonu renkle kuran Cézanne’a dayanır.

Cézanne ritmik modülasyonlarıyla Pointilistlerin divizyon tekniğine ilham vermişti. Modülasyon tekniği sıcak-soğuk, açık-koyu ya da şiddetli-pasif renk çeşitlemeleri anlamına gelir.³⁵ Modülasyon sayesinde resim yüzeyi (*accomplished*) yeni, canlı armonilere ulaştı. Titian ve Rembrandt yüz ve figürlerde modülasyon yapmayı severdi; Cézanne şimdi tüm resim yüzeyine renkçi, ritmik, forma dayalı modülasyonu uyguluyordu. Cézanne ve ardından Bonnard (1867-1947) tamamı ile

³² Tekniğin menşei ortaya çıktığı andan itibaren hararetle tartışıldı: Bu fenomen antik dönemde biliniyordu. Ptolemy’nin *Optics* eserinde detaylandırılmıştı. Ptolemy, optik füzyonu imgelerin uzaklıkla ve hareketle karışması olarak iki nedene bağlı olarak açıklamıştı. Neo-empresyonist noktalama tekniğinin öncülünün Ortaçağ mozaikleri olduğu da ileri sürüldü. Hareketin birincil savunucusu Paul Signac şaşırtıcı olarak Yüzyıl başlarında Venedik ve Constantinople ziyaretlerinde mozaik tekniğiyle ilgilenmişti. Neo-empresyonizmin ilk uygulayıcıları ve destekleyicileri için kuşkusuz metodun esas temellendiği alan optik bilim idi. (Gage, 2002: 78)

³³ Pınar KÜR çevirisinde “değer” kelimesini kullanmıştır. Akademik resim terimi olarak valör (*value*) rengin tonal değeridir.

³⁴ Nisan 1888, Arles

³⁵ J. Itten “Renklerin Sanatı” kitabında ‘modülasyon’u zıtlıklarla örülen renk çeşitliliği olarak ele almıştır. Bugün bu terimi renk ile hacimlendirme tekniği için kullanıyoruz.

sıcak-soğuk temalı bazı resimler yaptılar. (Itten, 1973: 15) Gage'in 20. yüzyılın en büyük renkçilerinden biri olarak gördüğü Matisse ise modülasyondan sakınır. Parlaklık bakımından birbirine eşdeğer alanlar yaratır. Oryantalizm tutkusu, Matisse'teki renk şiddetini dekoratif anlayışa çevirmiştir.³⁶ Matisse, Braque (1882-1963), Derain (1880-1954) ve Vlaminck (1876-1958) ile Paris'in Fauves Grubunu oluşturdular. Fovistlerin renk kullanımları Mavi Sürücü (*Blue Rider*) Grubunun dışavurumcu tavrına benzer ancak Köprü Grubu (*Die Brück*)'na göre her iki anlayış da daha dekoratiftir.

Van Gogh gibi psikolojik yoldan ilerleyen, genç çağdaşı Norveçli Edvard Munch (1863-1944)'ün çalışmasındaki genel anlamı yoğun içsellikteki renkleri verir. Şair arkadaşı Sigbjorn Obstfelder 1893'te şunları yazar: "Onun rengi kullanışı şiirsel olmanın çok ötesindedir. O renkleri hisseder ve duygularını renk aracılığı ile ortaya koyar. Onları tek başlarına sadece sarı, kırmızı, mavi ve mor olarak görmez; onlarda çığlık, hüznün, melankoli, düşüş görür." (Gage, 2006: 83) "Ekspresyonistler - Munch, Kirchner (1880-1938), Heckel (1883-1970), Nolde (1867-1956) ve Mavi Süvari ressamlarından Kandinsky, Marc, Macke (1887-1914), Klée- resmin psikolojik içeriğini vermeyi, ruhsal deneyimlerin ve iç âlemin form ve renkle ifadesini amaç edindiler." (Itten, 1973: 17)

Yirminci yüzyılın başında renk hakkında kapsamlı kitap yazanlardan biri de Gaetano Previati'dir. 1906'da yayımladığı Divizyonizm (Bölümcülük) teorisinde süksesif kontrastlık konusuna eğilir. Ayrıca simultane kontrastlığın hem sanatta hem de doğada aynı şiddette mevcut olduğunu yazar. İtalya'da ilk uygulayan Giacomo Balla (1871-1958) olur. Previati'den etkilenen diğer isim Robert Delaunay (1885-1941)'dir. O da Klée gibi, resimlerinin soyut olduğu fikrine karşı geliyor, doğaya ait olduklarına inanıyordu. Bu düşüncesi disk serisine güneş ve ay gibi isimler vermesine neden olmuştur. Oysa gerçekleştirdiği Disk'i ile "saf renklerin hareketi" kavramını getirmiş ve optikal resmin en önemli ilk arkaik formunu ortaya koymuştur. (Gage, 1993: 263) (Resim 4)

³⁶ "Batılı sanatçıların renkçi anlayışında oryantalizme duyulan merak ve tutku büyük rol oynamıştır. Ingres, Delacroix ve Matisse gibi 19. ve 20. yüzyıl sanatçılarının işlerine bu parlak renkçi anlayış yansır." (Gage, 2006: 201)

Amerikalı fizikçi Ogden Rood (1831-1902) laboratuvar ortamında bir yüzeyi beyaz ve renkli ışıkla aydınlatarak yaptığı deneyinde rengin ışıklandırmaya bağlı olduğunu, nesnenin lokal rengi diye bir şeyin gerçekte var olmadığını ispatladı. Aynı şeyi 1881’de Seurat’ın bulgulamış olduğunu 1886’da yayımladığı *Modern Chromatics* adlı kitabında yazdı. (Gage, 2002: 210) Neo-empresyonist noktalamanın esası optik karışıma dayanıyordu. Renkler palette karıştırılmaksızın yan yana uygulanıyor, iki veya daha fazla renk parçasından yansıyan ışık retinada karışıp daha ışıltılı üçüncü bir renk haline geliyordu.



Resim 4: R. Delaunay. (1912). Simultaneous Disque.
134 cm. Özel Koleksiyon

Bauhaus’un renk öğretme konusunda en ısrarcı üstadı Kandinsky 1908’de ilk soyut denemelerine başlamıştı. Soyut resimle birlikte form ve renk ilişkisi kökten değişir. Kandinsky’e göre her renk kendi özgül ifade gücüne sahipti, bu nedenle objeler üzerinde uygulanmadan da anlam üretebilirlerdi. Kandinsky 1922’de Bauhaus Renk Kursunu ve Seminerini geliştirir; diğer meslektaşlarının renk bilgisi Maxwell ve Helmholtz’un karmaşık sistemleri ile birlikte on dokuzuncu yüzyılın ortasında kalmışken o, renk psikolojisi üzerine yeni gelişmeleri dersine katar. 1924’te seminerine rengin fiziksel kimyasal içerik olmasının yanı sıra psikolojik bir etki, pratik edilebilecek tek madde olduğunu ortaya koyan bir protokol ekler.

Kandinsky’nin derslerindeki birincil kaynağı Joost Schmidt Ostwald’ın renk teorisiydi. Ostwald modernist Almanya’nın renk kültüründe oldukça merkezi bir rol

oynuyordu. Hala düzenlenmekte olan “Renk Üzerine Alman Güncel Konferansı”nın kurucusuydu. Stuttgart’taki ilk konferans Ostwald ve destekçileri ile Stuttgartlı ressamlar ve öğretmen Adolf Höelzel arasında geçen sert tartışmalara sahne oldu. Konferansta kullanılan 15 renk teorisi arasında Chevreul, Helmholtz, von Bezold (1837-1907), Rood, Brücke ve Ostwald’ınki de vardı. Höelzel ile Ostwald’ın tartıştıkları konu, stabil olmayan renk valörünün çeşitli somut durumlarda gözün aktivitesi ile değiştirilmesi üzerineydi. (Gage, 1993: 259) Ostwald -Goethe’nin özellikle üzerinde durduğu- anlık görünüm ve fizyolojik kuralları dışlıyordu. Höelzel ise sistemini polarite üzerine kurduğundan Goethe’yi en kapsamlı rehber edinmişti. Höelzel’in belirlediği yedi tip kontrastlık durumlarından tamlayıcı zıtlık en önemli kurulumdu. Ostwald’ın renk sistemindeyse tamlayanlar griyi vermiyordu.³⁷ Höelzel gözün son belirleyici olduğunu söyledi. Sanat ve bilim, renk çalışmalarında hiçbir zaman eşit partnerler olamayacaktı. Çocukların ve primitiflerin sık sık bilginlerin yaptıklarından daha orijinal ve armonik bir sanat ortaya koymaları bir gösterge idi. 1948’de kurulan COBRA (Copenhag, Brüksel, Amsterdam) Grubu’nun halk sanatı, çocukların sanatı ve Jean Dubuffet (1901-1985)’in Ham Sanat (Art Brut)’ından yararlanarak ortaya koydukları güçlü resimleri Höelzel’in sözlerinin haklılığının ilerleyen yıllardaki kanıtı oldu.

Adolf Höelzel’in 1912-1917 arası Stuttgart’taki Goethe, Schopenhauer (1788-1860) ve Bezold’un öğretilerine dayandığı renk teorisi derslerini alan Johannes Itten (1888-1967) ve Klée daha sonra Bauhaus’un en önemli renk kuramcıları haline geldiler. Belçikalı ressam tasarımcı Henry van de Velde Bauhaus’ta Chevreul, Rood, Maxwell (1831-1879) ve Charles Henry (1858-1951) teorilerini öğretmişti ardından gelen öğrencisi Itten bayrağı devraldı. (Gage,1993: 260)³⁸ Klée özellikle Dessau döneminde renk konusunun, içinde kimya, psikoloji ve hatta psiko-teknolojinin de yer aldığı temel bir ders olması gerektiğini düşündü. Böylece renk,

³⁷ Örnek olarak: sarının karşısına maviyi koymuştu. İkisinin karşımı yeşili veriyordu, bu da komplemanter kontrastlık kuarlına aykırıydı.

³⁸ Walter Gropius (1883-1969) Viyana’da Itten’le tanıştığında yeni kurduğu enstitü için uygun sanatçıyı bulduğunu düşünmüş olmalıdır. Çünkü Hoelzel’in ardından keşfettiği temel formal sanat sözlüğü, özellikle de renk grameri azımsanmayacak bir çalışmadır. Temel inancı doğrudan Hoelzel’in teorisindeki yedi katlı kontrastlıktan türetilmiş bir kontrastlık uyumu idi. Itten aynı zamanda bir mistik olarak ünlenmişti. Öğretisine Runge’in renk küresini de ekliyordu. Runge, Bauhaus’ta Hoelzel’in 1920’de kadroya katılan iki öğrencisi, ressam heykeltıraş tiyatro tasarımcısı Oskar Schlemmer (1888-1943) ve Klée tarafından yeniden canlandırılmıştı. (Gage, 1993: 260)

diğer konulardan ayrılarak Klée'nin biçimlendirdiği bir ders halini aldı. Öğretisi birçok açıdan mistik anlamlar içermesiyle Romantizm'e bağlanıyordu. Araştırmaları Itten'i de Romantizm ile bağ kurmaya yöneltmişti böylece resimde renk kullanımını üç kategoride ele aldı:

1. Rengin doğacı, görsel ya da optik de diyebileceğimiz izlenimci kullanımı;
2. Rengin ekspresif ya da dışavurumcu da diyebileceğimiz ifadeci kullanımı ve
3. Simgeci (*Construction*) kullanımı. (Itten, 1973: 17)

Ayrım, rengin doğacı ve özgün kullanımı olarak iki planda da ele alınabilirdi ancak böyle bir sınıflandırma eksik kalacaktı. Rengin özgün kullanım yollarından ekspresif yaklaşım doğacı yani görsel kullanım değildir fakat simgeci kullanım da olmayabilir. Sorun daha çok ressamın hangi kategoride yer aldığıdır fakat hiçbir planda ayrım kabul etmeyen sanatta tam bir belirteçten bahsedemeyiz. Zaten Itten de kişisel mizaçla mevsimsel renk modellerini eşleştirdiği “Renk Sanatı” kitabında süjenin hiçbir zaman objektif bir kategoride tam olarak yer alamayacağını deneyimleyerek öğrendiğini açıklar. Tüm kategorilerin az ya da çok her mizaçta olabileceğine işaret eder. Bunun gibi sanatçıların renk kullanımlarını da bir kategori içine yüzde yüz sığdırmak mümkün değildir. Örneğin “Grünwald’in resminde renkle biçim hem gerçekçidir hem de dışavurumcu bir simgesellik içerir.”(Krausse, 2005: 30) Grünwald (1470-1528) kendini Hristiyan skolastik kurallarının emrine vermişti. Gerçekçiliği ve objektifliği buradan gelir. Oysa renklerdeki psikolojik dışavurum gücü, simgesel gerçekliği ve realistik özelliği -ki bunların üçü de rengin potansiyelidir- daha derin hissediş ve birlik içinde erir. (Itten, 1973: 14) Doğanın atmosferik koşullarından etkilenen Turner da hem bu izlenimlerini yansıtmaya uğraşmış hem de renk simgecilğine bağlanmıştır, tekniği ise tamamen ekspresiftir. Van Gogh’un hakkında “ekspresif” yorumları yapıldığından zihinlerde rengi ekspresif kullandığına dair ön fikir yer etmiştir. Literatürde van Gogh’un nesneye, konuya özgü simgecilikle yaklaştığı geçse de renk simgecilliği basmakalıp birkaç cümle ile sınırlı tutulur. Örneğin ondaki sarı ‘Tanrı sevgisi’dir ya da aksine cehennem ateşi. Bu şekilde karşıt birçok kavram ve duyguyu ifade eder. Van Gogh’un ruhunu simgelediği şeklinde toparlayıcı cümlelerin de içi doldurulmaz. Devamlılık gösteren diğer renklerinin neyi simgelediğinden bahsedilmediği gibi van Gogh’un, renk simgecilği ile bağlantısı da araştırma dışında bırakılır.

20. yüzyılda teozofist renk duyarlılığını Mondrian sürdürdü. Höelzel'in öncileri olan Mondrian, Delaunay, Itten, Frantisek Kupka (1871-1957), Kazimir Witsch (1878-1935), Hans Arp (1886-1966) ve Georges Vantongerloo (1886-1965) "Somut Sanat" adı etrafında toplandılar. Resimleri gerçeğe bağlı, cismanî formların kisvesi altında saf spektral renkler ve genellikle geometrik formlarla süslenen non-figürasyonlardı. Itten'e göre entelektüel olarak kavranabilen renk ve formlar açık bir düzenlemenin kabul gösterdiği araçlardı. (Itten, 1973: 16) Mondrian renk ve renklerin çakıştığı resimler inşa etmek için saf sarı, mavi ve kırmızıyı kullandı. Duygularını daima ana renkler, konstrüksiyon ve simetrik kompozisyon ile ifade etti. Jan Toorop (1858-1928) 1911'de Amsterdam'da açılan Modern Sanat Sergisinde Mondrian'ın resimlerini "doğrudan ruhsal, saf bir stil" olarak yorumladı.³⁹

50

Pablo Picasso meslektaşlarını yumuşatılmış ve azaltılmış kromatizmden parlak renk çeşitliliğindeki paletle yönlendirmişti. Fakat ters hareket olarak parlak renklerden sadeleşerek akromatizme geçiş de aynı şekilde onu izlemişti. De Stijl'in indirgenmiş paleti 20. yüzyılda Malevich'in "Beyaz Üzerine Siyah Kare"sinden Aleksander Rodchenko (1891-1956)'nın "Son Resim"ine, Yves Klein (1928-1962)'in çeşitli monokromlarından Ellsworth Kelly (1923-)'nin spektral serisine kadar uzanan monokromatik resimde güçlü bir tradisyon olarak yankı buldu.

New York'ta birçok renkçi sanatçı 1950'lerde siyah, beyaz, grilere dönüş yaptı. Frank Stella (1936-), Jasper Johns (1930-)'a atfen gerçekleştirdiği "Johns'un Çelişkisi" isimli çalışmasını kromatik ve akromatik şekilde ironik bir söylem olarak gerçekleştirir. Ad Reinhardt (1913-1967) siyaha ayrıcalıklı değer atfeden sanatçılardan bir diğerydi. (Gage, 2006: 199) Renkçilik ve renk karşıtlığı tartışması o denli köklüdür ki ressamları birbirinin halefi yapar.⁴⁰ Siyaha duyulan ilgi Ortaçağ Dionisius estetiğindeki 'karanlığın ilahiliği'ne kadar geri götürülebileceği gibi insanlık tarihi kadar eski de bulunabilir. Avrupa geleneğinde İtalyan Rönesans'ından bu yana siyah kıyafet aristokrasinin simgesidir, modern dünyada işadamlarının tercihidir.

Theo, Van Gogh'a yazdığı bir mektubunda Manet (1832-1883)'nin siyahındaki derin içeriği övmüştü.⁴¹ Odilon Redon (1840-1916) renkçi parlaklığa geçmeden önceki döneminde siyah beyazın usta sanatçısı olarak şunları yazıyordu: "Kişi siyaha saygı duymalı. Hiçbir şey onu baştan çıkaramaz. Siyah gözü okşamaz ve başka duyuları uyandırmaz. O zihni, paletin en güzel renginden ve prizmadan daha çok uyaran bir ayardır."(Gage, 2006: 201) Reinhardt'a göre abstre sanatın ne olduğu sadece tek bir yolla; ne olmadığıyla söylenebilirdi. O da Joseph Albers (1888-1976) gibi sanatta estetik anlayışı reddetmekten geliyordu. Renk üzerine sıkça

⁴⁰ Örneklemek gerekirse Delacroix'yı Titian'ın halefi ya da Joshua Reynolds'ı Apelles'in ardılı yapan bu görüş ayrılığıdır.

⁴¹ Mektubun varlığını van Gogh'un kardeşinin bu fikrini onayıcı cevabından öğreniyoruz. İki kardeşin bu konuda neler yazıştığı bugün elimizde mevcut değil ancak van Gogh'un düşüncelerinin Renoir (1841-1919)'inkilerle benzeşiyor olabileceği ikisinin yakın dostluğu göz önünde bulundurulduğunda kuvvetle muhtemeldir. Pissarro Manet için "*siyah renkten ışık yaptı*" der. Gage'e göre Renoir, Manet ve Matisse siyah rengin ustalarıdır.

Lao Tzu'yu işaret etti.⁴² En bilinen manifestosu “Yeni Akademide 12 Kural”ının 6. maddesinde: “renge hayır”, “renk kör eder”, “renk sadece görünen yüzeye aittir”, “renkler rahatsız edici süslemelerdir” diye yazar. (Gage, 2006: 204)



Resim 5: Ad Reinhardt atölyesinde (www.pinterest.com)

1960’larda Amerika’da yeni konstrüktivist resim ve Minimalizm etkindi. Albers geleneksel, yaparak öğrenme fikrine dayanarak teoriden önce pratiğe önem verdi. Anti teorik tutumu Alfred Stieglitz tarafından öncü Amerikan içeriği olarak kabul edildi. Albers’in Mountain Kolej’deki en başarılı öğrencilerinden Kenneth Noland, Washington Renk Alancıları’na katıldı. Morris Louis (1912-1962) ile birlikte, yapma sürecinin sonucu olan görüntüyü vermek istediler. Boyayı akıttıp diğer her şeyi resimden çıkartmayı düşündüler: çizim, sistem ya da modül olmayacaktı. Albers gibi Noland da rengin biçimden özgür olduğuna inanıyordu. 1966’da şeklin kendini sınırladığını, rengi gelişigüzel kullanmak istediğini söyledi. En iyi renk resmi strüktürün işlevini yitirdiği resimdi. Böylece yüzeye tüm renkleri yaydı. Fakat oluşan baklava şekilleri ya da uzun şeritler Albers’in de içine düştüğü durumdu. Gene Davis çizgileri kullandı. Bridget Riley (1931-) monokrom resimlerinde optik hareketlerle ilgilendi. Kelly, renkli yüzeyler kullandı.⁴³

⁴² 1940’larda Amerika’yı bir moda rüzgarı gibi saran Doğu mistisizmi ressamı da etkisi altına almış Lao Tzu (Laozi)’nin öğretileri yaygınlaşmıştı. Lao Tzu’nun MÖ 6.yüzyılda kaleme aldığı “Tao Teh Ching” kitabında ‘beş renk gözü kör, beş ton kulağı sağır eder, beş lezzet tat almayı engeller. Yarış ve avcılık da zihni delirtir...” düsturu Batılı renk kırıncı mantıkla aynı dili konuşuyor olmasaydı bu denli benimsenir miydi şüphelidir.

⁴³ Riley’in tersine geniş form birimleri kullandı. Figürün zeminden kopması ve figürün tek başına kalıp kenarların gerektiği kadar silinmesi ile uğraştı. Kelly şekillerini daha ilginç yaparak ve figür ile zeminin arasındaki bağı engelleyerek bu sonuca ulaşmayı başardı. Daha sonra Gestalt Psikologları bu fenomen ile çalıştılar.

Şekilsizliği savunan Albers dahi kitabında şekil kullanıyordu. Rengi formdan kurtarma girişimlerinin son noktasında çuvallamışlardı. Riley 1978’de şunları not etti: “Rengin sonsuz çeşitliliği ve değişkenliğinin arkasında sağlam bir formal omurga yatar.” (Gage, 2006: 101)

Mark Rothko 1930’da not defterine ‘Geleneksel resim sanatı çizimle başlar ancak biz renkle başlıyoruz ‘ diye yazdı (Gage, 2006: 64). Kandinsky’nin gelenekçi subje materyalini ortadan kaldırması ile, yerine neyin konacağı sorusunu fark etmesi rengin önemini vurgulamıştı. Renk özne olmuştu. İzleyici daha önce renge renk olarak bakarken şimdi soyutlamada ne söylediğine bakıyordu. (Gage, 2006: 101) Form kontrast ve asimilasyon etkisi yaratmak için belirleyici elemandı. Riley’in şeritleri ve Albers’in kareleri doğaldan çok uzaktırlar. Oluşturulan bir dizi yatay veya dikey güçlü ritm rengin, enerjisini salmasına engel olur ya da olmaz. Her şey tamamen izleyicinin konsantrasyonuna bağlıdır. Rothko’nun yumuşak formlarının renklerine ya da Albers’in sert formlarının renklerine bakış içsellikle ilgilidir.

Riley sert kenarların (*hard-edge*) ve tekrarlanan şekillerin rengi transforme ederek kanvasın önünde havada asılı bir film gibi bıraktığını söyledi. Fakat yumuşak kenarlar (*soft edge*) en az etkileşim ile resmin düzlemi içinde film oluşturuyordu. Rothko gibi resimde içsel ışık yaratmak isteyen sanatçılar yumuşak hatların etkisinden ve birçok glaze katmanından yararlandılar. Rothko ayrıca çağdaşı Ad Reinhardt ve Albers gibi yakın tonları yan yana (*juxtaposé*) kullandı. Bu teknik, izleyici kenarları (*hatları*) araştırmayla oyalanırken bakışlarını tekrar yüzeyin ötesine çekiyordu. (Gage, 2006: 105)

Taşistlerin form için en uygun rengi aramaları, zihnin otomatizm anında dahi rengi formdan bağımsız düşünemediğinin bir kanıtıydı. Amerikan sanatı içerisinde resmi, teorilerden sıyırma arzusunu gerçek anlamda ilk gerçekleştiren Jackson Pollock (1912-1956) ve Willem de Kooning (1904-1997) oldu. Eylem resminde (*Action Painting*) boyayı yabanıl bir tarzda hızla uygulayınca resim, sanatçısının hareketler dökümü haline geldi. Sanatçının da dediği gibi: her çağ kendi tekniğini buluyordu. Pollock’un çalışmaları, imge içermese de çağının yıkıcı güçlerinin izlerini taşır. Tıpkı Soyut Dışavurumculuk’un Avrupa ayağı haline gelen COBRA

Grubu'nun temsilcisi Karel Appel (1921-2006)'in kaba, sert ve basit üslubunda olduğu gibi.

Endüstri çağında resmin malzemesi de değişmişti. Soyut Dışavurumcular ucuz endüstriyel malzemelerle çalıştılar. Mark Rothko tiyatro malzemesi kullandı. Geçici parlak pigmentleri denedi. Washington ressamı plastik boya ve akrilikle çalıştılar. Akrilik 1963'te Amerika'dan İngiltere'ye gelerek kullanılmaya başlandı. Felsefi olarak şu düşünce hâkimdi: kullanılan malzeme değiştiğinde sanat da değişir. Frank Stella 1960'da abstrak yüzey etkisini genişletmek için metalik boya kullandı. Böylece Orta çağdan beri ilk defa metalik materyaller önemli ölçüde kullanılır oldu. (Gage, 2006: 126)

Taş baskı sanatına rengi ilk sokan ressam Toulouse Lautrec'ti (1864-1901). Böylece Rembrandt'tan beri siyah-beyaz olan baskı tekniği 19. yüzyılda renge kavuşuyordu. (Chartwell Books, 1985: 296-298) 20. yüzyılda serigrafi baskının ustası, popüler kültürün yarattığı Andy Warhol oldu. Warhol 1945-49 yılları arasında New York'taki Pittsburg Teknoloji Enstitüsünde ticari amaçla çalıştığı esnada ticari resimler satabileceğini fark etmişti. İpek baskı çoğaltmalarıyla tüketime sunulan kimliksiz işler üreterek J. Baudrillard'ın "görüntülerden ibaret, cansız" dediği yeniçağın dilini sanat diline tercüme eder. Böylece Devrim'in başında T. Lautrec'in "Arts and Crafts" içerisinde verdiği yanıtı, el boyaması çoğaltmayı makine mantığı çoğaltmaya çevirerek ironiye dönüştürdü.

1.3. Rengin Simge Dilini Belirleyen Faktörler

İnsanın yaratıcılık alanlarını en genel anlamda ele alırken; ekonomi, siyaset, coğrafya, kültür, sosyal tarih, moda, boya üretim teknolojileri, felsefe, bilim, dil, milliyet, kişisel farklılıklar, inanç, psikoloji, algı ve tıp konuları irdelenmedikçe ne resim, ne de renkler kolayca kavranamaz. Renk fiziksel, kimyasal, maddesel, teknik özellikler kadar ikonografik, ideolojik, simgesel ve ambleme ilişkin özellikler de taşır. Rengin simgesel anlamlarından söz edebilmek için onu tüm yönleriyle etkileyen değişimleri ya da kaynaşmaları incelemek gerekir.(Pastoureau, 2005:9-13)

Renk her çözümlemeye olmasa dahi, her genellemeye rahatlıkla uydurulamayacak, karmaşık, kültürel bir yapıdır. Her şeyden önce toplumsaldır. “Rengi oluşturan ona tanımını ve anlamını veren, kodlarını ve değerlerini oluşturan, pratiklerini düzenleyen ve önemini belirleyen toplumdur.” (Pastoureau, 2005: 11) “Rengin belirlenmiş simge anlamları daha çok içinde bulunulan kültür çevresince belirlenir ama yine de bir renk, aynı kültür dairesince belirlenmiş değişik anlamları da yüklenebilir.”(Sözen, 2003: 106) Renk simgeciliğinin kültürler arası doğruluğu olmadığı gibi renk terimleri aynı kültür içerisinde farklı gruplar tarafından dahi -ilgi alanları farklı olduğundan- farklı şekilde belirlenebilir. (Gage 1993: 79) Rengin insanlık tarihi boyunca süre giden milletlerarası mutlak bir simge dili yoktur, ancak etkide yoğunluk ve zamanda uzunluğun yarattığı bir derinlikten bahsedebiliriz.

Batı sanat tarihinde ekonomik nedenler majör rol oynamıştır. “Pigmentlerin ve boyaların itibarı öncelikle stabil oluşları, sonra doğada az bulunuşları ve ona göre de maliyetleri ile ilgilidir.”(Gage, 2006: 111) Kırmızı, sarı ve mavinin Ortaçağda temel renkler olarak kullanılmasının nedeni en değerli üç pigmenti simgeliyor oluşlarıdır: vermillion, altın ve ultramarin. Mavi ve sarının temel renkler olduğu görüşüne inanan Johannes Verméer (1632-1675)’in yaklaşımı⁴⁴ dahi mavi için ‘*ultramarin*’i, yani en pahalı pigmenti seçişiyle Ortaçağdaki “en pahalı olanın kullanımı”

⁴⁴ 17. yüzyılda bu üç ana renge geri dönülmesinin nedeni renklerin beyaz ve siyahtan (aydınlık ve karanlıktan) türediğine dair inançtı. Bu sistemde temel renkler sarı ve mavi idi.

alışkanlığını devam ettiridir.(Gage 1993: 158) Bazı renkler, çarpıcı ya da mütevazı olmayan renklendirmeleri nedeniyle değil, kullanımı önemli bir soya, servete ya da duruma sahip kişilerin giysilerine ayrılmış olan çok yüksek fiyattaki boyalar aracılığıyla elde edildikleri için, şu ya da bu toplumsal kategoriye yasaklanmıştı. Bunun bir örneği, İtalya’da prenslere ve yüksek mevkili kişilere yönelik olarak son derece pahalı bir kırmıziböceği türünden elde edilen ‘Venedik kırmızıları’na boyanmış kumaşlardır. (Pastoureau, 2005: 98) Kırmızının⁴⁵ en çok tercih edildiği armacılıktaki amblem sözlüğü özellikle kıymet sözlüğüdür. Önceleri siyah olan armalar daha sonra renklenmiştir.⁴⁶ Siyah (Sable), son derece pahalı olduğu için kendisine siyah altın denen samur kürkün rengi olduğundan tercih edildi. Altın (sarı) ve azur⁴⁷ (mavi) biri en kıymetli maden diğeri ise en değerli ve egzotik renk olduğundan armacılığın teknik terimleri oldular. (Gage 1993: 81-83)

Lübnan’ın en güney sahili Sur’da üretilen morun Roma dönemindeki kutsallığı en başta üretimindeki zorluktan, dolayısıyla pahalı oluşundandı.⁴⁸ Müreks kabuklusundan elde edilen ve ‘sur mavisini’nden ‘lâl’e kadar geniş bir yelpazede çeşitlilik gösteren bu mor, bin yıl boyunca sahilin en pahalı ürünü olarak kalır. M.Ö. 49’da Cleopatra, Julius Ceaser adına, baştan sona mor porfir taşlarıyla döşeli ihtişamlı sarayında bir davet verdiğinde Ceaser neredeyse büyülenmiştir. Roma’ya döndüğünde son iki fethinin onuruna yeni bir moda başlatır: tamamen mor, tam boy toga. (Finlay, 2007: 320-323) Devlet ideolojilerinde mor sembolik olarak asiller için kullanılmaya başlanır. Fakat *murex* morunun Mezopotamya’daki etkisi daha da büyüktü: “Roma imparatorları ‘lâl’e boyanmış giysileri kendi tekellerine aldıklarında, bu boya zaten yüzyıllardır İsrail ve İran’da üstün güce işaret etmekteydi. Bunun iki nedeni vardır: aşırı derecede pahalı olması ve özellikle de Vitruvius (M.S.1.yüzyıl)’un bize ‘en değerli ve göze hoş gelen varlık’ olarak tanımladığı güzelliği. ” (Delamare, Guineau, 2007: 37)

⁴⁵ Gula (gırtlak) kırmızısı kullanıldı.

⁴⁶ Savaş meydanlarında ordular birbirini arma renklerinden tanıyacağı için.

⁴⁷ En pahalı pigment olan lapis lazuli kuzey ve orta Avrupa için çok önemli olan azurite ya da Alman mavisine denk gelir. (Gage 1993:131)

⁴⁸ Bir gram renklendirici elde etmek için yaklaşık 10.000 murex kurban etmek gerekir. Bugün bu deniz kabuklusunun soyu tükenmiştir. Antik Sur kenti kalıntılarında yapılan katliamın boyutları görülmektedir. (Delamare, Guineau, 2007: 37)

Günümüzde yönetimi simgeleyen arma ve renkler toplum üzerinde geçmiş çağlara göre çok daha az etkilidir. Bunların yerini imajlar almıştır. İmajların eksik olduğu çağlarda yöneticileri simgeleyen renkler bu kişilerle çok daha fazla özdeşleşiyordu, öyle ki bu renkleri kimlerin taşıyabilecekleri kanunlarla düzenlenmişti. Mor kesinlikle en uzun süre en fazla hukuk konusu olan renkti. Bu rengin toplumun üst tabakaları için karşı konulmaz bir çekiciliği olduğunu ve Roma imparatorlarının onu sadece kendilerine ayırmak için sergiledikleri hırsı yine metinlerden öğreniyoruz. “Neron, kendisine bu konuda karşı çıkanları ölümle cezalandırmaya kadar götürür işi.” (Delamare, Guineau, 2007:37) Devletin koyduğu bu tür yasaların etkileri modern çağlara kadar uzanır. “Mor bugün de hala asaletin amblemi olarak kabul edilir.” (Gage, 2006: 148)

1346-1350 yılları arasında çıkartılan savurganlığı önleme yasalarında giyimle ilgili kararnamelerdeki artışın on sekizinci yüzyılın tam ortasına kadar çeşitli biçimlerde sürmesi modern dönemdeki giyim sisteminde derin izler bırakmıştır. (Pastoureau, 2005: 95-97)

“Bu yasaların varoluşu üç nedene bağlıdır. Ekonomik neden her şeyden önce gelir. Amaç, yıkıcı harcamaları, sürekli borçlanmayı ve gösteriş amaçlı lüksü frenlemektir. Sonra ahlaksal bir neden gelir: Hristiyanlıktaki tevazu ve erdem geleneğini sürdürmek. Son olarak ve özellikle de ideolojik bir nedeni vardır: Herkese kendi cinsiyetine, durumuna, saygınlığına ya da sınıfına uygun giysiyi taşıma zorunluluğu getirerek, giysi aracılığıyla toplumsal ayırım yaratmak.” (Pastoureau, 2005: 95-97)

Renk politikaları 19.yüzyıl başlarından beri çalışma alanı olmuştur. Romantik eleştirmen ve yorumculara göre üç sosyal sınıf farkını temsil eden renkler: asiller (altın), özgürler (kırmızı) ve köleler (mavi) şeklindeydi.⁴⁹ “Kandinsky için yeşil, sarı ile orta ton mavinin birleşmesinden meydana gelen sakinliği ifade etmekle beraber, can sıkıntısını da anlatır. Bu şekilde saf yeşil, renk alanı olarak sosyal hayatta durumundan memnun olan burjuvazidir: hareketsiz, ve her bakımdan sınırlıdır. Yeşil sınıfsal açıdan şişman, çok sağlıklı bir inek gibidir. Hareketsiz yatmakta,

⁴⁹ Şimdi itibar edilmeyen bu sosyal sınıf renk kodları daha sonra dilbilimci Georges Dumézil (1898-1986) tarafından revize edilmiştir.

sadece geviş getirerek aptalca donuk gözlerle dünyaya bakmaktadır.”(Gage, 2002: 242) Batı toplumlarında daha çok geçerli olansa hala devam eden ırksal önyargıların temelini oluşturan siyah ve beyaza atfedilen kodlamalardır. Amerika’da siyahın çağrıştırdığı değerler üzerine yapılan son çalışmalar “Kara Afrika” deyimine hiçbir şey eklemeyen siyah ve beyaz özelliklere daha çok ayrıntı ilave etmiştir. (Gage, 2002: 34)

İrksal ayrımlar milletlerin genetiğinde devam ederek sonraki nesillere taşınır. Çin’de sarı kutsaldır, Romalılar barbar dedikleri Keltlerin, Germenlerin (çivit) mavisinden nefret ederlerdi. Milliyetçilik akımının etkisinin yoğun olduğu 19. yüzyılda, çalışmalarını Roma’da sürdüren Alman Nazarenler (*Révalists*) dini ve milli unsurları yeniden canlandırmak istiyorlardı. Bu dönemde Kuzeyin ve Güneyin insanları arasındaki fark önemli sayılıyordu. Friedrich Overbeck (1789-1869) “İtalya ve Almanya” adlı eserinde iki ulusun arasındaki dostluğu iki kadın figürü ile simgeledi. Figürlerin giyimleri ve saç renkleri arasındaki tezatlığı vurguladı.

Osmanlılar kırmızıyı hanedanlık rengi yapmışlardı. İsmi minyatürlerdeki biricikliğinden dolayı “Türk Kırmızısı” olarak alan renk “Türk kırmızı sever” deyişini doğrular. En canlı mavi Turkuaz, ismini milliyetinden alır. Buna karşılık sakın, ağır başlı milletler: İngilizler, Almanlar saman rengi, soluk sarı ile ona eşlik eden koyu mavileri severler. Milli hafıza, bayrak renklerine taşınır. Müslüman ülkelerin milli bayrakları dışında yeşil bayrak, çok farklı anlamlar ifade eder: Meksika devletinin bayrağındaki üç renkten yeşil olanı İspanya’dan özgürleşmesidir, yeşil Portekiz bayrağında umuttur (bu fikir geleneksel Hristiyan teolojisinden gelir). Alman bayrağında sarı güneşi değil asaleti temsil eder. Aborjin güneşi sarı iken Japon güneşi kırmızıdır. Siyah renk Alman bayrağında toprağı ve ciddiyeti gösterirken Aborjin’de ten rengini simgeler. Aborjin’de toprak kırmızıdır bu yüzden bayrakta da yer almıştır. Alman bayrağındaki kırmızı ise kan ve cesarettir.

Kırmızı, bayraklarda en çok tercih edilen renktir. Fakat çeşitli milli değerler açısından değişen anlamları vardır: savaş, kan, cesaret, otorite, ateş, birlik, devrim, toprak, kurban etme, inanç, güneş, özgürlük, kılıç ustalığı, at binme ustalığı,

bağımsızlık, adalet, kardeşlik ve eşitlik, millet, sıcaklık, yardımseverlik, canlılık. Fransız devriminin rengi olan mavi ve kırmızı, eski monarşi rengi beyazla birleşmiş ve üç renkli bayrağı oluşturan renkler, Avrupa’da özgürlüğün amblemi olmuştur. Aynı bayrak, Temmuz Devriminde bir sembol olarak kullanılır. “Beyaz monarşi yanlılarının rengi, kırmızı sosyalistlerin ve aşırılıkçıların rengi, mavi cumhuriyetçilerin rengidir. Beyaz, Devrim patlak verdiğinde, bir kraliyet rengi ve kumandanlık işaretidir.”(Pastoureaux, 2005: 169) Kırmızı bayrak mağlup halkın, sosyalist ve devrimci partilerin, birkaç on yıl sonra da komünist parti ve rejimlerin bayrağı haline gelir. Rus yönetmen Sergei Eisenstein (1898-1948) “Potemkin Zırhlısı”nda siyah beyaz film üzerindeki bayrağı kırmızıya boyar.⁵⁰ (Resim 6)



Resim 6: Eisenstein. (1925). Potemkin Zırhlısı’nda kırmızıya boyadığı bayrağın görüldüğü kare

Kırmızı devrimin simgesi olmazdan önce ticaretin doğurduğu ekonomik nedenlere bağlı olarak kardinallerin, kadınların, ardından en düşük sosyal sınıf, fahişelerin simgesi haline gelmiştir. Kardinallerin kıyafetlerinde yerini alışının, ilahiliği (İsa’nın kanı) sebebiyle olduğunu düşünmek çok da güvenilir değildir. Örnek olarak: 1467’de Papa II. Paulus, Doğu Bizans’ın çöküşüyle antik lâl ulaşma yolları elden gittiğinde, daha önce lâl rengine boyanan kardinal giysilerinin bundan böyle ‘kırmızı’ya boyanması gerektiğine karar verir. (Delamare, Guineau, 2007: 70)

Kırmızı böceğinin izini sürerken ticaretin renk simgeciliği üzerindeki büyük payının da ipuçlarını yakalarız. Pigmentlerin İtalya’dan daha kolay ulaşıldığı İspanyada (Gage 1993: 156) “XII. yüzyıldan başlayarak, -çivit, vb.- yerel boyalar,

⁵⁰ Böylece Eisenstein Rus Sinema tarihinde ilk defa renk kullanan yönetmen olur.

zanaatçıları doyurmuyordu artık; onlar da, Doğu'dan getirilen kırmızı böceği⁵¹, zincifre (kırmızı boyalar) ve safran kullanmaya başladılar.”(Tanilli, 1987: 19) Bu gönençli ticaret birdenbire Amerika'dan yoğun kırmıziböceği alımıyla allak bullak olur. Amerika kıtasının keşfi, pigment pazarını, özellikle de kırmızı renklendiriciler pazarını (kökboyası, kırmıziböceği ve kırmızı boya odunu) altüst eder. “İspanyollar Meksika'ya vardıklarında Güney Batı'da bir bölgede (Mixteca) Mikstek kırmıziböceği (Aztekçe nochetzli, Frenk incirinin kanı) yetiştirmek üzere ekilmiş Frenk inciri (kaynanadili) tarlaları bulurlar. Bu ekini hızla geliştirip boya maddesini (grana) İspanya'ya getirirler.”(Delamare, Guineau, 2007: 71) Parlak kırmızı kumaş ve kadifeler tüm Avrupa'da moda olur. Kadınlar kozmetiğin nihai ürünü olarak görülen “kırmızı”a deli olmaktadır. On altıncı yüzyılda Venedik, kırmızının en önemli ithal limanı haline gelir. Venedikli iş adamları onu Ortadoğu'ya halı ve kumaşa kullanılması için yollarken, Venedikli kadınlar da rezervin kendi kullanımları için tutulmasını ister. (Finlay, 2007: 145)

Günümüzde moda, kişisel, sınıfsal ve hızlı bir süreçtir. Bir sınıfı diğerine bağlayan köprüdür. 18. yüzyılın sonundan beri bireycilik ve serbest rekabetin kalıcı ve süre giden üsluplarla birlikte yaşayamayacağı açıktır. Batı tarzı yaşama biçimi, insanları durmadan kışkırtan tırmanma tutkusu hızla geçip gidene öncelik tanır. Eğer bir kişi, bir üst sınıfın kenarında yer aldığını fark ederse, bunu değiştirmek üzere yalnızca parasal kaynaklara saldırmakla kalmaz, üst sınıfın simgelerini de taşımak ister. Bu durumda sofistike bir üst sınıfta yaşayan idollerin taklidi kaçınılmaz olur. Şekil ve renklerden oluşan simgeler bireysel tercihlerle elde edilir, satın alınır. Bu seçimler gelenek ve üslubun çok üstündedir ve heyecan vericidir. (Mülayim, 2006: 370-371)

⁵¹ Kırmıziböceği bazı bitkilerin üstünde yaşayan asalak bir böcektir, ondan bir dizi, yıkamaya ve ışığa dayanıklı, nefis kırmızı elde edilir. Bu pahalı kumaş boyası en iyi nitelikli yün kumaşlarda olduğu gibi ipek boyamada da kullanılan parlak kırmızı bir renk verir. Antik çağdan beri “Sur lâlî”ne karışmış, ardından onun yerini almıştır. Her kırmıziböceği, kendine özgü kimyasal yapısı gereği belli bir pekiştiriciyle kullanıldığında özel bir kırmızı renk yaratır. Kumaş boyacıları da ellerinden geldikince skalayı geniş tutmaya uğraşırlar. Bu böcek Hint-Avrupalı koşninin kuzeni olan kırmızıdır kimyasal olarak akrabadır fakat renk yoğunluğu daha azdır. Carmine ve crimson sözcükleri onun Sanskritçe adı krim-dja'dan gelmektedir. Bugün Farsça'da kırmızı renk için onun adından gelen ‘kermes’ sözcüğü kullanılmaktadır. (Finlay, 2007: 142)

Renk simgeçiliğinde coğrafya en önemli belirleyicilerin başında gelir. Renk, fizik ve kimyanın yanı sıra coğrafyaya da sahiptir. (Gage, 2006: 111) Başta ışık ve iklim şartları olmak üzere coğrafi çevre renk tercihlerinde önemli rol oynar. Mısır'da güneşle ilintili olarak altın ve sarı simgeçiliği, rasathaneleri ile ünlü Mezopotamya'da gece açık gökyüzü görünümü ile lapis lazuli arasındaki bağıntı⁵² (Resim 7), Girit'te yetişen, kıymetli safranın, sarısının önemli bir renk oluşu, daima coğrafi nedenlere bağlıdır. Yönler olarak belirtilen coğrafi doğrultular renkçilik anlayışının değişimini gösteren meridyenlerdir aynı zamanda. Doğu her zaman Batı için daha renklidir.⁵³ Yunan-Roma ve Bizans sanatı, Akdeniz'deki Avrupa ve İslam kültürlerinin ortak mirası olduğundan (Mack, 2005: 8) Doğu'nun renklerini Batı'ya taşımıştır. Batı resim tarihinde Kuzey-Güney, Doğu-Batı farklı anlayışları ışığın şartlarına bağlı olarak renklerdeki farklılıktır aynı zamanda. Delacroix'yı güçlü bir renk savunucusu haline dönüştüren iki etkenden biri Fas yolculuğudur. Doğunun hayranlıkla izlediği sert renkleri, ressamın zihninde renkle ışığın ilişkisi hakkında yeni ufuklar açmıştır.(Krausse, 2005: 62) Claude Monet (1840-1926)'nin Venedik, Klée'nin Cezayir, van Gogh'un Arles seyahatleri renge doğru yapılmış yolculuklardır.

Renklerin elde edildiği kaynakları, sanatçılar için daima önemli olmuştur ve anlamlarına katkıda bulunmuştur. Pliny, Grek sanatçıları tarafından en çok kullanılan dört ana rengin menşeyini belirlemek istemişti.(Gage, 2006:117) Renklerin ustasının Venedik'ten çıkmış olması şaşırtıcı değildir.⁵⁴ Rönesans'ta Venedik, sanatçılar için pigmentlerin temin edildiği büyük bir ticaret merkezi, boya ticaretinin kalbiydi. Ressamlar boya almaya Venedik'e geliyorlardı. Venedik ham maddenin

⁵² Kaliteli lapis lazulilerin içindeki pirit parçacıkları taşa yıldızlı bir gök kubbe görünümü verir.

⁵³ Literatürde sıklıkla Perslerin renk etkisinden bahsedilir. Helenistik sanatın tüm arabesk motif ve renk zenginliği Doğu kaynaklıdır. Aslından çok daha önce Homeros İlyada'da Truvahıların renkli kumaş, maden işçiliğindeki zenginlik ve sanattaki etkileyiciliklerinin Aka'ları nasıl büyülediğinden bahsetmişti. Attik bölge basitlik ve açıklık zevki ile kuşatılmışken, Asya yumuşak ve aşırı süslemecidir. Ön Asya'yı da içine alan Doğu her zaman için ele geçirilmek istenen zenginlikler bölgesiydi. Zenginliğin izi Mezopotamya'nın erken tarım bölgesi olarak öne çıkışı ve zenginleşmesine kadar götürülebilir. Zenginliğin yanı sıra bölge kültürü, mitolojilerinden de anlaşılacağı gibi sıcak ve tarımsal iklim özelliklerindeki müzik, dans ve eğlencenin önemli olduğu hayattan zevk alma ile yoğrulmuştur.

⁵⁴ "Bugünkü Afganistan'dan alınan lapisten elde edilen farklı tonlardaki ultramarinler, Venedik'teki cam yapımı geleneğinden kalma kurşunlu sarılar, Alman Alpleri'nden getirilen farklı maviler, arsenik bazlı turuncular, lüks tekstillerin yapımında kullanılan kumaş boyalarından yapılan kırmızılar, hepsi birçok Venedikli ressam gibi Titian'ın elinin altındaydı." (Aksoy, Nisan 2003)

yanı sıra üretilmiş pigment de satıyordu. Ultramarin konusunda Floransa ile arasında rekabet vardı.⁵⁵ Bu taşın Mezopotamya’da sihirli gücü olduğuna dair inanç onu Tanrıça İnanna’ya özel kılmıştı. Prehistorik Dönemde içinde demir cevheri bulunan topraklar (aşı boyası) kutsaldı; gelenek Avustralya yerlilerince hâlâ sürdürülmektedir. Eski Mısır’da her renk bir elementi simgelediğinden o elementin manasını taşıyordu.

Ortaçağ’da sanatın boyar ve hammaddeleri olan taş, toprak, kireç, kırmızı tuğla gibi tabî unsurlar Tanrının maddi âlemdeki alametleri idi ve kutsal olarak kullanılmıştır. Yeşim, safir gibi yarı değerli taşlarsa renkle ışığı bir arada barındırdıklarından kutsaldı. Taş ne denli saydam olursa pozitif anlam o denli kuvvetleniyordu. “Bazı eski ve İslamik kitabelerde değerli taşların sihir özellikleri listelenmiştir ve ahlaki terimlerle eşleştirilmiştir.” (Gage, 1993:72) Rennes’li Marbode (1035-1125) değerli taşlara erdemler yüklemişti. Safir kötülöklere karşı koruyucu, hastalıkları iyileştirici, yalana karşı koruyucudur, Tanrının tüm onurunu taşır. Saf yakut (jagonite grena) zehirden koruyan ve kırmızı rengini Tanrının Ademi yarattığı çamurdan alan yarı-değerli taştır. Diğer bir kabule göre de ikinci Adem İsa’nın kanından, şarabından gelir. Lapis lazuli transparan mavi olduğundan kıymetlidir ve on iki taşın arasında yer alır. Bede (672-735) Mahşer yorumunda Kutsal Kudüs’te üretilmiş on iki taştan bahseder. Theophilus üzeri on iki taşla süslü el yapımı döküm bir buhurdanlığı tarif eder, taşlardan her biri havarilerden birini simgelemektedir. Alman şair Sextus Marcus taşların her birinin kendi doğasından kaynaklanan bir erdemi taşıdığını yazar. Simyada taş, element ve madenlerin renkleri ve onlardan elde edilen pigmentler aynı anlamları taşır.

Jung simyacılının gnostik olduklarını söyler: “Gnostik sapkın mezhep, ortadan kaldırılmasına rağmen, simyacılık adı altında Orta Çağ boyunca sürmüştür. Antikite simyasının dinsel ve felsefî görüşleri de açıktan açığa Gnostikti.”(Jung, 1997:303-4) Batı dünyasında simya saf ezoterik bir konu olmaktan uzaktır, simyaya dair fikirler strüktürel kavramlardır. Simya mesele etmeye değer olarak giderek yaygınlaşan bir

⁵⁵ Formülünü vermek suç sayılıyordu. Formül usta çırak ilişkisi ile aktarılıyordu. Formülleri korumak için bir cemiyet kurulmuştu. Leonardo ressamların malzemeleri ile ilgili fomüllerin bulunduğu bir defter tuttu ve cemiyete başkanlık etti.

dil halini aldı. Ortaçağın sonunda ruhsal boyutta bir renklendirmeye dönüştü; Romantik döneme kadar farklı düzeylerde girift olarak sürdü. Sanatın ruhsal bağlamı modern kimya öğretileri ile saldırıya uğradığında bu fikirler terk edilse de sonunda yirminci yüzyıl psikolojisi tarafından kurtarılmıştır. Renk algısı simya fikirlerinin merkezinde rol oynadı, simyada renk bir hareket diline dönüştürüldü. Sonunda 20.yy’da renk müziği olarak ortaya çıktı.(Gage 1993: 152)

Yeni keşfedilen pigmentler renk simgeciliğini doğrudan etkilemiştir. Örneğin 12. yüzyılda çivitotuyla çok canlı mavi kumaşların elde edilmesi kırmızıya olan düşkünlüğü azaltmıştı. Bundan sonra renklere ve taşıdıkları simgelere ilişkin yeni bir duyarlılık maviye ayrıcalıklı bir yer kazandırmaya başlar. “İşte bu dönemde Meryem Ana’nın resimlerinde o zamana dek kırmızı olan mantosu ve Fransa Kralı’nın giysileri maviye döner.”(Delamare, Guineau, 2007: 47) 1140’lı yıllarda cam ressamı adını Manastır Kilisesinin yeniden inşası sırasında alan ünlü “Saint Denis mavisi”ni elde ederler. Daha sonra bu mavi hem ‘Chartres mavisi’ hem ‘Mans mavisi’ adını alır.” (Pastoureau, 2005: 57)

New York Batı sanat materyallerinin en son önemli merkezidir. 1930’dan beri sentetik boyalar ticari amaçla üretilmektedir. Eski Yunan kaynaklarında Mısır mavisi (Egyptian Blue) olarak geçen mavi yeniden üretilmiştir. Yves Klein (1928-1962) Uluslararası Klein Mavisi (IKB) adını verdiği kendi üretimi bir tür sentetik mavi elde eder. (Resim 8) 1960’ta rengin patentini alır, böylece van Dyck ve Veronese’ten sonra adını bir renge veren ilk ressam olur. “Klein bu mavi ile olağanüstü yumuşak, şefkatli, kadifemsi bir yüzey oluşturmuştur. Hasretlik duyduğumuz mutlak spritüellik hissini verir. IKB, Amerikan standartları tarafından ikonlaştırılmıştır. Rengi toz boya ve özel bir bağlayıcı reçine Rhodopas M60 ile hazırlıyordu.” (Gage, 1993: 267) Bu bağlayıcı rengin dönüşmesini engelleyerek onu sonsuza kadar sabitliyordu. Böylece Klein bir nevi Mısırlıların zamanı durduran renk anlayışını geri getirmiş oldu. Yine 1960’lı yıllarda R. Hamilton (1922-2011), yarı Ortaçağ anlayışıyla şunları söyledi: “yeni boyalar ve boyama teknikleri bir şeyi temsil etmekten çok semboliktir. Figürlerimi kaynakla ilişkili olduğunu gösterecek şekilde sundum. Selüloz ve spreyi objeyi sembolize ettiği için kullandım.” (Gage, 2006: 126)

Özel renklendirmenin ideolojik kullanımı ilk değildi. İngiliz kimyager George Field (1777-1854) RYB renk uzayının saf pigmentlerini geliştirmek istiyordu. Üç ana rengin kimyasal alt yapısının (silis ultramarin, alüminyum madder ve kireç limon sarısı) doğanın üçlü oluşumunun kanıtı olduğunu ve bu yapının “Kutsal Üçlü”nün (Holy Trinity) bir yansıması olduğunu iddia etti. (Gage, 2006: 126) Field, Romantik akımdan farklı olmayan⁵⁶ bir yaklaşımla renge dinsel boyuttan yaklaşmıştı. Uzun kariyerinde birçok sanatçıya yakın oldu⁵⁷, eserleriyle olduğu kadar fikirleriyle de onları etkiledi. (Gage, 2006: 127)



Resim 7: Lapis lazuli



Resim 8: IKB-191 (1962)

Bugünkü renk algımızı geçmiş yüzyıllarda üretilen tasvirlerle, anıtlara ve nesnelere yansıtamayız. Son elli yılda geliştirilen restorasyon teknikleri bir çok eser hakkındaki ön fikirleri tersyüz etmiştir.⁵⁸ Resim tarihinin geçmiş çağlara ait renk simgeciliğini anlamak için gözümüze güvenmek yeterli değildir, mutlaka kimyasal analizlere başvurmak ve hayal gücümüzü çalıştırmak zorundayız. Boya üretim teknolojileri kadar koruma teknolojileri de renk simgeciliğini belirleyen etkenler arasındadır. Mısırlıların kutsallıkla ilişkili görülen renk karıştırmama tutumlarının altında kimyasal gerçekler yatıyordu: “renkler karıştırıldıkları zaman pigmentler reaksiyona girerek kararıyordu. Örneğin kurşun beyazının orgiment sarı (sarı zırnık) ile karıştırılması açık sarı yaratacağı yerde çıkan sonuç siyah olmuştur.” (www.africanhistory.about.com) Mısırlılar bu gibi sonuçları büyüünün bozulması

⁵⁶ Field’ın renge dini anlam yüklemesi Romantizm’in ışığı altında pek de şaşırtıcı değildi. Romantik Akımda geleneksel mineral pigmentlerin, yarı değerli taşların terapi güçleri ile ilişkili olduğu düşünülmüştü.

⁵⁷ William Blake (1757-1827) koleksiyonlarına büyük ilgi göstermesi gibi.

⁵⁸ Sixtin Şapeli freskolarında ya da boyalı Grek yontularında olduğu gibi.

olarak yorumlamıştır. Koruma teknolojilerinden belki de en iyi şekilde yararlananlarsa zanaatçı statüsündeki Romalı ressamıdır. Orta çağda sülfür ve civanın sentezinden “vermillion” elde edildi. Zamanla kararması en büyük problem idi. Ortaçağdan on dokuzuncu yüzyıl sonuna kadar sanatın, doğanın yüzeyindeki metaryellerin limitleri tarafından ümitsizce sınırlandırıldığı hissedildi. 12. yüzyılda İbn-i Rüşd sanatın renklerinin sınırlı, doğanın renklerininse sınırsız olduğunu tartıştı. Sanatın bu renkleri yapamayacağını söyleyerek Leonardo, Runge ve Monet’nin doğayı taklit araştırmaları ile ortaya koydukları geniş olanaklara çok önceden karşı gelmişti. Fakat on yedinci yüzyılda pigment olanaklarıyla giderek daha fazla uyuşan görünüm düşüncesi gelişti. Giderek daha fazla yazar palettteki zenginlikle bu sorunun aşılacağına inanmaya başlamıştı.⁵⁹

18. ve 19. yüzyıllarda modern kimyanın araştırma programları ile çok çeşitli mavi, yeşil, mor ve sarılar üretildi. Birçoğunun stabil olmadığı anlaşıldı. Boya sanayindeki gelişmeler beraberinde renklerin kimyasının bozulması problemini de getirmişti. 19. yüzyılın ikinci yarısında renklerin kalıcılığı ile ilgili birçok fikir tartışması yaşandı. Leonardo’nunki gibi deneyler kötü sonuçlar doğuruyordu.⁶⁰ Sanat akademileri konferanslar düzenledi, Ecole des Beaux-Arts yeni ürünler için laboratuvar testleri yaptı. Özellikle İzlenimcilik sonrası ressamı için renk sabitliği çok önemliydi. Makine esaslı üretilen boyalara karşıydılar. Krom sarısının kötü bir şöhreti vardı ve 19. yüzyılın sonuna doğru cadmiumlarla yer değiştirdi. Bununla birlikte van Gogh’un Theo’ya 1888’de Arles’ten yazdığı bir mektubundaki uzun sipariş listesinde en parlak renklerden bir düzinesi yer alır. Bunların içinde malachite yeşili (muhtemelen bakır sirke-arsenik ruhu/tuzu -*copper aceto-arsenate*-), cinnabar yeşili (prussian mavi ile krom sarı karışımıdır), bir tür anilin rengi olan sardunya kırmızısı (*geranium lake*) ve krom turuncu (*orange lead*)⁶¹ gibi pazarın en kısa ömürlü renkleri de vardır. Van Gogh bu materyallerin tehlikesinin farkındaydı, sonraki mektubunda İzlenimcilerin moda haline getirdiği tüm renklerin değişken olduğunu kabul etti. Bu renklerden vazgeçmek için yeterince neden vardı. Zamanla

⁵⁹ En büyük güçlüğü açık hava ressamlarının yaşadığını ilk olarak Cézanne anladı.

⁶⁰ Son Akşam Yemeği’nde kendi üretimi bir kurupastel ile terebentini karıştırmış ve henüz kendisi hayatta iken fresk dökülmeye başlamıştı.

⁶¹ Gage orange lead’in krom turuncu olabileceğini yazar oysa belki de bu renk daha grimsi ve mat olan kurşun turuncusudur.

tonlarının açılacağını söyler ve gerçekten de bazı geç dönem resimlerinde zaman onu haklı çıkartmıştır. Van Gogh “Grande Jatte”ta bazı yeni pigmentler kullanan Seurat’ı gözlemlemiştir. 1887 gibi erken bir tarihte resmin durumu kötüye gider. Suçlunun çinko sarısı olduğu anlaşılıyor. Hem kendi kararmış, hem de karıştığı mavi ve turuncuları karartmıştır. Van Gogh’un en çok tercih ettiği mavi kobalttı. Yeni tür bir kobalt olan *cerulean* mavi günümüzde stabil pigmentler arasındadır fakat 19. yüzyıl sonunda Fransa’da gökyüzü mavisi olarak satılan bu renk solma eğilimi gösteriyordu. (Gage 1993: 224) Van Gogh’un, boyalarını kimi zaman kendi öğütmüş olması (bazen de Tanguy Baba’dan temin etmiştir) biraz da ekonomik nedenlerden ötürü olabilir.” 19. yüzyılda geliştirilen koruma teknolojileri çağın resimlerinin çoğunun korunmasını mümkün kılmıştır. Ardından Bauhaus boya kimyasına çok önem verdi. Klée çok sayıda pigment kullananlardandı.

İnsan yaradılışının yönleri olan felsefe, bilim ve sanat, insanlık tarihi boyunca birbiri ile iç içe alanlardır. Daima birbirlerinden beslenirler fakat sezgisel bilgiye dayalı sanat çoğunlukla bir adım öndedir. Dayanağı optik ilmi ya da felsefî nedenler olsun, her renk teorisi ortaya çıktığı zamanının resim sanatındaki renk dilini doğrudan etkilemiştir. Üst Paleolitik Dönem ressamının, yeşil ve mavileri dışta bırakan kırmızı ağırlıklı renk paleti dahi bir renk teorisidir aslında. Mısırlılar antik dönemin en büyük renk teorisyenleri idi. Dinsel anlatımlı resimlerinde palet büyük bir simgesel anlamla yüklü altı renkle sınırlı tutuluyordu. Renklerin her biri değerli bir taşla ya da madenle sıkı ilişki içerisindeydi. “Yaşlı Pliny’nin geçmiş çağlara ait, bıraktığı en önemli bilgi belki de renk teorileri ile ilgili olanıdır:⁶² siyah, beyaz, kırmızı ve sarının dördüncü yüzyılda Apelles ve çağdaşlarının paleti olduğunu yazar.”(Gage 1993: 23) Sokrat öncesi Filozof Empedokles (M.Ö 500) dört elementin (toprak, ateş, hava, su) karışımlarını, ressamların renkleri karıştırarak ulaştıkları armoni ile karşılaştırır. (Gage 2006: 16) Platon asıl güzelliğin temel renklerde olduğunu söyledi, onları temel geometrik şekillerle özdeşleştirdi. (Gage 1993: 14) Apelles’in indirgenmiş renk paletine duyulan merak 19. yüzyıla kadar devam etti. Temel renklerin hangileri olduğuna dair bilmece güncelliğini korudu ve yanıtlar bilimsel, felsefî, dini bakış açılarına göre, bazen her ikisi ya da üçünün

⁶² Pliny dördüncü yüzyıl ressam ve heykeltıraşı Euphranor’a ithaf ettiği *Simetri Üzerine ve Renk Üzerine* adlı tezinde bir bölümü özellikle Yunanlıların renk tartışmalarına ayırır.

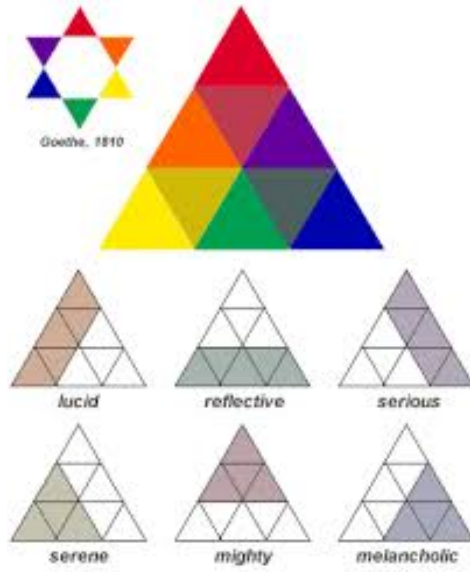
sentezi olarak deđiřti. 20. yūzyılda psiko-fizyoloji alanındaki geliřmeler rengin moral deđerlerini onayınca renk simgeciliđine ilgi tekrar uyandı. 14.yūzyılda ıřıđın artık fiziksel bir olgu olduđunun dūřūnūlmesi onu incelenecek bir obje haline getirmiřti. 16. yūzyıl sonlarında ūçgen prizma deneylerinde Giovanni Batista della Porta ūç çıkarımsal ana rengi (kırmızı, sarı, mavi) gōzlemledi. 17. yūzyıl bařlarında tūm Avrupa’da ressamlar arasında kırmızı, sarı ve mavi ūçlūsū genel geçer esas renkler olarak kabul edildi. 1900’lerin bařlarında Konstrūktivistler erken dōnemin hareketini yeni ideolojik ōneme kavuřturdular. Alman Neo-plastisizm ve Bauhaus sarı, mavi ve kırmızının, rengin evrensel temeli olduđunu kabul etti. Son olarak Amerikalı renk alancı Barnett Newman (1905-1970) “Kim korkar kırmızı sarı ve maviden” isimli bir seri būyūk boyutlu iř ūretti.

Materyalist dūřūncenin zirve yaptıđı yıllarda dahi renk teorileri kendini tinsellikten uzak tutamıyordu. Pissarro’nun “bilimsel teoriyi uygulama ve kōklū řekilde çalıřma fikrine sahip ilk ressam” olarak gōrdūđū Seurat dahi plastik ōgeleri moral deđerler olarak kategorize etmiřti. 1890’da řunları yazdı:

“Tonlar neřeli, ūzgūn (*sadness*) veya sakin (*calmness*) olmak ūzere ūeřitir. Tonların neřelisi parlaklıđın dominant olması, ‘*tint*’in (pastel ton) neřeli olması sıcakların dominant olmasıdır, tonların sakinliđi koyu ve aıđın eřit olması, tonların hafıflıđı (*tint*) sıcak, sođukların eřit olması, tonların ūzgūn olması da koyuların dominant olmasıdır... ‘*Tint*’in ūzgūn olması sođukların dominant olmasıdır.” (Gage 1993: 71)

Bōylece Albers’in ekspresif renk uyumu anlayıřının bir tūr ōncūlūnū ortaya koymuř oldu. Albers renklerin ilk sınıflandırma iřlemini Gestaltı psikolojiye dayalı olarak açık-koyu ūzerinden yapıyordu. Ardından hafif-ađır sınıflaması geliyordu. ‘Isı’ ōzelliđi en gōrece olduđundan⁶³ sıcak-sođuk kategorisini sona bırakmıřtı. Bu ayrımları diđer etkilerle birleřtirdi: “Açık-koyu ve hafif-ađır tanımlamaları arasındaki kıyaslama bizi yumuřak-sert kıyaslamasına gōtūrūr. Veya hızlı-yavař ve erken-geç, kuru-nemli, genç-yařlı, sıcak-sođuk iliřkilerine.” (Albers, 1972: 60)

⁶³ Sıcak mavilerden ve soğuk kırmızılardan bahsedebileğimiz gibi.



Şekil 2: J. Albers ekspresif renk uyum teorisi

Renklerin aydınlık ve karanlıkların etkileşiminden doğduğunu söyleyen Goethe'nin renk teorisi optik ilmine çok şey borçluydu. Newton'un deneyini tekrarlayarak, prizmada kırılan ışığın ilk olarak sarı ve maviye ayrıştığını gözlemledi. Buna "kökensel belirme" dedi ve diğer renkleri sarı ve maviden türetti. Böylece Romantik renk teorisini başlatmış oldu. Tezi, gözleme dayalı, yaşamdan örneklerle dolu oluşuyla meslekleri gözleme dayalı olan ressamıyı yoğun şekilde etkiledi. Bu etki ressamların Goethe'nin teorisini sürdürmelerinin de nedeni oldu. Runge ve Turner onun renk sistemini kullandılar. Seurat sanatını optik üzerine kurdu. Rengin subjektif algısı son olarak Albers'in asıl çalışma sahası oldu.

Soyut kavramların görünür kılınmasının biricik yolu, madde dünyasına tercüme edilmeleriydi. Maddi âleme doğan kavram, atfedildiği nesnenin rengine bürünür. İnsanın algısal bilgisi ilk aşamada şeylerin dış görünüşleriyle bağ kurar. İlk insan, biyolojisini etkileyen rengin, büyülü bir kuvvet olduğunu düşünmüştü. İlkelerde sanat, bilim ve din, büyüsel zihnin ayrışmamış karmaşasında tek vücut halindedir. Renk inancı ritüel ve kültürel içeriklerle birlikte var olur. Bir renk kutsal sayılıyorsa, uğurlu, kutlu ise ya da herhangi bir nedenle simgesel değer taşıyorsa, o renkle insanın yoğun bir alışverişi, hayati bir bağlantısı var demektir. Aborjin resimleri en çok yurtları, toprakları ve orijinleri hakkındadır. Son dönemlerde bulunmuş Kuzey Avustralya ağaç kabuğu boyama sanatında dört ana rengin

kullanıldığını görürüz. Siyah için bazen mineral, genellikle kömür, beyaz, sarı ve kırmızı okrlar. Bunlar mitolojik kahramanların üretimi olan madenlerden yaratılmıştır. Kırmızı atalarının kanı, sarılar yağları, beyazlar dışkılarıdır.

Simgesel ifadeyi incelerken, insanlık tarihinin aynı zamanda bir dinler tarihi olduğu gerçeğini göz önünde bulundurmak gerekir. İlk insanın yaratıcılık içgüdüü onu çevresinde gördüğü şeylerin benzerlerini yapmaya doğru itmiş; öte yandan, insan psikolojisi üzerinde çok güçlü bir etkisi olan din, sanat eserlerine hemen damgasını vurmuştur. Simgecilikte her renk ruhsal bir model veya inanç sisteminin anlatımıdır. Mısırlı şifacılar insanın yedi katlı doğasını, güneş tayfının yedi rengi ile bağıntılı gören bir renk bilim sistemine temel atmışlardı. Renkler, bütün simgesel renkler için geçerli olduğu gibi, karıştırılmaları halinde anlamlarını yitiriyordu. “Karıştırma uyuşmazlık yaratır, uyuşmazlık değişim yaratır ve çürüme bir tür değişimdir. Ressamların renk karıştırmaya “bozma” (*deflowering*) demelerinin nedeni de budur.” (Gage 1993: 30)

Renk teorilerinin belki de en büyük açmazı terimlerle karşılanamayan, renkteki sonsuzlukla ilgilidir. Rengin, ruh, eter gibi ele geçirilemez oluşu ondan aldığımız duygu zenginliğini ifadeye yetmez. Van Gogh ve Seurat isimlendirilemeyen ve tarif edilemeyen renklerden bahsetmişlerdir. Tariflenemeyen renkler özellikle Avrupa Pozitivizminin ardından İlkellere dönüş yapan Paul Gauguin’in ilgi alanıydı. Renk hakkında “içsel güç, sihir ve muamma” diyordu. “Onu mantıksal olarak kullanamayız ancak anlaşılmaz ve şaşırtıcı olduğunu bilerek kullanabiliriz. Ani duygulanımlar yaratan müzik gibi.”(Thomson, 2010:36) Böylece van Gogh’un şiddetli kontrastlıktaki renklerinden kaçınarak ikincil, üçüncül renklerden yararlandı.

Bir kültürün renk simgeçiliğini renk terimleri sözlüğünden anlamak mümkündür. Dilde bir rengin nüanslarına karşılık gelen terimler bolluğu, o renge verilen önemi gösterir.⁶⁴ Bununla birlikte aynı kültür dairesi içinde başka bir renk adı eksik de kalabilir. Ya da dil, renk terimleri bakımından tamamen fakirdir. Bizans

⁶⁴ Çin’de beyaza verilen adlar gibi.

ve Antik Yunanda terimler oldukça muğlaktı. Rengin valör, şiddet ve doygunluk terimleri mevcutken yeşil ve sarı aynı özgül rengin türevleridir. Latince de renk adları çok kısırdır. Homeros beş renk ismi verir. Arap-Latin sözlüğünde ise 8 renk için bin adet liste yazılmıştır. (Gage 1993: 79) Rengin sınıflandırılma ölçütü bir başka değişkendir. Ortaçağ'da renge özelliğini veren onun şiddeti olduğundan örneğin canlı bir mavi sıcak bir renktir.

Geçmişteki ve günümüzdeki renk dili, endüstrileşmemiş toplumlarda daha da tutarsız sapmalar gösterir. 18. yüzyılda Avrupalılar Avustralya'yı istila ettiklerinde yerlilerin kendilerine özgü çok sınırlı bir renk sözlüğü kullandıklarını fark ettiler. İzleyici bu resimleri anlamakta batı dilleri ile yerli diller arasındaki anlaşmazlıktan dolayı problem yaşıyordu.⁶⁵ Fakat resimleri üretenler kendi dillerinde düşünüyor, örneğin yeşil tabir edileni mavi olarak hayal ediyorlardı. Batı Avustralya'da son zamanlarda yaşamış 9 lisan ve İngilizce bilen sanatçı Jimmy Robertson (1944-2002), 9 dil arasında sadece birinde maviye ait terim olduğunu söyler. Mavi yerli dilinde siyah adı altında tanımlanmış ve bu şekilde birçok yerde kullanılmıştı. (Gage, 2006: 143)

Geçmiş renk terimleri ile özellikle günümüz sanat dünyasının görünimleri arasında uyumsuzluk vardır. Bunun en büyük nedeni eski çok renkliliğe dair bilgilerin zor elde edilen arkeolojik bulgulara dayalı olması ve fakat renk dilleri üzerine yapılan araştırmaların sadece geçmiş otuz yılı kapsamasıdır. Renk terminolojisindeki uyumsuzluk özellikle sanat eğitiminde sorun yaratır. Simgeye dönüşmüş olan rengin hangisi olduğu sorusu bir diğer problemdir.⁶⁶

“Gerçekte saf renklerin herkes için geçerli olabilecek özel adları yoktur ki bu adların bizim için bir önemi de yoktur.”(Wittgenstein, 2007:67) Problem, renk

⁶⁵ Ginger Riley (1937-2002) geleneksel kısıtlı paleti siyah, beyaz, sarı- reddeden ilginç bir ressamdır. Kısıtlı renklerin seremoni ile ilgili resimlerde uygun olduğunu düşündü. Hocası ve ilk tanınmış Aborjin ressamı Albert Namatjira'nın (1902-1959) gözetiminde manzara resimleri ve figüratif resimler yaptı. Riley, Possum gibi yerli ve yerli olmayan palet arasındaki farkı iyi biliyordu. Fakat dil bilmek onlara bir paletten diğerine kolayca geçiş yapabilmeyi ve yerlisi olmayan yabancı bir izleyicinin karşılaşacağı kavramsal güçlüklerden uzak kalmayı sağladı. (Gage, 2006: 144-45)

⁶⁶ Örneğin Ortaçağ'da “purpura”nın ne olduğu anlaşılamamıştır, bazıları ‘mauve’ der, bazıları şarap rengi, bazıları koyu viyole olan mulberries (meures), diğerleri mulberries'in kabuğudur der ki bu daha açık tonda bir mordur. (Gage 1993: 83)

terimini oluşturacak ölçütün neye göre oluşturulacağıdır. 1989’da Amerikalı modernist ressam ve öğretmen Patricia Sloane, renklere verilen adların imajı da etkilediğini savundu. Aynı orta tondaki maviye İngiliz ve Fransız firmalarının 125 farklı isim vermiş olduğu, US Standartlar Bürosu tarafından açıklandı. Evrensellik dil açısından majör bir tema idi. 20. yüzyılın ilk yarısında “lingua franca”⁶⁷nın - tüm dünyada geçerli olacağı umuluyordu. 1910’da Moskova dil çemberi oldukça aktifti ve fonetiği tüm dillerin temel harflerini ve mukabil seslerini içeriyordu. Dilin fonetik esaslarının keşfi olan bu dönemde renk ve formun esasları araştırıldı. Renkler *linguistik* araştırmalarda ses estetiğiyle birlikte rol oynadı. Khlebnikov 1919’daki manifestosunda Renklere harfler atfederek maviye M yeşile W kırmızıya B dedi. – diğer araştırmacılar kırmızıyı A ile griyi E ile Beyazı L ile tanımladılar. Amerikalı psikologlar “stroop test” ile insan zihninin renk algısından önce isimlere öncelik verdiğini saptadılar. Jasper Johns 1960’ta görme ve okuma arasındaki ayrılmayı gösteren bir dizi resim yaptı (Resim 9). Portekizli ressam Cecilia Costa çok sayıda denek kullandığı video çalışmasında deneklerin çoğunun rengin kendisi yerine adını tercih ettiğini gösterdi: yeşille yazılan kırmızı kelimesine kırmızı demeleri gibi. Kural bir tek siyahta değişiyordu. (Gage 1993: 37)



Resim 9: J. Johns. (1959) False Start-1

⁶⁷ İtalyancadan bozma ticari bir dil

Rengin simgeselliği her şeyden önce bir algı meselesidir. Algı, dış dünyanın duyumlarla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımıdır. Algı işlevini, tarihsel süreçte duyumcular aşırı bir savla sadece duyuların, uçular da aynı aşırılıkta bir savla sadece usun ürünü saymışlardır. Oysa algı duyusal-ansal bir işlevdir. Ruh bilimciler ‘dış algı’ya karşılık bir de ‘iç algı’dan bahsederler. Yaratıcı bir süreç olup zeka gibi iş görür. Böyle olmakla sübjektiftir. (Arnheim, 2007)

Dış dünyadan algıladığımız her objektif renk duyumu, iç dünyamızda sübjektif bir reaksiyona denk gelir. Yani bu reaksiyon kişiye göre değişebilen, göreceli bir etki reaksiyonudur. Genetik temel yaradılış, kişilik yapısı, fiziksel ve psikolojik durum, yaş, cinsiyet, duyarlılık, meslek, eğitim ve alışkanlıklar renk algısını, dolayısıyla rengin bizim için anlamını değiştiren unsurlardır. Bununla birlikte olumlu ya da olumsuz deneyimler, iyi ya da kötü hatıralar, kişinin geçmişindeki sosyal ve kültürel hayatına ve halen sürmekte olan yaşam tarzına bağlı renkle ilgili deneyimler aktif etkenlerdir. Yaşımız ilerledikçe belli renklere birçok farklı hisler, anılar ve anlamlar yükleriz, sonra bu bilinçdışımızdaki bir özellik haline dönüşür. Bizim için mutlu, üzücü veya korkutucu çağrışımlara sahip olan renklere karşı önyargı oluşturabiliriz. Eskiye doğru inildikçe gelenek ve inanç sistemleriyle kaynaşan renk algısı, modern çağlara gelindikçe sanatçıya bağlı, kreatif ve bütünü sübjektif bir olguya dönüşür. Rengin sübjektif algısından bahsederken duygu, güdülenme, telkin ve diğer psikolojik faktörlerin devreye girmesinden bahsetmek gerekir. Fiziksel olan ile zihinsel olan arasındaki farktan doğan psikolojik durum algıyı kişisel bazda çeşitlendirmektedir. Bireysel bilinçdışı kişinin doğasına, yaşamı boyunca renklerle olan ilgisine, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde yaşadığı deneyimlere doğrudan bağlı olarak ortaya çıkar. Bir rengin bir kişi tarafından sübjektif olarak algılanması, kişinin o andaki düşünce durumunun, bilinçdışındaki oluşumların, anıların, güdülenme veya dışarıdan yönlendirmelerin etkisinin sonucudur. Bu yüzden sanatçının içinde bulunduğu psikolojik durumu tanımadan sanatındaki renk simgelerini çözmek imkânsızdır.

Eğitim ve çevre bireysel renk duyarlılığında şekillendiricidir. Goethe “renk, zihnin belirli bir düşünüş tarzına bağlı olduğu gibi karaktere ve çevre şartlarına da bağlıdır” demiştir. İnsanlık renk algısını zamanla geliştirmiştir. “insanın duyguları

geliştikçe ona uygun olarak etrafını çevreleyen renklerden aldığı izlenimler ve dolayısıyla da etkilenmeler adım adım gelişmeler göstermiştir. İlk insanlar izlenimlerini çoğunlukla temel ve basit renkler aracılığıyla ifade ediyordu. Renksel anlatım zamanla zenginleşmiştir.” (Sözen, 2003: 9) “Aristokratlar arasında siyahın genel kullanımda estetik tercihler arasında olduğunu; parlak renklerin tercihinin daha az eğitimliden daha eğitimiye doğru yayıldığını söyleyebiliriz.” Goethe’ye göre eğitimsiz kişinin turuncudan yoğun şekilde etkilenmesi yadırganacak bir şey değildir. Itten turuncu için sarının en yüksek enerjisi der. Primitif toplumlarda genel olarak bu renge karşı bir eğilim görülmüştür.

Kent insanının ara değerleri, kırık tonları, grileri tercih etmesini buna karşılık kırsal kesim insanının canlı renklerden hoşlanmasını (Gage, 1993) sadece içinde yaşanan çevresel faktörlere bağlayamayız. Bu tür tercihler eğitim değişikliklerine bağlı olduğu gibi aynı zamanda algısal farklılıklardan doğar. Böylece bir ‘köylü ressam’ olan van Gogh⁶⁸ ile Parisli olmaktan kurtulamayan Gauguin’in⁶⁹ neden renk tartışmalarına girdiğini de daha rahat anlamış oluruz. Kentli bir entelektüel olan Gauguin’in duyguları çözümlemeye el vermeyen gizemli ara duygulardır ve paleti de ‘sombre’ tonlardan oluşur. Tekniği dahi sakın, girift ve entelektüeldir.⁷⁰ Oysa şiddetli bir teknik uygulayan van Gogh’un duyguları yoğun, yalın, içten, kuvvetle hissedilen ve toprağa bağlı basit yaşayan bir insanınki gibi anlaşılırdır. Paleti de kolay anlaşılır renklerden oluşur.⁷¹ Bu durumda iki sanatçı da son derece duyarlı

⁶⁸ Van Gogh kendisini sofistike, entelektüel bir kentli olarak değil bir maden işçisi, balıkçı ya da köylü gibi basit düşünen ve yaşayan biri olarak görmek istemişti. Bu cümleden de anlaşılacağı gibi Vincent bir köylü değildir, çalışma ve yaşam şeklini köylü gibi saflaştırmaya gayret etmiştir ki inanç alanında da benzer şekilde basit köylü imanından etkilenir. “*Bana en yalın görüneni yapıyorum – yalın olmayan her şeyi silip attım yaşamımdan; kenti istemiyorum artık, kırsal yerleri istiyorum.*” (aktaran: Kür, 1996:127) diyen van Gogh kariyerinin başında kendisini köylü ressam olarak ilan eder bu onun köylü gibi düşündüğü anlamına gelmez. Köy kökenli değil ama köylü olarak kalmış kişiler avant-garde sanat üretemez. Burada bahsedilen van Gogh’un köylülükten pay aldığıdır. Bir ırgatın yaşantısını tanrıya daha yakın görür. Doğa ile barışık ve doğanın hizmetinde çalışarak karnını doyurmak en büyük ayındır ona göre. Sadece basit ve üretken olduğu için değil doğa ile bütünleşen bir varlık gösterdiği için de.

⁶⁹ Her ne kadar vahşilerin arasına gidip onlar gibi yaşamaya çalışsa da onlar gibi olamamış, gittiği yerlere Avrupa kültürünün kişiliğine sinmiş özelliklerini de taşımıştır. Arada kalmışlığı ara renklerinin dili ile kendini gösterir.

⁷⁰ “Bazı kimseler sert ve keskin hatlı renk alanları yaratırken, diğerleri geçişli, gelişigüzel, rast gele ve fluğ parçalar boyamayı tercih eder. İkinci tür kişiler net ve basit (pratik) düşünmeyen kimselerdir (entelektüel, girift düşünen). Oldukça duygusal ve duyarlı mizaçta olabilirler.” (Itten, 1973: 25)

⁷¹ Van Gogh sanatının herkese hitap eden, kolay anlaşılır olmasından yanaydı. Girift, anlaşılması zor simgeler üretmemiştir. Megalitik dönemden beri insanoğlunun kullandığı Güneş benzeri en yalın

renkçilerdir fakat renkleri ile simgeledikleri ruh durumları, dünyalar birbirinden farklıdır.

Renk çalışmalarının bir diğer zor alanı renk görmenin fizyolojisi olmalıdır. Düşünüş yolları ‘doğrudan’ ve ‘girift’ olarak ayrılan ‘kadın’ ve ‘erkek’in renk tercihlerindeki farkı açıklamadan önce algılarındaki farktan bahsetmek daha doğru bir yaklaşımdır. Farklılık önce fizyolojide başlar. Kadınların erkeklere oranla mor rengin çeşitli türlerini daha fazla algıladıkları ortaya çıkmıştır. Yine yapılan araştırmalarda renk görme kusurlarının erkeklerde kadınlara oranla daha fazla olduğu tespit edilmiştir. “Renklerin eski dinlerdeki doğal sistemini ve Aristocu geç Ortaçağ simgecilikteki gezegen-renk bağlantısını araştıran Humbert de Superville 1820’lerde renklerin anlamlarının evrenin mükafatı olduğunu ve özellikle kadınların renklerin moral imâlarına karşı duyarlılık gösterebileceğini yazdı.”(Gage 1993: 204)

“Feministler için kritik bir araştırma alanı, renk duyumunun dişilik özelliği varsayımı idi. 20. yüzyıl Alman renk kuramcısı Rupprecht Matthai bu anlayışla tüm renk armonisi kararlarını karısına bırakmıştı.” (Gage, 2002: 36) 98 dil üzerinde araştırma yaparak uluslararası renk terimleri geliştiren Paul Kay ve Brent Berlin “Temel Renk Terimleri” kitabında yeni ufuklar açan en önemli tartışmayı gündeme getirdiler. Berlin ve Kay yedi aşama belirlemişlerdi: 1. siyah ve beyaz kavramı, 2. kırmızı kavramı, 3.yeşil veya sarı, 4. sarı veya yeşil, 5. mavi, 6.kahverengi, 7. mor veya pembe veya turuncu veya gri. Böylece On birinci seviyeye kadar terimleri tanımladılar. Açık-koyu, sıcak-soğuk, nemli-kuru renkler belirlendi. Kadınların renk tanımlamalarının kurallara uymadığı görüldü. Rengi ele alışları kişisel farklılıklar gösteriyordu. Gruplar arasındaki diğer farklılıklarsa az ya da çok mesleklerle ilişkiliydi. (Gage 1993: 79)

Fizyolojiyi ilgilendiren diğer bir etmen yaştır. Çocuklar parlak renkler tarafından çekilirler. Yaş ilerledikçe değişen görme durumu sanat yorumu için önemli bir kıstastır. Sanat eseri incelenirken sanatçısının görme durumu

form dilini kullanmıştır. (Bkz. 3. Bölüm: Jung ve Mülayim’in yalın simgeler hakkındaki açıklamaları.)

araştırılmalıdır. Böylece sanatçısı tarafından yoğun şekilde kullanılan bir rengin simgesel mi olduğu yoksa fizyolojiye bağlı bir sonuç olarak mı ortaya çıktığı bulgulanır. Van Gogh için “sarı kullanımı görme bozukluğundan kaynaklanmıştır” şeklinde iddialar ortaya atıldı. Monet’nin göz bozukluğundan kaynaklanan yoğun kırmızı kullanımı ruhsal olarak değerlendirildi. Oysa ne ilki ne de diğeri doğru bir tespitti. Sanat tarihinin birçok renkçi sanatçısı ileri yaşlarına kadar yaşamıştır. Bazı kronik göz zafiyetleri dışında (katarakt gibi) yaş ilerledikçe gözün renkleri ayırt etmesi giderek zayıflar. Bu geç yaştaki kusur Monet’nin sert kırmızılarını açıklayabilir. Buna benzer bozulmaları diğeri yaşları ilerleyen ressamın işlerinde de görebiliriz.

İleri yaşlarına kadar sıkı şekilde çalışan iki ressamın Titian ve Rembrant’ın geç dönem işlerinde daha fazla monokrom tonlar görülür. Rembrant’ın kullandığı pigment sayısındaki azalma bir bakıma yaşının verdiği psiko-fizyolojik etkilere bağlı olsa da asıl neden fiziki şartlarından çok ideolojiktir.⁷² Titian’ın geç işleri modern kritikçilere göre daha karmaşıktır. Londra’daki Natiaonal Galery’de sergilenen eseri “Tribute Money” geç dönem stiline otantik bir örneğidir. Yaşla değişen fizyoloji etkisini her ressam için uygulanabilecek bir genellemeye dönüştüremeyiz. İlk bakışta Titian ve Rembrant bu anlamda zor anlaşılabilirler da diğeri iki yaşı ileri sanatçı Turner ve Matisse geç dönem işlerinde bilhassa rengi ele alış bakımından incelme ve arınmaya doğru giderler. Turner’in suluboya ve yağlıboyalarında giderek artan bir parlaklık ortaya çıkar. Bazı çağdaşlarının ifadesine göre 60’larının sonları ile 70’lerinin başlarında kataraktı vardı fakat sanatçının tüm işlerine topyekûn bakıldığında bu görüş önemsizdir. Parlak tonlamalar ve katı formal elemanlarını azaltması; ona eski renk ve tonlamalarının engin genişlemesinden daha fazla faaliyet alanı sağlamıştır. Benzer şekilde Matisse’in 1940’lar 1950’lerdeki kolajları (en iyi bilinenleri 1952’de gerçekleştirdiği “The Snail” ve “Souvenir d’Océanie”dır) özgürce ve alışılmadık ustalıktaki renklerden oluşur. (Gage, 2002: 19)

Renkçi bir ressam vermek istediği mesajı renk psikolojisini kullanarak verecektir. Etki altındaki psikolojisi katharsis yaşarken rengi kullanır. Pablo Picasso

⁷² Kalveci ideoloji

(1881-1973) çok güzel bir örnekle açıklıyor: “Fontainebleau ormanında yürüyüşe çıkarım. ‘Yeşil’ hazımsızlığına uğrarım. Bu duyguyu resme boşaltarak rahatlamalıyım. Yeşil, resme hakim olur.” (Ashton, 2001: 67) Matisse için durum farklıdır. Rengi kavrayış ve dönüştürmede en zorlayıcı sonuçlara vardığı resimlerinden biri “Kırmızı Stüdyo”dur. Matisse bu resmi önce gri-mavi boyamıştı. Onu bu dönüşüme zorlayan şey bekli de sıcak bir günde bahçeden yansıyan canlı yeşillerin ‘*after image*’ı idi.⁷³ Matisse’in bu tip psikolojik etkilerdeki aşırı hassasiyeti yaklaşık 1950’lerde Vence Şapeli vitrayları ile ilgili bir hikâyede tekrar ortaya çıkar. Şapele girdiğinde yere dökülmüş olan pudra benzeri kırmızı kum (yapım inşaatından arta kalan) onu büyülemişti. Ömrü boyunca bu rengi unutmaz. J. Gage Matisse’in Vence camlarında şaşırtıcı şekilde mavi, sarı ve yeşil kullanmasını, kırmızıya yer vermemesini bir ‘*after image*’ etkisi olarak görür. (Gage 1993: 212)

20. yüzyılın ilk yarısında Alman Psikiyatrisinde rengin gerçekten insan organizmasını doğrudan etkileyen bir unsur mu olduğu yoksa sadece yardımcı bir etken mi olduğu tartışılıyordu. Kandinsky rengin yardımcı bir unsur olmadığını, insan organizmasını doğrudan etkileyen bir güç olduğunu belirtir: “Eğer bu etkiler hayvanlarda ve hatta bitkilerde gözlemlenirse yardımcı unsur olduğu fikri tamamen çürütülmüş olur. Bu gerçek, rengin kendinde muazzam bir güç olduğu, tüm organizmayı etkileyebildiğidir.” (Gage, 2006: 80)

Psiko-fizyolojik algı rengin fiziko-kimyasal gerçekliği tarafından belirlenir. Solunum, kalp frekansı, kan basıncı ve hormon dağılımı gibi yaşamsal fonksiyonlar, renklerle her an etkileşim halindedir. K. Ketcham, bir sesin farklı renkteki mekânlarda farklı şiddette işitildiğini kanıtlamıştır. Dinleyiciler sesin, beyaz boyanmış bir salonda, mor renge boyanmış bir salondan daha gür ve kuvvetli işitildiğini söylemiştir. Araştırmacı diğer bir deneyinde kahverengine boyanmış bir sandığın aynı büyüklükte fakat sarı renge boyanmış bir sandığa oranla daha ağır hissedildiğini kanıtlamıştır. Norveç’te yapılan bir deneyde denekler mavi renkli bir odada kırmızı renkli bir odaya nazaran psikolojik olarak algılanan bir soğukluğu hissetmiş ve odanın ısını 4 derece yükseltmişlerdir. Beyinleri zedelenmiş

⁷³ Süksesif kontrastlık yasasına göre gözde oluşan sonraki duyum

hastalarda yapılan psikolojik araştırmalarda, sıcak ve soğuk renklerin (özellikle açık yeşil ve kırmızı) tamamıyla değişik etkiler yarattığı saptanmıştır. Kırmızı renk ile vücut hareket hızının ve buna bağlı olarak denge kaybının ve görme yanılğı rahatsızlıklarının arttığı görölmüştür. Bu anormal koşullar açık yeşil kullanıldığı zaman oldukça azalır. (Tuncay, 2006)

Renkli bir yüzeye baktığımızda iki tip etki söz konusudur. İlki sadece fizik etkidir. Kısa süreli bir duyumdur bu, derine inmez. Renk psikolojisi, fizik renk duyumundan çok daha karmaşık bir sisteme sahiptir. Renk faaliyetleri geliştikçe basit fizik aksiyondan daha derin ve daha güçlü bir başka aksiyon doğar. Renklerin duyular üzerindeki etkileri, uzun süre ile aynı şiddette devam etmez. En çarpıcı renkler dahi bir süre sonra gözü bıktırır, alıştıırır. Ancak bu alışkanlık sonunda; renk, bilinçdışına nüfuz ederek psişik etkiye dönüşmüştür.

Renk psikoloji modeli altı temel ilkeye dayanır:

1. Renk özel bir anlam taşıyabilir.
2. Rengin anlamı öğrenilmiş ya da biyolojik olarak doğuştan gelen bilgilere dayalı olabilir.
3. Bir renk algılandığı anda kişide otomatik olarak anında değerlendirilir.
4. Değerlendirmenin sonucunda kişi bir davranışa motive olmuştur.
5. Renk otomatik olarak üstünlük kurar.
6. Renk anlam ve etkisinin bağlam ile ilgisi olmayabilir.

Rengin öncü psikolojideki aşamaları ile ilgilenen Carl Jung renklerin 'özellikleri ve anlamları ile ve bir araç olarak sanat potansiyelinin psikoterapisi ile ilgilendi. Jung'a göre her birimiz varlığımızın gizli boyutlarında kısmen kökensel biçimleri taşımaktayız ve etnik hafıza ve inanç sisteminden beslenen güçlü damarlar çok sert göstergeler taşıyabilirler. Jung'un kolektif bilinçdışı dediğı ortak bilgi, özne farkında olmasa da işlevini sürdürür.

“Renkler, ortak bilinçdışının bir yansıması olarak toplumsal ölçekte anlam boyutu kazanabilirler. Ortak bilinçdışı, sembolik bir yapı içinde oluşturulan renk anlamlarını, toplumun uzun süren deneyimleriyle elde edilmiş birikimlerin sonucunda oluşturmaktadır. Renk anlamlarının toplumsal kullanımındaki bu ortaklık, doğaldır ki renklerin ortak psikolojisini de

belirlemektedir. Renkler bir toplumda benzer biçimde algılanmakta, aynı duyguları uyandırmakta ve belleklerde benzer çağrışımlar yaptırmaktadır.” (Sözen, 2003: 11)

Jung hastalarının renk duyarlılıkları üzerinden psikolojik çözümlemeler yapıyordu. Rengin tıp alanında şifa gücü olarak kullanılması ise eski bir inanıştı. Modern uygulayıcılar bu teknikleri antik Mısır, İran, Çin ve Hindistan’dan ve Ortaçağ Avrupa’sında uygulanan değerli taş terapilerinden almaktadırlar. (Gage, 2006: 78) 1980’lere gelindiğinde, renklerin psikolojik etkileri konusunda daha bilimsel temeller atılmış durumdaydı. Renklerin psiko-fizyolojik etkilerini araştıran Howard Sun, insanların kişisel, fiziksel ve ruhsal dünyaları konusunda uzun araştırmalar yaptı. Ardından 1983 yılında renk terapisti unvanını aldı. Renk analiz uzmanlığını eşi Dorothy Sun ile geliştiren Howard Sun 1984’te İngiltere’nin ilk resmi terapi merkezi olan Canlı Renkler (*Living Colour*) organizasyonunu kurdu. Howard ve Dorothy Sun, grup terapileri ile sistemin doğruluğunu insanlara aktardılar. Büyük ilgi gören bu çalışma ile insanlar renkler yoluyla iç dünyalarının keşfine başladılar. (<http://www.living-colour.co.uk/>)

Batının renk deneyimi daima müzikle iç içedir. Öte yandan müziğe ait “harmoni” ve “ton” terimleri görsel sanatlar sözlüğüne de girmiştir. Toplumda müzik oldukça manevi etkidedir. Tonlar tatlılık ya da kederli oluş gibi manevi simgeler taşırlar. Antik Yunan’da Platon’un arkadaşı Tarentum’lu Archytas, adını kromatik koyduğu bir çeşit renkli müzik skalası icat etmişti. Bazı Grek teorisyenler rengin ses özelliği olduğuna inanmaktaydı, “mekan ve zamanda birlik” derken bizim şimdi tını dediğimiz şeyi düşünmüş olmalılar. Aristotile ve okulunda ışık ve karanlık aynı kökten türemiş açık ve boğucu seslerdi ya da alçak ya da yüksek ses perdeleri...(Gage 1993: 227) Aristo renkleri müzik oktavları ile matematiksel olarak eşleştirdi. Renk skalası müzik oktavlarıyla yakınlık kurduğundan yedi renkten oluşur. Chopin notalarının birbirini izleyen mantığı ile resimdeki ve doğadaki renkler arasında bir bağıntı olduğunu düşünüyordu. Van Gogh Sembolizm çağında renk titreşimlerini en obsesif şekilde pratik eden ressamdı. ⁷⁴ 1885’te

⁷⁴ Müzik ilhamını Wagner’den alıyordu. Kız kardeşine 1888’deki bir mektubunda bir keman ya da piyano konçertosu dinler gibi resmettiğini yazdı. Ardından Theo’ya renkleri emprovize kullandığını,

Hollanda’da renk tonlarının nüanslarını anlamak için piyano dersleri aldı. Fakat ihtiyar hocası sonunda onu dersten kovmak zorunda kaldı. Van Gogh derste durmaksızın piyano notaları ile Prussian mavisi, koyu yeşil, koyu okır, parlak kadmium sarısı ve diğer renkleri birbiri ile eşleştirmeye uğraşmıştı. Öğretmeni bunu ancak çılgın bir adamın yapabileceğini düşündü. (Gage 1993: 236)

On dokuzuncu yüzyılda elektromanyetik ışınların çeşitli formlarının ölçülmesiyle görsel ve işitsel vibrasyonların birbirinden tamamen farklı olduğu anlaşıldı. Müziği renkli düşünmek psikolojik olmalıydı. Gustav Theodor Fechner (1801-1887) “Okul Öncesi Estetiği” (1876)’nde renklerle sesler arasındaki psikolojik bağı anlattı. Müzikteki ses uyumu kurallarına benzer şekilde renk uyumu yasaları bundan sonra var oldu. Yüzyılın sonunda renk müzisyenlerinin uğraştığı ana mesele haline geldi. Renkli işitmenin müziğin bir fonksiyonu olarak sinestezi⁷⁵ yoluyla gerçekleştiği anlaşıldı. “Fuller psikoloji alanına yeni bir kavram getirdi: *Synaesthesia*. Sinestezi özellikle Almanya, İsviçre ve İngiltere’de psikologların dikkatini çekti. En bilinen ve en çok fark edilen synaesthesia tipi ‘renkli duyma’ (*coloured hearing*) idi. Ses ve renk spektrumundaki analizleri benzerlik ve ayrılıklar bakımından derecelendirmek hem kolay hem de ilginçti. Fransız psikolog Alfred Binet (1857-1911) ise 1892’de “tıp doktorları renkli duymayı algıdaki bir karışıklık olarak görmeyi tercih etseler de literatürde bunun duyular arasındaki karışıklık olmayıp sanatın yeni bir formu olduğu kabul edilmiştir dedi.” (Gage, 2006: 183) Özellikle Almanca konuşulan ülkelerde “tını” (*timbre*) terimi “ses rengi” anlamında kullanılmaya başlandı.⁷⁶

fırçanın bir keman üzerinde kayan yay gibi hareket ettiğini ve bundan büyük memnuniyet duyduğunu yazdı.

⁷⁵ **sinestezi (synaesthesia):** Bir duyu alanının diğer bir duyu alanını tetiklemesi. Herhangi bir duyumsal uyarı otomatik olarak başka bir duyu algısını harekete geçirir. Nedeni çözülememiş bir tür hastalık olan sinestezinin beyin sol yarım küresiyle ilgili, hipokampüse bağlı bir fonksiyon bozukluğu olduğu düşünülmektedir. Henüz bebeklik çağında beyin gelişimi esnasında kopması gereken bazı nöral bağlantılar kopmaz, böylece görüntü impulsu beyin diğer loblarıyla da etkileşerek ses, koku gibi cevaplar doğurur. Bu olguyu yaşayan kişiler, kasıtsız ve sürekli olarak oluşan benzetmelerden bahsederler. Kısaca, birden fazla algı sistemi aynı nesnelere kendi yorumlarını aynı kuvvette verirler. Sinestezi sahibi insanlar, örneğin, insanları, insan olarak değil de görsel, işitsel, yazınsal vb. bir nesne/olgu olarak hatırlar ve benimserler. Sanat tarihinde sinestetik sanatçılar vardır. Örnek olarak W. Kandinsky verilebilir. Renk konusunda sinestetik bir sanatçı rengi çok farklı bir duyarlılıkta algılayacak ve ömür boyu renk problemlerine kafa yoracaktır.

⁷⁶ Harflerle çıkan seslerin renklerle ilişkisi, 19. yüzyıl sonunda sinestezi konusunda bir fenomen olarak bilhassa psikiyatri alanında yararlı oldu. Edebiyat-renk bağıntısını Rimbaud’un 1871’de

20.yy başında kompozitörlerin Bach’a karşı özel bir ilgisi vardı. Bach’ın esnek füğ yapısı ressamalara ilham veriyordu. Delaunay’ın çalışması Marc ve Klée tarafından “saf füğ soundu” olarak tanımlandı. Paris’teki Amerikalı ardılları Senkronistler Delaunay’ın eserlerindeki müzikalitenin altını çizdiler. Paris’te girift bir psikolojik renk teorisi geliştiren Kanadalı sanatçı Percyval Tudor-Hart tınının renkteki ton ya da (*timbre*) parlaklığı ile aynı şeyler olduğunu düşündü, 12 özgül rengi müzik skalası ile özdeşleştirdi. Skalada C (do) kırmızı, A (mi) mavi-mora denk geliyordu. Morgan Russell (1886-1953), Tudor-Hart’ın sistemini akademik bir zırvalık olarak görse de geleneksel renk-müzik örneğini matematik prensiplere dayandıran ve bunu yeni psikolojik etkilerle birleştiren teorisi Paul Klée tarafından kabul gördü.

Klée renkleri ağırlık terimi ile analiz etti. Ana renkler sarı, kırmızı ve maviyi ikincil ve üçüncül renklerden daha fazla psikolojik öneme sahip gördü. Sihirli kareler kompozisyonunda özgül renkleri füğün tonları gibi tersine dönen yansımalar olarak kullandı. Bir diğer Bach hayranı Itten renk teorisinde müzik deneyimlerinden yararlandı. 1918’de “Ses Rengi (*Timbre*) Üzerine” adlı çalışmasını yeni yayımlamış olan Josef M. Hauer (1883-1959)’le tanışmak Itten’e çalışmalarını daha kendinden emin şekilde sürdürme imkânını verdi. Ses rengi duyguları ifade ediyordu. Itten ayrıca hazırladığı renk ızgaralarını kişilik özellikleri ile eşleştirdi.

New York’ta Mondrian 1927’de “Caz ve Neo-Plastic” adındaki denemesini yayımlamıştı. Mondrian’ın teozofik arka planı ve devam eden doymak bilmez ruhsal iştahı modern cazı yüzeysel ve geçici olarak görmesini engelledi. (Gage 1993: 242)

harflerle uyak sağlayan şiirinde görüyoruz: “*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles ...*” Amerikalı mimar ve desinatör E.J. Lind müzik ve renk benzerliği konusunda 1880’lerde çalışmalarını sürdürdü. Lind keşfi için şunları yazdı: Solar spektrumun renkli bir ışığı, yün kumaş kaplı bir damardan veya kap üzerinden geçirildiğinde; rengin çeşidine göre zayıf veya yüksek ses yayar. Yeşil ışın kırmızı yün kaplı kap üzerinde, ya da kırmızı ışın yeşil yün kaplı kap üzerinde güçlü ses verir, böylece renkli sesler spekülâtif bir mesele değildir. Hiç şüphesiz mavi sakinleştirici etkiye sahiptir ve kırmızı irite edicidir. Kriminolojide isim yapmış doktor Cesare Lombroso tedavi ettiği histerik hastalarından birinin görme duyusunu kaybettiğini ve fakat kulak yardımı ile okuduğunu belirtti: Güneş ışınlarının bir lensten geçerek kulağına fokus edildiğinde, sanki gözüne ışık tutulmuş gibi gözünü kamaştırdığını, bu dayanılmaz ışıqla görmeyen gözlerin görmeye başladığını yapılan bir testle ispat etti. Daha da şaşırtıcı olarak, Prof. Lombroso bu kişide tat alma duyusunun dizlerine ve koku alma duyusunun ayaklarına transfer olduğunu söylemiştir. (Gage, 1993: 236)

“Boogi-Woogi” ile müzikten ilham alan resim bir kez daha bir sistemin alt yapısı olarak değil fakat işitsel bir deneyime karşılık gelmesi bakımından gelişim göstermişti. Renkli müzik 20. yüzyılda daima en önemli sanat formu haline getirilmeye çalışıldıysa da bu gerçekleşmedi.

Renkler sinestezik bir kişi tarafından sadece işitsel olarak algılanmıyordu. Örneğin parlak sarı renk; limona benzerliğinden dolayı ekşi etkisi veriyordu. Democritus beyazın yumuşaklık, siyahın kabalık, kırmızının sıcaklıkla bağıntısını yazmıştı. (Gage 1993: 12) Dokunma, koku ve tat alma duyularını harekete geçiren renkler için Kandinsky 1912’de şöyle yazar: “Gözlerini tasarlanmış bir palet üzerinde gezdiren kişi iki sonuçla karşılaşır: Önce saf fiziksel bir etki uyanır, göz renklerin güzelliğinin ve diğer özelliklerinin cazibesine kapılmıştır. İzleyici tıpkı ağzındaki lokmadan zevk alan bir gurme gibi tatmin olma ve hoşlanma duygularına kapılır. Ya da bir palet yüksek derecede baharatlı bir tabaksa bakan kişinin gözünü gıdıklar. Göz buza dokunan parmak gibi soğuyabilir veya ısınabilir.” (Gage 1993: 188) Kandinsky 1911 manifestosunda konu ile ilgili daha fazla örnek gösterir:

“Dresden’de doktorun dediğine göre hastalarından spiritüel anlamda gelişmiş bir kişi mavi rengin onu etkilediği gibi belli bir cins sosun onda sürekli aynı mavi etkiyi tat yoluyla verdiğini söylemişti. Böyle hayli gelişmiş kişilerde ruha giden yollar öylesine direkttir ve aldığı izlenimler o kadar çabuk üretilir ki, tat alma ortamı ile birlikte ruhla iletişim kuran etki hemen titreşimler vererek ruhtan alıp haberleşme yollarıyla duyu organlarına doğru götürür (mesela göze). Bu etki bir çeşit eko veya rezonans etkisi gibidir. Tıpkı müzik enstrümanlarında bir enstrümana dokunulmadığı halde başka bir enstrüman çalındığında ondan gelen vibrasyon ile titreşime geçerek çalması gibidir. Bu açıklama kabul edildiğinde; görüş tat duyusundan başka; diğer duyu organları için de geçerlidir. Ve tabii ki böyledir. Birçok renk pürüzlü, iğneleyici görüntü verirken diğerleri yumuşak kadifemsidir öyle ki dokunmak okşamak isteği verir. (koyu ultramarin, chrome oxide green, madder) soğuk ve sıcak tonlar arasındaki ayırım bile verdiği duygulanıma bağlıdır. Madder gibi yumuşak görünümlü renkler vardır. Tüpten yeni sıkıldığında kişiye sertmiş gibi görünerek yanıltan başka renkler vardır (cobalt green, green-blue oxide). Rengin kokusu tabiri çok kullanılan bir terimdir. Sonuçta, renkleri ‘duymamız’ öyle özeldir ki, madder kırmızının verdiği duyguyu bir sopranonun sesine

benzeterek tarif edebilen bir kişiyi bulmak herhalde imkânsızdır.” (Gage, 2006: 184)

20. yüzyılda psikoloji ve teknolojinin gelişmesiyle sinestezik gösteriler hız kazandı. Wagner’in “Meistersingers Üvertürü” Annie Besant (1847-1933) ve Charles W. Leadbeather⁷⁷ (1854-1934)’in “Düşünce Formları” (*Thought Forms*) adlı eserinde çalındı ve piyes kilise performansı şeklinde muazzam ses ve renk gösterileri ile doruğa yükseldi. Fransız sembolizminde tüm sanatların birliği ideali ortaya çıktı. Paris’te ‘Théâtre des Arts’da ilk -ve belki de son defa- renk, müzik, parfüm koordineli olarak kullanıldı.⁷⁸

Sinestezik algı, renkleri artı-eksi, dişil-erkek, hareketli-durgun, güçlü-zayıf v.b. dualistik şekilde sınıflayan renk simgeciliğinin oluşumuna mutlaka etki etmiştir. Çünkü insan düşüncesini ve inanışını bir rengi geometrik bir formla, bir gezegenle ya da manevi bir değerle eş görmeye ikna edebilecek daha büyük bir güç olmasa gerektir. (Tablo 1) Turner’ın Goethe’den esinlenerek oluşturduğu rengin dualistik kavramlarını göstermektedir (Turner tabloya ‘ışık-gölge’yi eklemiştir).

⁷⁷ teozofist Charles Webster Leadbeater (1854-1934)

⁷⁸ Sahne açıldığında kral Solomon ile Kraliçe Sheba’nın karşılaşması görünür. İkisi de mor giysiler içindedir. Parfüm olarak günlük kokusu verilir. Sonraki sahneler sarı ile sümbül kokusu, yeşil ile nilüfer kokusu diye devam eder. Tüm kokular yayıldığında birçok seyircinin midesi bulanmıştır. (Gage, 2006: 178)

1.4. Rengin Simge Tarihi

“Resim tarihi bir şey, renkler tarihi başka, çok daha geniş bir şeydir.”(Pastoureau, 2005: 10) Renklerin tarihi aynı zamanda toplumsal tarihtir. Renk, genel kabul gören teorilere rağmen ideolojik olarak nötrdür (Gage, 2002: 34). Rengin anlamı konusunda insanoğlu her dönemde benzer sonuçlara varsa da tam bir genelleme yapamıyoruz.⁷⁹ Ancak bu, devamlılık gösteren kodların ortaya çıkmamış olduğu anlamına gelmez. Renk, ruhsal bir temel unsur olduğundan ele alındığı dönemin gerisine giderek, anlamını oluşturan güçlü köklerin ortaya çıkartılmasını gerektirir. Ancak bu şekilde, yüzyıllar boyu (prehistorik dönem için ise binyıllar boyu) insan psişesi üzerinde etki etmiş olan anlamlar, gün yüzüne çıkartılabilir.

Rengin en önemli etkileri, hayatta kalma etrafında dönen amaçlar çerçevesinde oluşanlardır. Renkle hayati bir bağ kurulduğunda o artık kutsal bir renktir. İnsanoğlu, kendisini dinsel inancıyla ifadeye başladığı Paleolitik Dönemde rengin tılsımına inanmıştı. Başlangıcından Ortaçağ’ın sonuna kadar sanatın etkinlik alanı daima “inanç”tır. “Tarih öncesi devirlerde renklerin sadece sembolik değerleri vardı. Fikirleri, dinî ya da mitolojik sembolleri ortaya koymak ya da toplumsal sınıfları belirlemek için renk simgeciliği kullanılırdı.”(Itten, 1973: 17) “İlkel toplumlarda ne bilim vardır, ne de sanat; yalnızca büyü vardır.”(Thomson, 1998: 25) Mağara resimleri, kolektif bilinçdışına bağlanan dini, kültürel bir davranış olarak açıklanmaktadır (Mülayim, 2006: 245). Mağara Dönemi resimlerinin genel ana rengi kırmızıdır. Tüm hayvan betimleri az sayıda renkle: kırmızı aşıboyası ve onun türevleri, bazen beyaz ve çizimlerde de siyah (kömür) ile gerçekleştirilmiştir. Aşıboyası –demir oksit- ilk renkli boyaydı. Günümüzde toprak boyalarını ifade etmek için genel olarak kullanılmaktadır, oysa daha kesin anlamıyla hematiti, yani demir cevheri bulunan toprağı tanımlar (Finlay, 2007: 40).⁸⁰ Doğal toprakların

⁷⁹ Örneğin Ortaçağ’da simgecilik bugünkü gibi değildi, simgeler akış halindeydi. Ortaçağ’da bir renk konusunda ortak sonuçlara varılamamıştır, rengin tam zıt anlamlarını da taşıması yine Ortaçağ’da karşımıza çıkıyor.

⁸⁰ Güney Fransa’daki Luberon’da büyük aşıboyası madenleri vardır, daha da ünlü kaynaklar Toskana’daki Siena’da bulunur.

çoğunda renk veren öge demirdir. Killi kumların arasında en iyi bilinen kuvars, bir tür kil (kaolinit) ve demir oksidin karışımından mürekkeptir. Kırmızı demir oksit, hematit ('kan' anlamına gelen Yunanca bir sözcükten türemiştir) sarı-turuncu, kızıl ve hatta hematit kristallerinin boyutu büyüdüğünde mora çalan kumları oluşturur (Delamare, Guineau, 2007: 15). Toprak renkleri içerisinde 'Terre Verte' dışındakiler kahverengi-kızıl-sarı tonlardadır.⁸¹ Mağara resimlerinde mavi ve yeşillerin izine rastlanmaz. "Maviler için durum anlaşılabilir, çünkü mavi mineraller ender bulunur. Ama yeşiller söz konusu olduğunda, doğadaki yeşil toprakların bolluğuna ve onlardan elde edilen renklerin zamana karşı nasıl direnç gösterdiğine bakıldığında bu durum tuhaf görünür." (Delamare, Guineau, 2007: 1)

İlk insanın davranışlarını açıklamada, dış görünümü açısından Tarih Öncesi Çağın bir devamı gibi görünen, bugünün avcılıkla geçinen bazı toplumlarını incelemek yardımcı olacaktır. "Aynı davranış biçimini yansıtan bu toplumlara Avustralya, Güney Afrika, Orta ve Güney Amerika'nın bazı güç ulaşılır bölgeleri ve Kuzey Kutup bölgesinde rastlanmaktadır." (Turani, 2007: 25) Afrika'daki Kordofans avcı oymağının inancına göre, avcı öldürdüğü hayvanın kanını büyümlü bir boynuza akıtırsa, avlayacağı diğer hayvanlar üzerinde bir üstünlük sağlamış olur. Tören esnasında öldürülen bir ceylanın boynuzlarından biri koparılarak içine daha sonra avlanacak olan hayvanlara ait olduğu düşünülen kan akıtılır. Mağara resimleri avlanan ceylanın kanıyla yapılır (Fischer, 1995: 155-159).

E. Fischer tarihöncesi insanın kafasında hayvan ve insan dünyasını birbirinden ayıran çizginin tam olarak netleşmemiş olduğuna dikkat çeker. Birçok bakımlardan insan, yavaş yavaş kendini koparmakta olduğu hayvanlar evreninin bir parçası gibidir henüz. Kadınların hayvan yavrularını emzirmeleri ilkel insanlar arasında yaygın bir gelenektir. Bu ilkeller kendilerini hayvanlar arasında yaşayan birtakım başka hayvanlar sayar gibidirler.

⁸¹ "Sarı demir oksitle (götite) kumlar sarı olurlar, bu sarının tonu hiç değişmez. Götite ısıtıldığında hematite dönüşür. Böylece doğada nispeten daha fazla bulunan sarı kumlardan kırmızı boya elde etmek kolaydır. Götite karışan az miktardaki manganez oksit rengi sienaya ya da gri sienaya çevirir. Ayrıca manganez ağır basarsa daha kara topraklar oluşur. Fransa'da ve İspanya'da Lascaux, Compezelles, Cougnac ve Pech-Merle mağara resimlerinin bulunduğu Dordogne ya da Lot vadilerinde bütün bu topraklar kolaylıkla bulunur. (Delamare, Guineau, 2007: 15)

“İnsan avcı olunca, kan dolu bir uçurum açıldı insan ve hayvan evrenleri arasında: insan hayvanları hala ataları ve yakınları saymakla birlikte onları öldürmeye başlamıştı. Böylece hayatın birliğini yıkmıştı. Öldürdüğü hayvanı yemekle onu yalnızca kendisinin bir parçası yaptığını, hayvanın yaşayan insan organizmasının bir parçası olduğunu ileri sürerek suçunu örtmeye ve kendisini kandırmaya çalışıyorsa da, belli ki atası ve kardeşi saydığı hayvanın kendisinden öç alacağından da korkuyordu. Kadın hayvanı emziriyor, erkekse öldürüyordu; böylece birçok avcı topluluklarında kadınlarla av hayvanları arasında, bu olayın bütün çelişmelerini ve korkularını taşıyan, gizli bir bağ olduğuna inanılmaya başlandı.” (Fischer, 1995: 159)

Avlanma büyüsyyle cinsel büyü arasındaki ilişki birbirine benzeyen yüzlerce örnekte ortaya çıkmaktadır. Av hayvanı ile kadın birbirine karışır. Evlilik törenlerinde kadının alına kırmızı bir işaret yapılırdı. Aybaşılı kadın ölümü, gebe kadınsa yeniden doğumu simgelerdi. Çiftleşme ve avın mızrakla vuruluşu, kadından ve hayvandan kan akması ilkel insanın kafasında birbirine karışarak yaşama sürecinin benzeşen ya da özdeş nitelikleri oldu, gençlerin olgunlaşma törenlerinin yapıldığı mağaralara hayvan resimleri yapan büyücü de kuşkusuz bu cinsel duyarlılığın etkisi altında kaldı (Fischer, 1995: 159).

“Kuzey Amerika’daki ilk beyaz yerleşimciler yerlilere ‘Kırmızı Hintli’ adını verdiklerinde, bunun nedeni onların kendilerini (kötülüğe karşı kalkan olarak dünyanın iyi unsurlarını simgelediğinden veya kışın soğuğa karşı yazın böceklere karşı korunmak için) aşiboyasıyla boyamalarıydı.”(Finlay, 2007: 51) Avustralya yerlileri bedenlerini kırmızı toprakla boyama geleneğini kırk bin yıldan fazladır sürdürmektedir.⁸² Aborijinler için aşiboyasının diğer tüm gelenekleriyle iç içe kullanımı “toprağı bilinçli bir varlık olarak hissetme duygusu”dur. (Finlay, 2007: 74) Avustralya Aborjin resimlerinde, pigmentleri dini ve coğrafi değerler bağlamında görüyoruz (Gage, 2006: 128). “Kırmızı aşiboyası gençlerin erkek olması için düzenlenen erginlenme törenlerinin ayrılmaz parçasıdır. Birçok insan bu kırmızı toprak konusunda kurgular geliştirmiştir ve antropologlar kırmızının erkeğin

⁸² “Aborijinlerin bedenlerini kırmızı toprak ile renklendirmelerini açıklamada alması bir kuram daha vardır: Kırmızı aşiboyasındaki demir bir biçimde mıknaş işlevi görür ve Aborijinlere kutsal yolu gösterir.” (Finlay, 2007: 50-51)

kanını (ölüm anlamında) veya kadının aybaşı kanını (belki de doğurma yeteneğini vurgulayarak) temsil eden simgeselliği üstünde odaklanma eğilimindedir.” (Finlay, 2007: 50) “Erginlik çağına gelen çocuklar için bir erginlenme töreni düzenlenir; çocuklar bu yansılama töreni sırasında düşsel bir biçimde ölüp yeniden doğarlar ve böylece çocukluktan çıktıklarını kanıtlamış olurlar.” (Thomson, 1998: 57)

“İnsan toplumunun ilk evrelerinde, yiyecek toplama ve avlanma çok kişiyi gerektiriyordu. İnsanların çok fazla sayıda olmaları sakıncalı değildi, fazla gelenler her zaman başka yerlere gidebilirlerdi, oysa çok az insanın olması ölüm demekti. Yaşama olanaklarının üretilmesini topluluğun kendisinin üremesinden ayırmak olası değildi. İlkel insanlarda çocukların ölüm oranı inanılmayacak kadar yüksekti. İşte bu yüzden doğum olayıyla ilgili olarak her yerde bolca rastlanan büyü törenleri maddi bir zorunluluktan doğmuştur.” (Thomson, 2007: 194-195)

Bu törenlerde üretimle ve cinsel hayatla ilgili bütün bilgiler, toplu yaşama düzeninin bütün kuralları ve gerekleri gençlere hayatları boyunca unutamayacakları işkencelerin eşliğinde en ince ayrıntılarına kadar öğretilirdi. Böylece gençler ölümsüz toplulukla ve kuşaktan kuşağa geçerek yaşayan, çoğu zaman da hem erkek hem dişi olduğuna inanılan ilk Ata ile birleşmiş olurdu (Fischer, 1995: 159).

İnsan soyutlama zekâsı sayesinde çözümsüz gibi duran vahşi doğa karşısında kendi çözümünü üretmiş, benzerleri bulup çıkarmayı ve benzerini üretmeyi başarabilmiştir. Toplumsal insanbilimin ortaya koyduğu gibi, çocuklar konuşma ve düşünmeyi öğrenirken, birçok temel özelliği bakımından ilkel insanların düşünme biçimini andıran bir zihinsel gelişim yaşarlar. Çocuklar nesneleri tek tek değil gruplar halinde düşünür. “İlkel düşüncedeki çağrışım kümeleri, tıpkı çocuk düşüncesindeki çağrışım kümeleri gibi, derinlikten yoksun ve dolayısıyla da tutarsızdır. Hepsinde görülen biricik ortak özellik, sınıflandırma gereksinmesidir.” (Thomson, 1998: 53) İlkel kavimlerde soyutlama zekâsının bir ürünü olan yansılama törenlerinin “..başlıca görevi açıkça güç sağlamaktır. Doğaya, düşmana, cinsel eşe, gerçekliklere karşı güç, toplu yaşama gücü. Tehlikeli, anlaşılmaz, ürkütücü doğa karşısındaki güçsüz yaratık insan, gelişmesinde büyüden büyük destek görüyordu.” (Fischer, 1995: 155)

Gerçeklik üzerinde, imgenin gücüyle üstünlük sağlamaya çalışan insan için büyücülüğün gereği olarak hayvanla onu yansıtan örnek arasında elden geldiğince bir benzerlik, bir özdeşlik sağlamak çok önemliydi. Özdeşlik önceleri av hayvanlarının derileriyle sağlanıyordu, ama hayvanların benzerleri asıl hayvanın derisi ve başı kullanılmadan yapılmaya başlanınca, elde edilebilecek en büyük benzerlik, büyüünün gereklerinden biri oldu. Hayvanın derisinin ve başının yerini kanının aldığını ileri sürebiliriz. İlkel toplumda büyücü, topluluğun gerçek anlamda bir temsilcisi, bir görevlisiydi. Mağarada çalışan ressam özgürlük içinde çalışmıyor, kendisinden en işe yarayacak biçimleri kullanması bekleniyordu.⁸³ İlkel insan, kendi büyü anlayışına göre, hayvanın bir parçasını elde etmekle o hayvan üzerinde üstünlük kuracağı düşüncesini benimsemekle kalmıyor kanı ayrıca hayatın gerçek özü sayıyordu. Taş çağı avcısı, hayvanla resim arasındaki benzerlik ne kadar çok olursa resmin o ölçüde etkin olacağına inanırdı. Kan sayesinde resimlerle, yansıttıkları canlı örnek arasında bir özdeşlik sağlanmış oluyordu. Zamanla kanın yerini kırmızı renk aldı. Kırmızı rengin etimolojisi de bu savı doğrular: “Kırmızı, hayat veren kanın rengidir. İngilizce’deki ‘red’ Fransızca’daki ‘rouge’, Almanca’daki ‘rot’ ve İtalyanca’daki ‘rosso’ Sankristçe’deki ‘rudhini’den gelir.” (Gage, 2002: 1)⁸⁴

Yerleşik düzene geçişle birlikte ritüellerin ana konusu ‘bereketlilik’tir. Toprak, ana tanrıça olarak kabul görür. Tarım kültüründe ‘kırmızı’ önemini korumuş, “hayat bağı olan kan” ile ilişkilendirilmesi devam etmiştir:

“İnsanlarda doğurganlık büyüünün sonuca değil, loğusalık akıntısına ilişkin olduğunun gözlemlenmesi önemlidir. Bu yüzden, gerek loğusalık, gerekse aybaşı sırasındaki bütün kan akıntıları, dişi cinsin özünde varolan can verici gücün birer belirtisi olarak kabul edilir. İlkel düşüncede, aybaşı görme, çok doğru olarak, doğum yapmayla aynı nitelikte bir olay sayılır. Aristoteles, Plinius ve öteki ilkçağ ve ortaçağ doğa bilimcileri, dölütün, aybaşı kanamasından sonra dölütağında kalan kandan oluştuğuna inanıyorlardı. Hayat veren kandır bu. Bu büyüsel akıntı çok yönlüdür. Güçlülüğü onu korkulu

⁸³ Topluluğun kendisinden beklediği şeyleri büyü gücüyle üst üste birkaç kere gerçekleştiremezse, öldürülme tehlikesiyle karşı karşıya kalırdı.

⁸⁴ Türkçe’deki ‘kırmızı’, Farsça’daki kırmızı böceğinin rengine verilen ‘kermes’ten gelir.

kılar. Gereğince denetim altına alınmazsa, elektrik akımı gibi, epey zarar verebilecek bir güç kaynağıdır.” (Thomson, 2007: 200)

Annenin loğusalığının bitiminde hem anne, hem de çocuk aşiboyasıyla boyanırdı: böylelikle çocuğun yaşaması, annenin de yaşama geri dönmesi sağlanmış olurdu. Erginlenme sırasında genç kız baştan ayağa kırmızıya boyanarak yeniden doğar ve doğurgan olması sağlanırdı. Çünkü kırmızı, yaşamın yenilenmesiydi. Yontmataş ve Cilalıtaş Çağlarına ait gömütlerde bulunan kemiklerin kırmızıya boyanmış olmasının nedeni de budur. İskeletin, çoğu zaman, dölütün döllyatağındaki duruşu gibi yatırılmış olduğunu gördüğümüzde, buradaki simgecilik iyice açıklığa kavuşur. “Döllyatağındaki bir bebek gibi büzülmüş yatan, yaşam rengine boyanmış iskeletler: İlkel insan, ölenin ruhunun yeniden doğmasını sağlamak için daha ne yapabilirdi acaba?” (Thomson, 2007: 201)

“Bu düşünceler evrenseldir. İnsan yaşamının hiçbir alanında, aybaşı ve loğusal kadınların ele alınışında olduğu kadar aynılık gözlemlenmez. Aybaşı gören ya da gebe kadınların gövdelerini aşiboyasıyla boyamaları çok yaygın bir alışkıdır; hem erkeklerin uzak durmalarını, hem de kadınların doğurganlığının artmasını sağlar. Birçok evlenme töreninde gelinin alına kırmızı boya sürülür, kocası dışında hiçbir erkeğin ona yaklaşamayacağını gösteren bir işaret ve kocasına birçok çocuk doğuracağına ilişkin bir güvencedir bu.” (Thomson, 2007: 199-201)

Günümüz Anadolu topraklarında bu gelenek hâlâ sürdürülmektedir. Bereketi artırsın diye kanı akıtılacak olan kurbanlara ya da evlenen gelinlere yakılan kına, ‘kırmızı boya sürme geleneği’nin tekrarından başka bir şey değildir. Gelinlerin beline bekareti simgeleyen kırmızı kuşağın takılmasındaki hikmet, kızın kanının berekete dönüşmesinin arzulandığı çağlardan kalma bir gelenektir.

Yerleşik düzene geçen toplumda kadın, anne ve aile, yaşamın odak noktasıdır. Ailenin önem kazanmasıyla belirgin bir şekilde dışa yansıyan toplumsal değişimin bir örneği olarak, Beşparmak Dağlarındaki Latmos kaya resimlerine bakılabilir.⁸⁵

⁸⁵ En erken Neolitik döneme tarihlenen Latmos kaya resimleri, bugün Ege kıyısından yaklaşık 30km içeride bulunan, tarih öncesinde ise Ege Kıyıları boyunca uzanan Beşparmak Dağlarının zirveye yakın yerlerinde bulgulanmıştır. Av betimlerinin bulunmaması ve ağırlıklı olarak aile konusunun

Kaya resmi sanatındaki en erken aile betimleri olan Latmos resimleri düğün kutlamaları ya da genel anlamda bereketlilik ritüelleri ile ilgilidir. Karadere Mağarası'ndaki figürlerin hepsi de boynuz başlıdır (Resim 10). Boynuzlu ya da boynuz maskeli insan figürleri, Paleolitik dönemden beri bilinmekte ve literatürde boynuzlu tanrılar, büyücüler ya da şamanlar olarak adlandırılmaktadır. Resimlerdeki soyut sembolik motiflerin benzeri bezemelere Çatalhöyük ve Hacılar'daki Kalkolitik (M.Ö. 6500) dönem çanak çömleğinde de rastlanmıştır. Resimlerin hepsi demir oksit ve hematitle kırmızıya boyanmıştır.⁸⁶ Çatalhöyük örneğinde de kural benzeşir: Ana Tanrıça ve hayvanları, kırmızı ve kahverengidir. Erkek figürleri kırmızı, kadın figürleri beyazdır. Siyah, ölümü simgeler.



Resim 10: Latmos kaya resimlerinden şaman rahipleri

Kırmızı sembolik olarak en fazla kullanılan renktir:

“Birçok kültürde kırmızı hem ölüm hem yaşam demektir –güzel ve korkunç bir paradoks. Modern benzetme dilinde kırmızı öfke demek, ateş demek, kalbin fırtınalı duyguları, aşk ve savaş tanrısı ve iktidar anlamına geliyor. Bunlar kadim renk kodlayıcılarının çok iyi bildiği kavramlar. Komançe dilinde aynı sözcük -ekapti- renk, daire ve kırmızı anlamlarına geliyor. Bu yerli Amerikan kültüründe kırmızının en azından asli, her şeyi kapsayan bir kavram olarak görüldüğünü gösteriyor.” (Finlay, 2007: 139)

işlenmesi resimlerin tarihi ve anlamı hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Bölge, avcı toplulukları için ideal bir yaşam alanı olmasına rağmen Latmos kaya resimlerinde tek bir av betimi dahi görülmemektedir. Bu durum o dönemde insanların avlanmadıkları anlamına gelmez. Ancak, av temel bir ihtiyaç olmaktan çıkmış, ikincil bir beslenme kaynağı halini almıştır. Söz konusu resimleri yapan insanlar avcı ve toplayıcı hayattan, tarım ve hayvancılığa geçişlerini çoktan tamamlamış, yerleşik hayata geçmişlerdir.

⁸⁶ Sadece bir örnekte kırmızının yanında sarı da kullanılmıştır. (Peschlow, Bindokat, 2006: 75)

Antikite’de ve Ortaçağ’da “mor rengindeki kutsallık” öncelikle bu rengin kırmızı sınıfına dâhil olmasından, kromatik olarak ateşi ve ışığı simgelemesindendir.⁸⁷ Yorumcu Theophrastus’a göre Democritus mor için “siyah, beyaz ve kırmızının karışımıdır” der. (Gage, 2002: 72) Aristo renk çemberinde kırmızıyı beyazın yanına koyar. Kırmızı, ilk çağlardan beri birçok kültürde ilahilik simgesidir. Eski Yunan’da evlilik, cenaze ve askerlik rengi idi, Yunan ve Roma’da düşman üzerinde saygı yaratırdı. Beşinci yüzyıldan önce mezar stelleri kırmızıya boyanırdı.⁸⁸ Birçok tapınağın iç duvarları Aegina’daki Aphaia Tapınağı’nda olduğu gibi kırmızıya boyanmıştır. Pompei’de İsis Tapınağının duvarları ve Gizemler Villasının duvarları aynı nedenle kırmızıdır. Bazı tanrı heykelleri kırmızı boyalıydı. Kırmızı en geniş anlamda güneşi simgeliyordu. Bazı Yunan ayinlerinde kırmızı ve beyaz dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Sparta Müzesi’ndeki Helios kırmızı sarı harelidir.(Gage, 1993: 26) Antikite ve Ortaçağlarda kırmızının en yüce imparatorluk rengi olan altınla özel bir yakınlığı vardır. “Kırmızı, Antik Dönemde beyazın ve altın renginin yerini tuttu. Kırmızı ve altın Ortaçağ sanatında daima birbirine çekilen renkler oldu. Genellikle kırmızının çevresi altınla çevrelenirdi.” (Gage, 2002: 71) Bizans Dönemi ortalarına gelindiğinde mozaiklerde harelere dış çemberi ışığın sembolik işlevi nedeniyle ve belki de bu iki rengi birbiri ile ilişkili gören eski estetik anlayışının bir yansıması olarak genellikle kırmızıdır.(Gage, 1993: 43) Kırmızımsı-mor alum taşı (kan taşı) Bizans mozaiklerinin en önemli rengidir. Türkler İstanbul’u fethettiğinde bol miktarda alum taşı ele geçirirler ve bu ganimeti Papa’ya satarlar. 14.yüzyıl Etyopyan saf yakut (jagonite grena) zehirden koruyan ve kırmızı rengini Tanrının Adem’i yarattığı çamurdan alan yarı-değerli taştır. Bir diğer kabule göre de ikinci Adem İsa’nın kanından ve şarabından bu rengi almıştır. Kan kırmızı mercan Eskiçağda ve Ortaçağda uzun bir geçmişe sahiptir, her türlü hastalıktan koruyan bir nazarlıktır (mercan 15.yy tasvirlerinde kanı durdurmak anlamında çocuk İsa’nın bileğinde görülür.) (Gage, 1993: 150)

⁸⁷ Ortaçağ yorumcuları da Antikler gibi moru kırmızı türü olarak düşünmüştür. Rönesans’ın başlangıcında hala kırmızı ile morun birbirinden ayırt edilmediğini görüyoruz. Meryem’in giysisi olarak kullanıldığında scarlet, mor ve ressamların kullandığı vermilyon, crimson lake ve ultramarin aynı kökten gelen renklerdi.

⁸⁸ Bu yüzyıldan sonra mavi boyanmaya başlanmıştır.

Kırmızının iyi şöhreti kadar bir de kötü şöhreti vardır. Renklerin iki prensipten: aydınlık ve karanlıktan oluştuğu Romantik Renk Simgeciliği'nde ışık kırmızı ile simgelenen ateş olmaksızın var olamaz. Bu nedenle kırmızı ve beyaz en temel renklerdir. Kırmızı ilahi aşkın, beyaz ilahi zihnin simgeleridir. İkisi Tanrının sevgi ve hikmeti olup evrene yayılan yaratıcı güçtür. İkincil renkler bu ikisinin kombinasyonlarından doğar (Portal, 1845: 10). Kırmızı, Yunanistan, Hindistan ve Mısır'da kutsal Aşk'tır. Tüm kutsal metinlerde aynı spiritüel düşünceler üzeri örtük olarak farklı simgesel formlarda karşımıza çıkar. Üçlü birlik ya da ilahi üçlü Budizmin temel ilkesidir. Bu üçlü teki oluşturur. Pimander'e (Hermetik yasalar) göre Tanrı insanı 'Söz'ünden yarattı ve sevgi ve gerçeklik olan, ateş ve hava olarak iki simgesi olan ve bunların renklerdeki karşılığı kırmızı ve azure olan Kutsal Ruh ile onu tekrar yarattı. Kutsal üçlü, Kutsal Ruh, Tanrının sevgisi ve ibadet aynı simge olan ateş ve kırmızı ile gösterilir. İbranicede ilahinin isimlerinden biri de ateştir. Tanrı Musa'ya yanan çalı şeklinde görünür. Orpheus Mısır'da phoenix denen aynı dogmayı üretir. Kırmızı ve mavi Kutsal Ruh ya da Kutsamanın (Takdis) simgeleridir. Hint kutsal öğretisinde Yadjour-Veda Kutsal ateşi cennete giriş olarak geçer. Ateş ve gök birleşik ruhun simgeleridir, kırmızı ve azur mavi ile gösterilen evrensel ilahiliklerdir, Vischnou ve Brahma'dır. Araplarda kırmızı dini yükümlülüğün simgesidir. Hz. Muhammet Cuma günleri ve bayramlarda kırmızı giyerdi. Aşk, ateş ve kırmızı renkle gösterilen benzer örnekler çoğaltılabilir, vaftiz ateşi gibi (Portal, 1845: 8-13).

Kırmızı, İkinci Tasvir Yasağı'nda tümü de cinsel çağışımlar olan: zevk, günah ve baştan çıkarmaya yol açtığı için yasaklanmıştır. İkon kırılcılığının yanında incelenmeyi bekleyen tarihi bir renk kırılcılığının da olduğunu söyleyen Pastoureau "Mavi" kitabında: "İncil'e göre başlı başına rengi temsil eden kırmızı renk, lüksü ve günahı en üst derecede simgeler. Artık İsa'nın kanına değil, insanların çılgınlığına göndermede bulunur. Carstadt ve Luther, bu renkten iğrenirler. Luther, kırmızıyı, renkli Katolik Romanın simgesel rengi olarak görür" diye yazar. (Pastoureau, 2005: 112)

Kırmızının aşkla birlikte şiddeti (savaşı) de simgeliyor oluşu mağara dönemi insanının ruhsal dünyasındaki ilk etkisinin sonraki çağlara taşınmış olması mıdır?

Kırmızı ve maviye simgesel anlamlar yükleyen Titian, resimlerini kırmızı, sarı ve siyahla elde ettiği toprak renkleri ile oluştuyordu. Gökyüzünde ultramarin, figürlerde kırmızı tonları tercih ediyordu (Chartwell Books, 1985: 38-41). İlahi aşkın sıklıkla kırmızıyla simgelenmesi Ortaçağ'dan beri alışık olunan bir durumdu. Titian tensel zevklerin sanatı Venedik'te "Dünyevi ve Platonik Aşk" eserinde dönemin moda olan kırmızı kumaşını aşkı simgelemek için kullanmıştır. Oysa bir başka resminde 'Şarlken At Üstünde'de aynı kırmızı Şarlken'in miğferinde ve atının başında birer kırmızı top püskül olarak bu sefer savaşı , Ares'i simgeler. "... (K)ırmızı renk ve imparatorun elinde görülen kargı bir bütünleşme göstererek, anlamsal açıdan muzaffer komutan olgusuna yönelik bir ifadeselliğe büründürülmüştür. Bu noktada kırmızı renk imparatorun muzaffer kimliği kadar bu sürecin diğer bir dönüştürüm unsuruna da işaret etmekte ve onu Mars ile bütünleştirmektedir." (Beksaç, Akkaya, 1990: 209)

Renk simgeçiliğinde bir renk tam zıddına döner. Şeytan kırmızı giyer, kurban ateşinin, cehennem ateşinin karşılığı olması gibi. Kırmızı aynı zamanda günahın, şeytanın ve cehennemin rengidir. Tüm ulusların geleneksel inancında ateş dünyayı yaratmıştır ve onu yok edecektir. Tanrı'nın sevgisinden yayılan ruh onun sinesine geri dönmelidir. Hint mitolojisinde Şiva dünyayı yaratan ve onu tüketmesi gereken ateştir. Cehennem yanan bir ocak gibidir, tüm suç ve ahlaksızlıkların, kıskançlığın, öfkenin olduğu yerden gelen nefes olacaktır. Sonsuz ateşe mahkûm edilen suçlulara kendi şeytani tutkuları sunulacak, kalplerindeki ateş onları yakıp kavuracaktır. Ortaçağ'da ressamalar kırmızıyla cehennemlik olanı işaret ettiler, minyatürlerde ve vitraylarda çok sayıda örneği mevcuttur. Armacılıkta çift anlam korundu. Her milletin popüler lisanına göre kanın rengi olan kırmızı savaşı da simgeledi; Peru'da kırmızı, quipos savaşçılarıdır. Spartalı savaşçıların pelerinleri kırmızıdır. Askeri cesaret anlamına gelir, savaş tanrısı 'Mars'ın, ölmüş şehitlerin rengidir. Fakat rahipler için manevi savaşı gösterir. Mısır tanrısı Phtha ve Grek tanrı Hephaistos'un (Volcan)ın rengidir (Portal, 1845: 10-16).

Tehlike, kavga, savaş ve cinsel uyarım anında limbik sistemi ve bedeni harekete geçiren kırmızı, insanın en temel var oluşundaki, duygu yüklü

simgelerinden biridir. Derin izler bırakmış korku dolu anların⁸⁹ acıyla karışık ödülü olarak, yaşama uzanan bir köprü... Günümüzde kırmızının içerdiği çok yönlü simgeciliğin şiddetten tehlikeye, yaşam sevincinden ölüme, cinsellikten iştaha geniş bir alanı kapsıyor oluşunun nedeni, eski zaman törenlerinin izinin hâlâ içimizde bir yerlerde yaşıyor olması mıdır?

Kutsal sayılan renkler arasında kırmızıdan sonra siyah ve beyazı görüyoruz. Ardından sarı gelir. Berlin ve Kay'ın ilk üç terimi: siyah, beyaz ve kırmızı, hem Afrika, ve Asya hem de Avrupa'da üçlü ana renk olarak kabul edilmişti. İnsanlar ayrıca bu üç rengin nüanslarına karşı son derece duyarlıydı. Bu renklerle ilgili terimler renk simgeciliğini belirlemişti (Gage, 1993: 79). Son dönemlerde bulunmuş Kuzey Avustralya ağaç kabuğu boyama sanatında dört ana rengin kullanıldığını görürüz: siyah, beyaz, kırmızı ve sarı. Otantik Aborjinal palet bu dört doğal renkten oluşur. Bu renkler mitolojik kahramanların üretimi olan madenlerden yaratılmıştır. Kırmızı ataların kanı, sarılar yağları, beyazlar dışkılarıdır (Gage, 2006: 129). “Renkler Perslerin ülkesinde en yüksek enerjiler sayıldı ve siyahla beyazın iyilik ve kötülüğü simgelediği, karanlık ve aydınlık dualizmine inanıldı. Eskiler tüm diğer renklerin iki ana renkten çıktığına inandılar: siyah ve beyaz. Paganizmde neredeyse iyi olanla, şeytanın ortaya çıktığı ilahi renklerdi.”(Portal, 1845: intro.) Grekçe ve Latince de siyahı belirtmenin çok çeşitli yolları olması şaşırtıcı değildir. Doğu Roma Kilisesinin renk kanonu yoktu fakat siyah ve beyaz her zaman ayrıcalıklıydı. Açık renkler ve beyaz cenazede kullanıldı. Hem Doğu hem de Batı Kilisesinde beyaz ve siyah, renk skalasının en önemli noktaları olarak kaldılar (Gage, 1993: 60). 5.yüzyıl kilise kıyafetlerinde siyah, beyaz ve kırmızının yanında sarı, mavi ve yeşili görmek mümkün ise de bazı özel makamlarda siyah, beyaz ve kırmızı genel kabul gören renklerdi. Siyah 1200'lerde matem rengi, beyaz saflık arılık rengi idi ve Meryem ana festivalinde kullanılırdı. Kırmızı havarileri ve kanı, yortu gününü sembolize ederdi (Gage, 2002: 70).

⁸⁹ Kanlı geçen erginlenme törenlerinin, avcının avı ile karşılaşma anında hayvandan akan kan ile kadından akan kanın yaşama dönüşmesinin yarattığı etkiler korku, acı, heyecan, zevk ve yaşama gücü gibi çok büyük ruhsal etkilere sahip olmalıydı.

“Kırmızı, siyah ve beyaz, ortaçağın ortasına kadar, tüm toplumsal kodların ve renk üzerine kurulu temsil sistemlerinin çoğunun etrafında düzenlendiği üç ‘kutbu’ oluşturur. Antikçağ ve Ortaçağ renk duyarlığının iki temel eksenini parlaklık ve yoğunluk, bir yanda beyaz ile siyah, diğer yanda beyaz ile kırmızıdır. Siyah koyu olan, kırmızı yoğun olandır; beyaz her ikisinin de karşılığıdır. Bu üç kutuplu ve iki eksenli sistemde, mavi, sarı ve yeşile yer yoktur. Bu, mavi, sarı ve yeşilin varolmadığı anlamına gelmez, sadece maddesel ve toplumsal düzeyde diğer üçüyle aynı işlevi görmezler.” (Pastoureau, 2005: 18)

Anlamları sürekli değişim gösterse de bu üç renge verilen ayrıcalığın sürekliliği vardır. On ikinci yüzyıldan itibaren, büyük ilahiyatçılar (Honorius Augustodunensis, Rubert de Deutz, Hugues de Saint-Victor, Jean d’Avranches, Jean Beleth) en önemli üç rengin anlamları konusunda uzlaşıyormuş gibi görünürler: beyaz, saflığı ve masumiyeti; siyah, perhizi, tövbe etmeyi ve acıyı; kırmızı, İsa tarafından ve onun için dökülen kanı, İsa’nın ıstıraplarını, şehitliği, kurbanı ve tanrı aşkını çağrıştırır (Pastoureau, 2005: 44).

20. yüzyılda De Stijl sanatçılarını bir arada tutan, primerlerin (birincil renklerin) önemine duydukları inançtı. Sarı, kırmızı ve mavinin ana renkler olarak kabulü, 19. yüzyılın simetrik renk sistemlerinin mirasıydı. Oysa daha eski ve daha evrensel üçlü set: siyah, beyaz ve kırmızıydı. 20. yüzyılda antropolojik dil çalışmaları bu üçlüyü tekrar gündeme taşıdı. Bu setin, Hint-Germen dil ve kültürlerinin geçmişinde uzun bir tarihi vardı. Böylece kırmızı, beyaz ve siyah, erken dönem abstrak sanatta bilhassa Rusya’daki ilk geometrik soyutlamalarda tekrar ortaya çıkar. Malevich için siyah dünya ekonomisini, kırmızı devrimi, beyaz da saf eylemi ifade etmekteydi. Bunlardan siyah ve beyaz kırmızıya göre daha önemli idi ve beyaz hepsinin üstünde, zirvedeki renkti.⁹⁰ Suprematist renk sisteminde beyazın yeri edebiyatla da ilişkilidir. Malevich geri plandaki gökyüzünü renkten özgürleştirir. Gökyüzünün mavisi yıkılır, yerini sonsuzluğun gerçek, doğru ifadesi olarak düşünülen beyaz alır (Gage, 2002: 245-247).

⁹⁰ Malevich’in beyaz üzerine beyaz resim serisi eski Rus ikonlarına olan ilgisinden uyarlanarak yaratılmış olabilir. Krem rengi ve beyazımsı renk, altının yerini tutar.

Antik Dönemden itibaren renklerle elementler arasında özdeşlik kuran renk teorileri evrenin yansımasını bulmaya uğraşır. Bu çözümlemeler, bitki bilimden gök bilime, biyolojiden, yarı değerli taşların ilmine, mizaç, moral değerler, cinsiyet ve çeşitli duygulardan, mevsim ve aylara, müzik notaları ve geometriye kadar uzanır. Bu kuramlar arasında bir uzlaşma varılamasa da hepsinin ortak yanı renklerin, ışık ve karanlığın etkileşiminden doğduğu fikridir. Renkler üzerine ilk kayıtları MÖ 5.yüzyılın başlarında, bir felsefeci ve tıp âlimi olan Croton'lu Alcmaeon'un, siyah ve beyaz ya da aydınlık ve karanlık arasındaki antitez üzerine yazdığı şiirinde buluyoruz. Bu antitezi geliştirerek elementlere dört rengi atfeden ilk teoriyi Empedocles (M.Ö.495-430) oluşturdu (Gage, 1993: 11). Empedokles, Democritos'un atom teorisinden yararlanarak renkleri dörde indirgiyordu: beyaz, siyah, kırmızı ve sarı (veya yeşil).⁹¹ Bunlar atomların belirli dizilimleri idi. Atomun biçimine renk hükmediyordu ve her bir renk daha az saflıktaki karışımlarla diğer şekilleri oluşturuyordu. Ana renkler ve renk saflığı ile ilgili bu çıkarsamalar enteresandır ve açıkça Neo-empresyonist deneyimle ilişkilidir. Daha önemlisi belki de Democritos'un vurguladığı ve zihnini meşgul eden mefhumun erken Ortaçağ resimlerindeki, 'renklerin saflığı' yaklaşımı ile ilişkili olmasıdır (Gage, 2002: 86). Empedokles ressamların renk karışımlarını örnek alarak temel renkleri dört element (toprak, hava, ateş ve su) ile eşleştirir. Daha geç tarihte Antios ve Stobas Empedocles'in teorisini geliştirerek Pisagorcu birincil renkler şemasını oluşturdular. Siyah ve beyaza 'okr' (*ochro*) eklediler. Empedokles ve Demokritos'un teorileri dördüncü yüzyılda Platon ve Aristo tarafından devam ettirildi (Gage, 1993: 12). Peripatetic⁹²'te birincil renkler: beyaz (hava, su ve toprağın rengi), altın (ateşin rengi) ve siyahtı; bunlar kolayca biçim değiştiren elementlerin rengi haline gelir. Ara renkler ışıktan karanlığa dönüşümle ortaya çıkar: kırmızı bu tür bir dönüşümün ilkidir (Gage, 1993: 13). Bu teori Newton'a kadar gelişimini sürdürmüştür.

Atinalı astrolog Antiochos 2.yy'da, İzmirli Theon gibi toprakla siyahı, havayla kırmızıyı, suyla beyazı ve ateşle de sarıyı eşleştirir. 12.yy'da Salernolu Urso renklerin elementlerin karışımından ortaya çıktığını savunur: mavi hava, siyah toprak, kırmızı ateş ve beyaz sudur. Çok sayıda renk bu elementlerin karışımıyla

⁹¹ En eski antik kayıtlarda yeşil ve sarı aynı özgül rengin türevleri olarak geçer.

⁹² Gezgin Aristotele Okulu

ortaya çıkmıştır. On beşinci yüzyılda L.B. Alberti siyah ve beyazı temel renk olarak görmez: kırmızı: ateş, mavi: hava, yeşil: su ve külrengi: topraktır. Leonardo, Alberti gibi siyah ve beyazı dışarıda bırakır. Alberti sarıyı dışarıda bırakırken Leonardo sarının toprak olduğunu söyler (Gage, 1993: 32). Alberti ayrıca tezini mevsimler üzerinden açıklar: yeşil: bahar, kırmızı: yaz, beyaz: sonbahar ve koyu kahverengi (*fuscus*): kıştır. Geç Antik ve Bizanslı yazarların şeması farklıdır: Tertullian ve Corippus maviyi sonbahara, beyazı kışa ve Caissodorus da tersine maviyi kışa, beyazı sonbahara uygun görür. Atinalı Antiochus’a göre bahar: kırmızı, yaz: sarı, sonbahar:siyah ve kış:beyazdır. Diğer bir eşleştirme, renk, mevsim ve form üçlemesi üzerindendir. Platon dört temel geometrik şekli dört elementle birleştirir: ateş: piramit, hava: sekizgen, su: yirmi yüzlü ve toprak: kırk sekiz üçgen yüzey ve eşkenar beşgenlerden oluşan çok yüzlü yani bir küptür. Fakat Platonik eşleştirmenin evrensel kabulü bu şekilde olmaz. Örneğin Leonardo’ya göre daha az yüzeye sahip piramit daha stabil oluşuyla topraktır.⁹³ İzmirli Theon: bahar: piramid (ateş:kırmızı), yaz: oktahedran (hava:mavi), sonbahar: yirmi yüzlü (su:yeşil) ve kış: küp (toprak:sarı) eşleştirmesini yapar (Gage, 1993: 130).

Birinci yüzyılda Yahudi yazar Flavius Josephus (M.S.37-100) Meryem’in dokuduğu perde kumaşının⁹⁴ renk simgeciliği aracılığıyla evreni simgelediğini yazar. Josephus, scarletin ateş, beyazın (keten bitkisi ile bağlantılı olarak) toprak, mavinin hava ve morun da (bir deniz kabuklusundan üretildiği için) su olduğunu söyler. Seville’li Isidore bu perdeye oldukça mistik bir yorum getirir: mavinin cennet, morun şehitlik, scarletin yardım severlik ve beyazın da iffet ve saflık olduğunu yazar. St Victor’lu Hugh (1096-1141) çifte yorumunda bu renklerin insanın erdem, akıl, adalet ve ölçülülük olarak metal bileşenlerdeki dört element olduğunu yazar. Romantik Çağda renklere moral değerler atfeden Goethe dramacı

⁹³ Leonardo değişkenliği, harekete bağlar. Bu mantıkta en değişken ateş, küre (kırmızı ya da sarı) olmalıdır; oktahegon hava (mavi) ve küp de su (yeşil) olmalıdır.

⁹⁴ Bu gizemli kumaşta hem Yahudiliğin hem de Hristiyanlığın geleneksel simgeleri verilmiştir. Bizanslı James’in “Aklın İncil”(protoevangelium)inde geçen Meryem’in hayatına dair bir hikayede Meryem İsa’yı beslemeye ara vererek başka bir işe girer. Benedetto Di Bindo 1400’de Siena’da yaptığı diptikte bu sahneyi ele almıştı. Masanın üzerinde kırmızı, beyaz ve iki tonda mavi iplik makarası vardır. Meryem Tapınak için altın, keten ya da pamuktan, sümbül mavisini, scarlet kırmızı ve mordan bir perde örmüştür. İlk çizimde Meryem scarlet ve mor giyimlidir, dokumayı yaparken melek Gabriel kendisine görünerek müjdeyi verir. Benedetto’nun resminde tapınak perdesinin renkleri ile Meryem’in kıyafeti arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur. Bizans’ta ve Batı’da bu hikaye pek çok yazar tarafından ele alındı, bu yazarlar renklerde daha fazla simge oluşturdular.

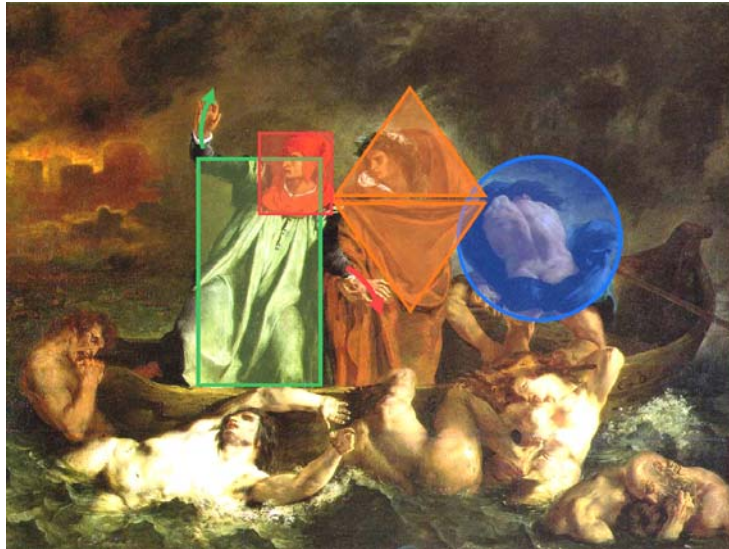
şair arkadaşı Friedrich Schiller ile birlikte Antik ve Orta çağa ait dört elementin, dört mizacın, dört mevsimin, günün dört zamanının, insan ömrünün dört evresinin ve ayın dört evresinin dört parçalı sistemini keşfederler. Ve bu şemayı birbirlerine mektupta çizerler.⁹⁵

Batı tarihinde armacılık renk simgeciliği üzerine önemli bilgiler içerir. Paris'te Mazarine Kütüphanesindeki anonim bir Fransız tezi armacılıktaki her bir renklendirmeyi sadece değerli taşlar ve moral değerlerle değil aynı zamanda metal, mizaç, element, gezegen, burç ve haftanın günleri ile eşleştirmiştir. Örneğin 'azur' rengindeki safir, şükran, güzellik, azamet, iyimser mizaç, Venüs gezegeni, İkizler, Kova ve Terazi burçları, hava, gümüş ve Cuma günüdür. On beşinci yüzyılın ortasında Sicilya Arması ortaya benzer bir öneri koyar fakat simgeler aynı anlamlara gelmez: safirin hava ve iyimser bir mizaç olduğunu kabul etse de moral olarak sadakat, ilim ve adalet ile bağlantılıdır. Çocuksulukla fakat aynı zamanda sonbaharla ilişkilidir; mavi gezegen olan Jüpiter'in ve haftanın günlerinden Salının simgesidir. (Gage, 1993: 83)

Pliny siyah, beyaz, kırmızı ve sarının dördüncü yüzyılda Apelles ve çağdaşlarının paleti olduğunu yazar: "Apelles, Aetion, Melanthius ve Nikomachus en önemli çalışmalarında sadece dört renk -Milos'tan beyaz, Attika'dan sarı, Karadeniz'deki Sinop'tan kırmızı ve atramentum denen siyah- kullandılar." (Gage, 1993: 30) Klasik dünyada kasıtlı olarak çok dar bir palet kullanılmasının, renklerle elementleri eşleştiren teorilerle bir bağı olup olmadığı sonraki yüzyıllarda tartışılır. Tartışma Klasik sanatçıların çok sayıdaki teknik tezinden geçerek günümüze ulaşır. Thophrastus'un "Duyum Üzerine" adlı eserinde, birinci ve ikinci yüzyıllarda Aetius'un "Fiziğin Esası"nda, Galen'in "Hipokratik Görüşün Elementleri Hakkında"da ve sahte-Aristotel'in "Dünya Hakkında" adlı tezlerinde siyah, beyaz, kırmızı ve sarı, dört elementle eşleştirilmiştir fakat hangisinin hangisine eş olduğu hakkında ortak bir karara varılamamıştır.

⁹⁵ Şaşırtıcı şekilde kırmızı hava, gece-yarısı, kuzey, kış ve yaşlılık dönemidir ve melankolik mizaca işaret eder. (Gage, 1993:204)

Ortaçağ'dan geçerek tüm Batı sanatı boyunca devam eden, çok renkçiliğe karşı olan tutumun altında yatan gerekçeler, kökensel birliğin az renkle ifadesi inancına dayanıyor olabilir miydi? El Greco dine başka hiçbir yerde görülmedik ölçüde gizemli bir tutkuyla bakıldığı İspanya'da yaşıyordu (Gombrich, 2007: 371). Greco'nun renkleri az renkli Girit ikona geleneğine bağlanır (Barres, 1997: 29). Işığın ilahiliğini resmeden Rembrandt'ın özellikle geç dönem eserlerinde az renk kullanışı Kalvenci ideolojisindendir. 20. yüzyılda De Stijl ressamı evrensel gerçekliği az renkle ifade edebileceklerine kuvvetle inanmışlardı. Mondrian kendi renklerini teozofiye duyduğu ilginin etkisiyle sembolik terimlerle düşünüyordu. Resminde, değiştirmeye zorunlu gördüğü ilk şey renkti. Ona göre mümkün olduğu kadar saf olan ilkel renkler, doğal renkleri soyutlaştırıyordu. Sonunda saf renk lehine olarak doğanın renklerine son verdi (Turani, 2007: 603-604). Platon ve Kant'ın fikirlerinden yola çıkarak nesnel dünyadan uzaklaşan Malevich, (Farago, 2006: 74) kökene inip "üstün gerçeklik"e ulaşmaya çalışırken tüm renkleri elledi. Süprematist ilk olgun ürünü beyaz kare içerisindeki siyah bir kareden ibarettir. Beyaz, Süprematizm'de tüm renklerin doğduğu tam bütünlüktür. Zamansız boşluk fikri ve Jung'taki Tanrı kavramının insan ruhundaki formu olan "kare"yi kullanışı Malevich'in yeni dediği sanatında aslında bir geleneği devam ettirishi olabilirdi.



Resim 11: Eugène Delacroix'nın "Dante'nin Kayığı" (1822) eserinde renk-form bağıntısı

İlk tarım kültürü olan Mezopotamya Uygarlıklarında mitos bereketlilik kültü çevresinde dönüyordu. Sumerlerin çok tanrılı sisteminde en önemli tanrı, bereketin

koruyucusu Tanrıça İnanna'ydı. Lapis lazuli (lacivert taşı) İnanna'nın en sevdiği takısıydı.⁹⁶ Savaşçı göçerlerin bölgeye girişi ile Tanrıça önemli yerini tek bir Tanrıya devreder. Marduk tek tanrılı dinlerin başlangıcında Babil'de tapılan gök tanrısıdır. Babil kayıtlarında Marduk'un yıldızlarla süslü mavi eteğinden bahsedilir. Bu aslında lacivert taşının gökyüzüne benzetilen görünümüdür.⁹⁷ Gerek Marduk'un senede bir defa (bahar ekinoksunda) yeryüzüne indiğinde ikamet etmesi için yapılmış ve Babil Zigguratı'nın en tepesinde bulunan mavi odası⁹⁸ gerekse Ziggurat'a giden yol ve yola açılan İştâr Kapısı lapis lazuli kaplıydı. Lapis lazuliyi en değerli taş yapan sadece maliyeti değildi. Taşa gerçek değerini veren hem gökyüzünden inen ay tanrısı ile birlikteliğinden bereketi çoğaltacak olan İnanna inanışında hem de savaş neticelerini gökyüzünden bildirecek olan Marduk inanışında taşın, gökyüzünün bir yansıması olarak düşünülmüş olmasıdır.

Eski Mısır'da renk, düşünce ve insan doğasının önemli bir parçası olarak kabul ediliyordu. Öyle ki aynı renkten olan nesnelerin karakter özelliklerinin de aynı olduğuna inanılırdı. Güneş ve ay, altın ve gümüşle eşdeğerdi. Kırmızının tamlayanı (karşıtı) beyazdı. Bu uygulamada da kendini gösterir. Aşağı Mısır ülkesinin hakimi kırmızı, Yukarı Mısır ülkesinin hakimi ise beyaz taç giyerdi. Diğer zıtlık yeşil ve siyahtı. Biri varolmak, diğeryse tekrar bedenlenmek üzere ölmek anlamlarını taşıyordu. Altın (*newb*), resimlerde tanrıların ten rengi ve sonsuzluk simgesidir. Sarkofaj ve heykeller, öldükten sonra tanrılaşan firavun inancından ötürü altınla boyanırdı. Mısır sanatı ile Roma sanatının bir sentezi olan El Feyyum Portrelerinde altın ve gümüş kullanılmıştır. Altın plaka ve parçalar, mumyanın gözlerine ya da diline konur, ayrıca yüzün ve bedenin diğer bölümlerine altın yapraklar yerleştirilirdi. Zira altın, çürümeyi engelleyen büyülü bir koruyucu idi. Tabutu örten ahşap panoların üzerine ölünün gençlik halini yansıtan portresi yine altın özleriyle renklendirilirdi. Böylece tabutun içinde ve dışında aynı görünüm, altınla

⁹⁶ Tapındaki heykeline değerli kumaşlar ve değerli taşlardan takılar takılırdı. En çok da en pahalı lapis lazuli. (Çığ, 2008: 28) "Taş yalnızca bulunması çok güç olduğu ve uzaktan geldiği için değil, sertliği nedeniyle çıkarılması çok uzun bir çalışma gerektirdiği için de çok pahalıydı. Üstelik taşı pigmente dönüştürmeye imkan veren ezme ve arıtım işlemleri ağır ve karmaşıktır. Taşın değerini artıran diğer bir unsur ise içinde barındırdığı parlak sarı renkte pirit parçacıklarının, eski zamanlarda 'altın' sanılmış olmasıdır." (Pastoureau, 2005: 24)

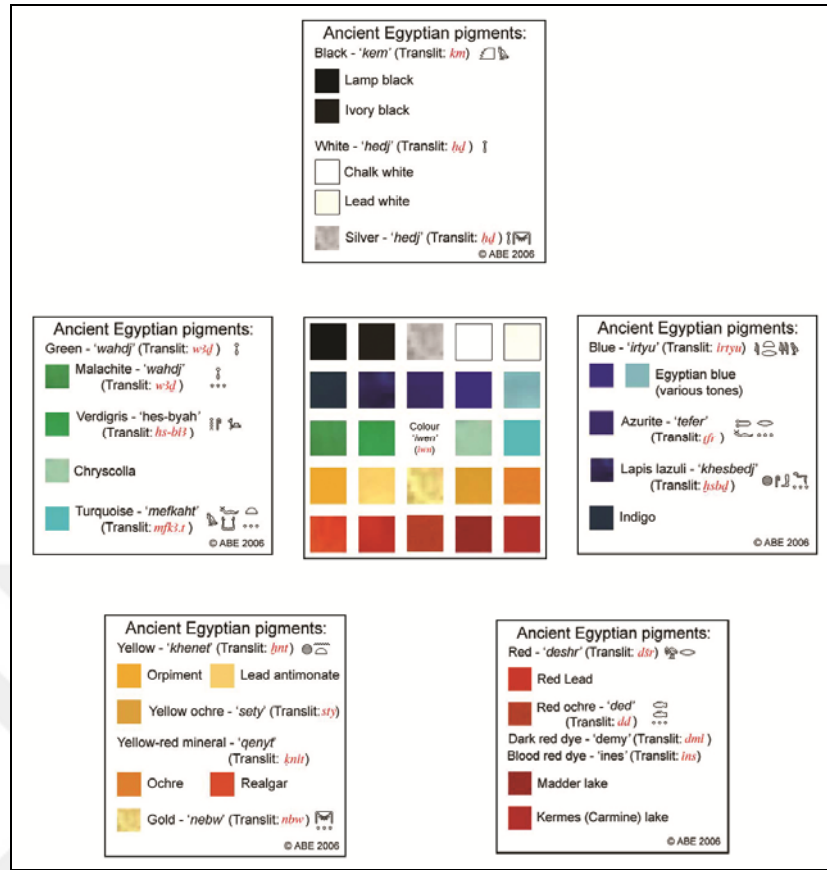
⁹⁷ İçindeki pirit taneleri taşı gece yıldızlı gökyüzü gibi göstermektedir.

⁹⁸ Aslında tüm zigguratların en üst katında olduğu gibi burası da bir gözlemevidir.

ölümsüzlüğe ulaştırılmak istenirdi. Gerçekten de yapılan Radyografi incelemeleri, portrelerin altınla bezenmiş bölümlerinin daha net olarak korunduğunu kanıtlamıştır (Akbulut, 2006: 167-193).

Sarı, güneşi ve altınla birlikte kullanıldığında mükemmelliği simgeliyordu. Sarı ve kırmızı-sarı, resimlerde tanrıların ten rengi için kullanılmıştır. Bununla birlikte bazı tanrılar mavi, yeşil ya da siyah renklidir. (www.africanhistory.about.com) (Sarı (*khenet*) aynı zamanda Akdeniz çevresinde yaşayan kadınların ten rengidir.⁹⁹ Girit'ten bol miktarda ithal edilen safran, afrodizyak ve kadın hastalıklarının iyileştirilmesinde önemli bir ilaç olarak sıkça kullanılırdı. Suyu karıştığında hızla renk veren bu nadir yetişen bitkiyi Cleopatra afrodizyak etki için banyosunda kullanırdı. Günümüzde hala İran gibi yoğun üretildiği yerlerde afrodizyak etkisine inanılır (Finlay, 2007: 190-223). Kullanılan diğer bir sarı pigmenti mavi ve yeşilden sentetik yolla elde edilen “*lead antimonite*”ti. Gerçekten de Mısırlılar sentetik boyalar içerisinde en çok sarı konusunda buluşlar yapmışlardı. Bu da bu rengin uygarlıktaki önemine işaret eder. “(B)u halkın bulgucu özelliğini asıl yansıtan renk sarıdır. Aşı boyasının yanı sıra, sarı zırnığın altın sarısını ve jarozitlerin (demir, potasyum, ve sodyum sülfatları içeren topraklar) solgun sarısını kullanırlar. Sarı pigmentler konusunda böylesine geniş bir yelpazenin uzun süre boyunca Batı’da bir eşine rastlanmaz.” (Delamare, Guineau, 2007: 20-23) Batı İkona geleneğindeki altın zeminden sonra Rembrandt 17. yüzyılda altın tonlarıyla etkileyici bir ışık yaratmıştı. Ardından ilk defa van Gogh tür bakımından sarıyı en zengin şekilde kullanan sanatçı oldu. Onun, sarılarını güneş simgesi ile birleştirmesi Hristiyanlık’tan da eskiye giderek “Mısır Hermetizmi” ile bağ kurar.

⁹⁹ Minos Uygarlığında altın renkli tanrıçalar ve safran sarısının ana-erkil düzendeki önemi ayrı bir araştırma konusudur.



Şekil 3: Antik Mısır'da renkler

Mısır'da sarı, güneş yani ışık demektir. “Renklerin değerlerini yorumlayan eski gelenek onları az ya da çok ışıklı olmalarına göre ayırır.” (Gage, 1993: 27) Rengin türünden önce parlaklığına önem verilmesi tüm Antik dünyada ortaktır. “Yunan renk teorisinin çatısını ışıklılık oluşturur.”(Gage, 1993: 11) Roma'da mozaik taşlarının parlaklığının ve lakların önem kazanması, Ortaçağ'da bir rengi sınıflayan özelliğinin onun parlaklığı oluşu daima ışıkla ilintilidir. Barok Dönem tenebrizmi¹⁰⁰ de altın ve sarıyı güneşin yani ışığın simgesi sayan Mısır felsefesinin bir uzantısıdır aslında.¹⁰¹

¹⁰⁰ Tenebrizm, mistik anlamıyla, ışığın ilahi zarafeti ve bilgisi ile kötülük ve cehaletin metaforu olarak kabul ettiği karanlık arasındaki çatışmayı ifade etmektedir. Bu fikir, karanlığın pozitif bir değer olduğunu kabul etmesiyle 17. Yüzyılın düşünce yapısını değiştirir.

¹⁰¹ “Metafizikte ışık deyimi Doğuda ve Batıda gerek dinsel, gerek gizemsel anlamlarda tanrısal ya da evrensel bilgi'yle bu bilgiyi veren nitelemek için kullanılagelmiştir. İslam gizemciliğinde **ışrakîyye** anlayışı Yeni Platoncu bir temelden yola çıkar, evrensel oluşumu ışığın yayılmasıyla açıklar. Eski İranlıların Zerdüştcülüğünde de dünya ışık'la karanlık'ın savaş alanıdır. Eski Mısır'ın Hermetizmi de ışık düşüncesi üzerine kurulmuştur.” (Hançerlioğlu, 1989: 171)

Antik Dönemde morun güzelliği özellikle ışığı yansıtan, parlaklığından ileri gelir. Antikitede ve Ortaçağda mor rengin konumunun, renklerin tonal skalasının açık ucunda bulunuşu modern gözlemci için şaşırtıcıdır. Pliny ve daha pek çok yazar rengin parlaklığından bahsetti. “Pliny “Doğal Tarih”te Suriye’de üretilen morun her tür giyside parlaklık yarattığını yazdı.¹⁰² Pliny “Philostratus Images” adlı eserinde: “rengin güzelliği yüzeye parlaklık sağladığı gibi; renk koyu görünmesine rağmen güneşin sıcaklığını içine alır ve onun ışığından tuhaf bir güzellik yansıtır” şeklinde yazar (Gage, 2002: 72). Pliny’nin tarifine göre ametist de moru en iyi karakterize eden taşı. (Gage, 1993: 25) Süsen çiçeğine gökle yeri bağlayan ve Tanrılarla insanlar arasında haberci olan “İris” adının verilmesi de çiçeğin mor renginden ötürüdür. “Menekşe rengi gökkuşağının son rengidir, hem bilinenin sonu, hem bilinmeyenin başlangıcını, ikisini de simgeler.”(Finlay, 2007: 317) Ortaçağ’da morun parlaklığından bahsedilmeye devam edildi. Seville’li Isidor, Rennes’li Bede ve Marbode, Pliny’nin en güzel mor dediği ametistin rengini koyu gül rengi ile karşılaştırdılar. Seville’li Isidor “purpura” sözünden “*puritate lucis*” yani “purity of light” sözünü türetti. (Gage, 1993: 27)

Ortaçağ’da “(m)istikler ile filozoflar tekil renkten çok, genel olarak aydınlıktan ve güneş ışığından coşku duyar. Işık olarak Tanrı fikri çok eski geleneklerden geliyordu. Hepsi güneşin veya ışığın iyi etki yaratan eyleminin kişileştirmeleri olan pagan Sami kültürünün Baal’inden, Mısırlıların Ra’sından, Perslilerin Ahura Mazda’sından doğal olarak Platoncu idealar güneşine, ‘iyilik’e uzanan bir gelenektir bu.” (Eco, 1999: 73) Bu nedenle Hristiyan iç mimarisinde ışıklılık cennet ışığının bir imajıydı: sadece basit bir estetik zevk ya da çarpıcı bir gösteri değildi. Mozaikler resmin son derece ışıklı versiyonları olarak gelişmiştir fakat bu ışık Hristiyan ikonografisindeki ışık için bir araçtır. (Gage, 1993: 44)

“Ortaçağ, estetik sorunlarından birçoğunu Klasik Antikçağ’dan miras almış; ama bu konuları Hristiyan görüşünün tipik insan, dünya ve Tanrısallık anlayışı içine yerleştirerek onlara yeni bir anlam vermiştir. Bir bakıma, tüm Ortaçağ kültürü,

¹⁰² Her mor beğenilmemiştir, örneğin yeşile bakan türü. Birkaç tür iskerlet tipi vardır ve boyama süreleri ile oynanarak da (maviden ‘lâl’e) çok sayıda renk elde edilir. En güzel mor kumaşı elde etmek hüner ve bilgelik işidir belki de bu yüzden mitolojiye göre mor renkli kumaş boyama sanatı zor işlerin kahramanı Herakles’in icadıdır.

gerçeklik üzerine bir düşünme olmaktan çok, kültürel geleneğin bir yorumudur.” (Eco, 1999: 17) Işığı doğrudan yansıtan altının, ikonaların en önemli metaryeli oluşu da “Mithra”, “Helios”, “Ra” tapınç geleneğinin yeni ideolojiye adapte edilmesidir. “Altın tüm Ortaçağın tüm ikona ve minyatürlerinde gaipler alemine açılan kapıdır. Altın rengi parlaklık ve bozulmazlık nitelikleriyle yüce ışıkla, güneş ışığıyla, tanrının ışığıyla ilişkilendirilir.” (Delamare, Guineau, 2007: 51) “Altın renginin parıltısının yanına leylak rengi, mavimsi yeşil, kum sarısı veya mavimsi beyaz gibi yadırgatıcı şekilde soğuk ve açık tonlar konularak, ışığın nesnelerden yayıldığı izlenimini veren renk etkileri elde edilir.” (Eco, 1999: 70)

“İkona”, etimolojik olarak Grekçe “eiko” fiilinden gelir. “Eiko” benzetmek, benzetmek demektir. Tevrat’taki “tselem” sözcüğüyle aynı anlamdadır. “Tselem”, temsil edilmek istenenle aynı değerde olma mânâsındadır. İkona’nın kutsallığı da tasvir ettiği şeyin kendisine dönüşmüş olmasındandır. Böylece ilahi olanlar görünür kılınmıştır. İkonanın karşısında kendinden geçen kişi meditasyon yoluyla Tanrısal olanla temasa geçer. İkona öte âleme açılan penceredir. En büyük ikona yapıcısı Tanrı’dır. “Tanrı’nın kendisi ikona yapıcısıdır. İsa’nın tasviriyle kendisinin görünebilir bir olgusunu hasıl etmiştir.” (Akkaya, 2000: 145)

Ortaçağ sanatında renk kullanımı onun simgesel gücünden ötürü daima inançla ilgili bir meseledir:

“İkonograf, tabiattaki renklerle ilgilenmeyip, genellikle doğacı olmayan mistik renkleri kullanır. Mistik teolojinin en eski yazıları, İncil’in Resullerin İşleri bölümünde adı geçen Ariopagos üyesinden Dionysius’a isnad edilmişse de, aslında 5.-6. Yüzyıllarda Suriye’de bilinmeyen teologlarca yazılmıştır. Yazılar, oldukça ayrıntılıdır ve renk sembolizmine de yer verilir. Doğu Kilisesi’nin belli başlı litürjik renkleri, semavi hiyerarşi ile bağlantılı olup, her renge sembolik anlamlar yüklemiştir. Burada belirlenen gelenek, daha sonra Ortodoks kilisesinde korunmuş ve manastırlarda yazılan resim hakkındaki elyazma rehber kitaplara girmiştir. Dolayısıyla, ikonaların renklendirilmesi, manastır ikona ressamlarının keyfiyetine bırakılmamıştı. Belli başlı azizlerin elbiselerinde kullanılan renkler, onların ruh dünyalarını ve karakterlerini sembolize ediyordu. Kilise tarafından yönlendirilen doğulu ressamların geleneksel biçimlerin ve renklerin dışına çıkmaları mümkün değildi. Onlar, bu

işe kendilerini ilahi ilkörneğin mütevazî kopyacıları olarak adanmışlardı.”(Akkaya, 2000: 124)

Ortaçağ Hristiyanlık İkonografisinde maddenin kendisi de bizzat temsilidir. Maddenin bir ruhu olduğu düşüncesiyle resimde kullanılan malzemeler de tanrısal özü içlerinde barındırırlar. “Yalnız resmettikleriyle değil, malzemeleriyle de –yani, yapımında bitki, taş, böcek ve yumurta kullanılmasıyla, Tanrı, sanat eserinin doğrudan kendi malzemesiyle de ululanmış olur. Ortodoks bir ikon ressamının bugün de, o kadar seçeneği varken, içgüdüsel bir kararla olabildiği kadar doğal boya maddelerini seçmesindeki neden budur.” (Finlay, 2007: 36) Resmi oluşturan madde (tual bezi, alçı, ahşap, yağ, boya ve hatta fırçalar) yüksek değerde, kutsaldır. Madde tanrının yeryüzündeki cisimlenmiş hali olup, insanı tanrıya taşıyacak olan araçlar bütünüdür.

“Ortodoks teologlarına göre ikonalar, materyal alemle ilahi alemler arasında bir pencere niteliği taşımaktaydı. Sekizinci ve dokuzuncu yüzyılların bazı ikonolojistleri, bu kavramı, inkarnasyon (vücut bulma) fikriyle birleştirdiler: “İkonada İsa, kullanılan maddeler (ahşap, yumurta akı, yağ vs. gibi) yoluyla, ete kemiğe ve kana bürünerek insan biçiminde vücut bulması gibi, vücut buluyordu”. İlâhî şahıslar kendilerini yalnızca ikonanın pencere ya da ayna gibi olan yüzeyinde gösterirler. İkonanın altın sarısı bir fondan oluşan arka planı, azizlerle de kuşatılan gaipler alemini temsil eder. İkonanın penceresinden bakmak, doğrudan doğruya semavi aleme bakmak demektir. İkonalar takdis ve tahsis töreniyle kutsiyet kazanır, hatta resim yapma eyleminin kendisi törensel bir faaliyettir. Bir ikona ressamının, böyle bir eylemi başarabilmesi, yüksek bir kutsiyete erişmiş ve takdis edilmiş olmasına bağlıdır. Ressam-papazlar, bu göreve kendilerini, dini vazifelerini yerine getirerek, ibadet ederek, oruç tutarak ve kefaretle ödeyerek hazırlarlar. Fırçalar, ahşap pano, boyalar, diğer gerekli malzeme ve maddeler, kullanılmadan önce kutsanmıştır.” (Akkaya, 2000: 138-139)

İkona geleneğinde boyanın, sadece bir rengi gösteren araç olarak görülmeyip özdeksel yapısının Tanrısal olarak kutsal sayılışı, ilk insanın kanı ve ardından da kırmızıyı büyüsel bularak resim yapması ile benzeşen tavırlardır.¹⁰³

Din Ortaçağ'da yaşamın tüm mekanizmalarını düzenleyen tek yetke ise de bu dönem insanının dünyevilikten uzak, sadece ruhsal âlemle ilgilenen yapıda olduğunu düşünmek büyük yanılgıdır. Döneme, özgün niteliğini kazandıran, madde-ruh diyalektığıdır. Bu bağlamda beden cisimselliğiyle değerli, kutsaldır. Beden, içinde ikonanın gibi bir ışığı taşıyan yüce varlıktır. Işığın kaynağı dışarıda değil bir güneş gibi parlayan ruhun gücünde olup bu ışık içten dışarıya doğru yayılır. Cennete girmek için en uygun renk, saflığı nedeniyle beyazdır. Beyaz hem ruhun yüceliğini hem de bedenin -arındığı için- ruhla bütünleşmesini simgeler. Hayatları iktidarda kalma mücadelesi uğruna sayısız kısımlarla geçen; hatta en yakınıni kimi kez kendi elleriyle öldüren Bizans İmparatorları, ölüm döşegindeyken üzeri altın işlemeli erguvan renkte imparatorluk kıyafetlerini çıkartarak beyazlara bürünürlerdi. Ölmek üzereyken beyazlar giyinerek vaftiz olma töreni, 337'de bir sefere çıkmak üzereyken aniden hastalanan İmparator Konstantin'den başlamak üzere, tüm Bizans İmparatorları tarafından uygulanan bir geleneğe dönüşmüştü. (Dikici, 2007)

“Hristiyanlığın ilk zamanlarında ayinlerde, beyaz rengin ya da boyanmamış kumaşların ve giysilerin baskınlığı gözlenir. Her şeyden önce Paskalya rengi, aynı zamanda Hristiyanlığa girmeye hazırlananların rengidir.” (Pastoureau, 2005: 40) Tiziano, 1554'te yaptığı “Gloria” (Zafer) isimli eserinde İmparator'u bulutların üzerinde ve beyazlar içinde, diz çökmüş bir halde Kutsal Üçlüye yakarırken betimlemiştir. “En can alıcı ayrıntı, İmparator'un tacını hemen yanına, bulutların üstüne bırakmış olmasıdır. Bulutların üstüne bırakılmış taç ve giysi olarak seçilmiş beyaz örtüler ile “dünyasal işler” belki de bütünüyle tasfiye edilerek, o son ana yapılan hazırlık betimlenmiş olur.” (Tükel, 2005: 19)

¹⁰³ Sanat materyalinin içerikle aynı dili konuşması gerektiği fikrini Bauhaus Ekolünde, ardından Joseph Beuys'un sanatında görüyoruz. 1960'larda R. Hamilton konu üzerine düşünen sanatçılardandı. Performans Sanatı'nda kan kullanımı ile ilkelerin ayinleri arasında ruh sağaltımı amacı bakımından benzeşen paralellikler vardır. Yüksel Arslan' (1933-)ın kan, bal, sidik gibi malzemelerden ürettiği kendi boyalarını kullanması da ilkel malzemelerin, resminin içeriği ile bütünleşiyor olmasındandır. 1960 sonrası

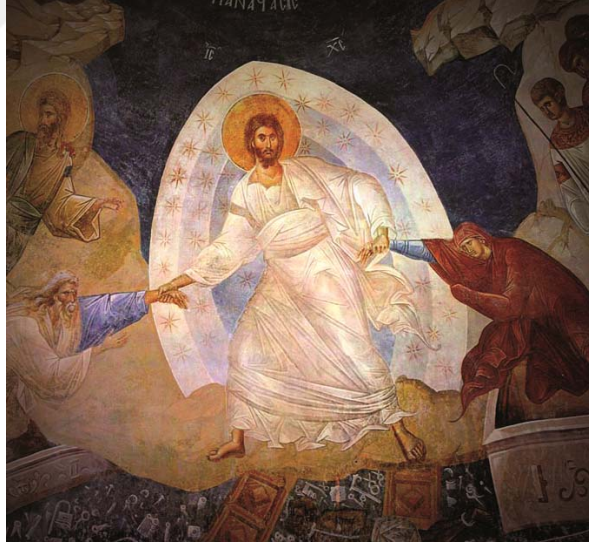
Beyaz (*hedj*) Eski Mısır'da gümüş ile yani ay tanrısı ile eş değerdi. Gümüş, altından daha zor bulunduğu için daha pahalıydı. Şafak vaktindeki güneşi, ayı ve yıldızları temsil ediyordu. Gümüş renginin yerini tutan beyazla simgelenen Ay, -Mezopotamya'daki gibi- her ay kadınları gebe bırakan Tanrının rengiydi. Beyaz, Bereket Tanrıçasına ait dişil amblemin (ankh) rengiydi. Saflığı, kutsal olanı, temizliği ve arınmışlığı simgeliyordu. (www.africanhistory.about.com) İkinci yüzyılda Gnostikler arasında çoğu kişi düşüncelerini simya teorileri ile besledi. Muhteşem tavuskuşu tüylerinin renklerinin tek bir beyaz yumurtadan çıkmış olması büyük bir gizem olarak görülüyordu, bu Tanrının teklikten çokluğu yaratmasının simgesel bir örneği idi. Coptic İncil'de, Oğul tek bir renkten pek çoğunu çıkartarak korunan mucizeyi başarır. Tüm renklerin gücü beyazda bulunur. Albertus Magnus'a adanmış pek çok tezden birinde beyaz belki de en büyük saflığı ifade eder. Bu tez on yedinci yüzyılda antoloji ve simya metni olarak yayımlandı: "Dünya üzerinde insanın tasarladığı renklerin tümü tek bir renkte görünür. Bu renk beyazdır ve tüm renkler bir araya gelir. Beyazlık başlangıç ve güçtür ve artık kırmızı hariç diğer renklere dönüştürülemez, kırmızıda son amaç yatar. (Gage, 1993: 142) Ortaçağ'da konsiller, yüksek rütbeli papazlar ve ilahiyatçılar, beyaz rengin, İsa'nın öğretisi açısından öncelikli olduğunu söylediler. "Beyaz, masumiyetin, saflığın, vaftizin, dine dönüşün, sevincin, dirilişin, mutluluğun ve sonsuz yaşamın rengi oldu." (Pastoureau, 2005: 43)

Chora (Kariye) Kilisesinin ikonografik programını, apsisinde yer alan "Anastasis" sahnesi belirler (Resim 12). Bu sahnede İsa, ölümle birlikte bedenlerinden ayrılmış ruhların tekrar bedenlerine kavuşacakları mahşer gününde beyazlar içerisinde ışık saçarak yer altı dünyasına iner ve Hades'in elinden masumları kurtarır. İsa adalet getirici olarak şeytana ve karanlıklara (Hades'e) cezasını verir. Kora Kilisesi'nin diğer bölümlerindeki tüm sahneler öldükten sonra dirilmeye ilgili olup apsisteki bu sahneyle ilişkilidir. Şapeli kendi ölüm merasimi için düzenlemiş olduğu anlaşılan Methokhites, büyük bir devlet adamı, dönemin entelektüel bir aydınıydı.¹⁰⁴ Fakat ne yazık ki kader onu çok sevdiği ve içerisinde bir

¹⁰⁴ Kilise'yi banisi (ktetor –patron-) Theodoros Methokhites, kendi ölüm töreni için düzenlemişti. Baniler kurdukları mezar şapellerini kendi mekânları gibi görüp ikonografik programlarının hazırlanmasında belirleyici rol oynuyorlardı.

de kütüphane kurduğu Kilisesinden sürgün etmişti. Ancak ölümünden önce tekrar kavuştuğu bu kilisede, Methokhites bize başka bir şey söylemektedir: sonunda ölüme kavuşacaktır bu onun için bir kurtuluştur. Kurtarıcısı, ölümü beyaz ışıqlıyla aydınlatarak onu karanlıkların (haksızlıkların) içinden çekip alacaktır. Methokhites burada ikonaların büyü gücünden yararlanarak ölümü ele geçirir, uğradığı haksızlıkların telafisine çalışır. Çünkü asıl yaşam, bu ışığın ardından gelecektir. (Akyürek, 1994: 315)

İsa tarafından ‘kurtarılmak’ düşüncesi, Ortodoks inancında çok önemli bir yer tutar. İsa’nın adlarından biri olan ‘soteros’ kurtarıcı demektir. (Akyürek, 1994: 311) “Beyaz kurtarıcı” imgesi günümüze kadar gelmiş kültürel bir şifredir. Mutlu sonda beyaz atlı prens karanlıkları (kötülüğü) kovarak, prensesi hak ettiği mutluluğuna kavuşturur. Beyaz, mevlivilerin rengidir, kutsal evliliğe adım atan gelinin, İsa’nın masumiyetinin (kuzunun) rengidir. Mevlivilerin nefis esaretindeki bedenleri siyahla ölür, ruhları özgürlüğe kavuştuğunda beyazla dirilir.



Resim 12: Kora Kilise Apsisi, Anastasis Sahnesi

Biri Doğu’da diğeri Batı’da aynı yüzyılda yaşamış ve fakat birbirlerinden habersiz olarak benzer öğretileri yaymış olan Hz. Mevlana ile Aziz Francis, dünya nimetlerine tamah etmeme ve egonun hakimiyetini ortadan kaldırma üzerine çalıştılar. Mevlevilik için beyaz, insanlığın kendi içinde barındırdığı yıkıcı güdülerinden kurtulmanın simgesi olarak ruhsaldı. Aziz Francis’in renkli ve pahalı

giyimden vazgeçerek kahverengini giymesi daha maddeci bir tavidir. Fakat yine de simgeseldir çünkü kahverengi fakir halkın rengidir: Ortaçağ'da "...halk çok donuk renklere bürünmüş bir kalabalık oluşturur. Onların giysileri ya boyanmamıştır ya da orman ve fundalık bitkileriyle boyanmıştır. Boyanın niteliği bir kumaşın fiyatını on misli artırır. Bu yüzden zenginler canlı renkler taşırlar." Fakirlerse boyalı olmayan ham kumaş giyer. (Delamare, Guineau, 2007: 42) Dünya malından vazgeçen Saint Francis, dönemindeki tek örnek değildi.¹⁰⁵ Fakat kahverenginin dünya zevklerinden vazgeçmenin rengi oluşu Fransiskanların kimliksiz addettikleri bu rengi giymeleriyle başlamıştır.

Kırmızı ve beyaz renkler Ortaçağ'da önemini korumaya devam ederken siyah da özellikle Erken Bizans teolojisinde "İlahi Karanlık" düşüncesi ile değerini sürdürür. Eski Yahudi anlayışta Tanrı tarifsiz karanlık içindedir. Erken Ortaçağ ressamaları renkleri gruplarken ışığa ya da karanlığa yakın oluşlarına göre hareket ederler. Kırmızı ve mavi sadece İlahinin renkleri değil aynı zamanda dünyevi ışık ve karanlığın da renkleridir. Bizanslı sözlükçü Suda kırmızıyı beyazın, maviyi de siyahın yanına koyar. Dionysius¹⁰⁶çu felsefede karanlığa yüklenen değer insan gözünün gördüğü ışıktan çok daha büyüktür. Karanlık -siyah- ilahi gücün kendisidir. İlahi ışık Platoncu bir görüşle dünya ötesine aittir: "İlahi karanlık yanına erişilemeyen "Işık"tır, orada Tanrının yaşadığı söylenir". Tanrının ikamet ettiği, tamamen fiziksel seviyedeki uzak göklerin ışığı olan bu yer aynı zamanda karanlıktır, 'akıl almaz ve ulaşılamaz ışık'tır. "Elle tutulamayan soyut ve görünmez olarak varsaydığımız Işığın karanlığına erişemeyiz çünkü o, görünen ışıktan sonsuz uzaklıktadır". (Gage, 1993: 71)

Bazı mandorlalar tersine koyudur. Nicolas Mesaretis: "Hava boşluğu ışık bulutlarını taşır ve ortasında İsa belirir, güneşten daha parlaktır, sanki Tanrının ışığından başka bir ışık yaratmış gibidir, bulut insani özellikleri simgeler. Onun hakkında bir bulut ve karanlık olduğu yazılmıştır ve ışık bu buluttan ortaya çıkar,

¹⁰⁵ Aziz Francis, aniden zenginleşmeleri sebebiyle Kilise tarafından günahkâr addedilen tüccar sınıfına mensuptu. Kendileri de, haksız kazanç elde ettikleri inancıyla, yaşları ilerledikçe suçluluk hissine kapılan bu toplumdışı bireyler, yaşamlarının son dönemlerinde sıklıkla mallarını bağışlayarak sade bir hayatı seçiyorlardı. (Pirenne, 1994)

¹⁰⁶ St. Paul: Suriyeli Pseudo Dionysius the Areopagite (St.Denis)

daha aşağı seviyedeki bir doğadan daha yüksek olanına dönüşüm anlamına gelir. Çünkü bu birlik tüm idraklerin üzerindedir ve tarif edilemez niteliktedir.” Transfigürasyonda, karanlıklardan çıkan İsa, yanındaki üç müridin karanlık gövdeleri ile sunulur, özellikle Sinai’deki St. Catherine’in apsisinde, konunun bilinen en erken anıtsal sunumunda, bu çok açıktır. Sinai mozaïği bu tip sunumun ilk örneğidir ve Dionysius’un Mistik Teolojisindeki Tanrı tanımına uyar. Chora kilisesinde ışık griden beyaza geçiş yapar. Benzer şekilde İncil’de geçen ışığın ötesindeki İlahi Karanlığın rengi de şaşırtıcı şekilde mavidir. (Gage, 1993: 60) “Mavi ile tasvirlerin zemini arasındaki bu bağ, Karolenj döneminin sonundan beri gizlice varolan, ama ancak onikinci yüzyılın ilk yarısında bütünüyle egemenlik kazanmış olan ışık teolojisiyle ilgilidir.” (Pastoureau, 2005: 48) Mavi, Ortaçağın sonunda bazı yazarlar için en güzel ve en soylu renk haline gelir, bu yeni rolü ile giderek kırmızının yerini alır. “Kırmızı/mavi on üçüncü yüzyılda (daha önce hiç olmadıkları şekilde) karşıt olurlar ve günümüze kadar böyle kalırlar.” (Pastoureau, 2005: 92)

1260-1280 yılları arasında eserler vermiş İtalyan ressam St. Francis Master renkleri üç gruba ayırır. En asil renk siyahtır, onun altında beyaz, ikinci grupta karanlık ve ışığın eşit derecede karışımıyla ortaya çıkmış olan mavi yer alır (Gage, 1993: 89). Siyah aynı zamanda kefarete ödeme sürecindeki yas durumunu simgeledi. Roma döneminde Meryem’in giysisi sıklıkla siyahtı.¹⁰⁷ Ortaçağ ayin kıyafetlerinde genel bir fikir birliği yoktur. Kırmızı genellikle kutlamalara, viyole, indigo ve siyah da cenaze törenlerine ve kefarete ödemeye ayrılmıştı. Mathew Paris (1200-1259) yaşamı kırmızı, ölümü siyahla simgeledi.¹⁰⁸ Eski Mısır’da siyah (*kem*) ‘kemet’(toprak)tan türemiş bir kelime idi. Nil’in taşıp geri çekilmesiyle oluşan humuslu toprak siyah olduğundan bu renk bereketin, yeniden doğuşun ve tekrar

¹⁰⁷ Meryem’in simgesi hemen hemen tüm renklerden geçmiştir. Mor kıyafetini Bizans geleneğinden almıştır. İmparatoriçenin mor kıyafeti Ayasofyada Meryem’de kullanılarak korundu. Meryem’in Cennetin Kraliçesi olduğunun işaretiydi. 14.yy’dan itibaren Avrupa’da Meryem ve çocuk İsa ikonlarında Meryem’in kıyafeti solgun pembe üzerine mavi mantodur. Latincedeki “purpureus”un ne renk olduğu anlaşılamadı ve kırmızı zannedildi. “Scarlet”, Hollandada 15.yy’da en pahalı kumaş boyasıydı, genel olarak Meryem’in kıyafeti burada daima kırmızıya boyandı.

¹⁰⁸ Mathew’un diyagramında **kutsal üçlü yeşil, kırmızı mavidir**. Bu tür diagramların bir standardı yoktur. Örneğin Florali Joachim’in çiziminde Baba bej, Oğul kırmızı, kutsal ruh mavi ve yeşil de Tanrının birliğidir.

hayat bulmanın rengi oldu. Aynı zamanda güneşin, tekrar doğmak üzere her gün yeraltı dünyasına girmesinin, ölüm tanrısı Osiris'in rengidir.¹⁰⁹

“Siyah renge en büyük ilgi belki de 17. yüzyılda oluşturulmuştu: yüzyıl başında, İtalyan ütopyacı Tommaso Campanella (1568-1639) giyimdeki siyah sevgisinin, evrensel olarak çöküş anlamına geldiğini hatta materyalist çağın cehennemlik kıyafetlerinin ifadesi olduğunu söyledi. Oysa biliyoruz ki siyah iki yüzyıl önce ve burjuvazinin yayıldığı süre boyunca Avrupa aristokrasisinde en yüksek moda renkler arasında idi. (Gage, 1993: 155) Siyah, Frans Hals (1580-1666)'in portrelerinde¹¹⁰ ya da Nicholas de Largilliere (1656-1746)'in resimlerinde oldukça rafine bir teknikle kullanıldı.¹¹¹ İngiliz yazar Thomas Browne (1605-1682) siyah üzerine Neo-Dionysian üslupta hayranlık dolu bir metin yazdı: gök cisimlerinin güzelliğini ve anlamını yaratan, -astronom Kepler için olduğu gibi- onların bilinmesi ve anlaşılmasının bağlı olduğu şartlardır. Bu nedenle gecenin karanlığına ve gölgelerine şükretti. Jesuit Athanasius Kircher (1602-1680), karanlığın sadece ışık yoksunluğu olamayacağı, pozitif dediğimiz gerçek niteliklere de sahip olduğu sonucuna vardı. (Gage, 1993: 156) Barok, evrenin sınırsız boşluğuna neredeyse saplantı derecesinden ilgiliydi. 17. yüzyıl boyunca karanlığın, Leonardo'nun düşünebildiğinden bile daha olumlu olduğuna inanıldı.¹¹²

Japon sanatçı Hokusai, 1895'teki bir makalesinde şunları yazdı: “Yaşlı siyah vardır, taze siyah vardır; parlak siyah ve mat siyah; gün ışığında siyah, gölgede siyah vardır.” Fizikçi Gustave Le Bon (1841-1931) 1896'da siyah ışık teorisini geliştirmeye başlamıştı.¹¹³ Matisse, Le Bon'un bir makalesini okumuştı;¹¹⁴ Japon

¹⁰⁹ Çoğu tabut ve heykel, ölüyü öte dünyada sonsuzluğa kavuşturur diye Osiris'e yakarmak maksadıyla siyaha boyanırdı. Ayrıca saçları ve güneyle insanların tenini boyamak için de standart bir renkti.

¹¹⁰ Van Gogh, Frans Hals'in yirmi yediden az olmayan türde siyah kullandığını yazar.

¹¹¹ Largilliere'in resim prosedüründe siyah, ipek, saten ve kadife kumaşlarda çok dikkatli bir şekilde yapısal komplekstedir ki buna rengin geometrisi (la couleur géométrale) dendi.

¹¹² Leonardo “gölge”nin sonsuzluğunu fark ederek sfumato tekniğini geliştirmişti.

¹¹³ Işıklar radyoaktif parçacıklardır: cathode-ray gibi, infra-red spektrumdaki uzun dalga boylu ışınları ve daha ötesi gibi. Siyah ışık genel olarak kabul edilmemiş olsa da gözle görünmeyen radyasyon –ışınma- maddenin evrensel bir özelliğidir. Le Bon'un teorisinin temel öngörüsü; kesintisiz olan ışımanın spektrumu -görünen ışık- bütünü 1/10'unu teşkil ettiğiydi. Bu durum sadece insan gözünün spektrumun görünmeyen kısımlarına duyarlı olmayışındır. Spektrumun insan gözüne görünmeyen kısımları herhalde bazı hayvanlar için görünürdür. Fakat siyah ışık fotoğraf plakalarına

baskılarını ve Manet'in siyahlarını incelemişti. Mat siyahın dahi ışığın bir rengi olduğunu fark etti. "French Window"da parlak siyahın, resmin ana konusu olduğunu göstermek ister gibidir. Resim, 1966'da Amerika'da sergilendiğinde siyahın ustası Ad Reinhardt tarafından övüldü. "Matisse'nin "Siyah Işık"ı biraz da bir ömür boyu yaşanan savaş ve hastalıkların getirdiği iç karışıklığıdır."¹¹⁵ Aynı duyarlılık Mark Rothko'da da ortaya çıkar. "Matisse'in çağdaşı Malevich teorileri iyi okuyan bir sanatçıydı. Aynı dönemde, spektrumun içinde ışığın tüm renklerinin toplamı olan beyaz gibi siyahın da var olduğunu düşünmeye başladı. "Fraunhofer"¹¹⁶ ile soğrulan çizgiler siyahın ışık olduğunu gösteriyordu. Fakat bu düşünce öylesine alışılmışın dışında, öylesine paradoksal ve radikaldi ki; daha esaslı çevresel tetkikler gerektiriyordu." (Gage, 2002: 240)

Bilimde geçici ve değişime tabi olduğu ispat edilenler, sanatta kendini süreklilik olarak ortaya koyar. Quattrocento'da renk teorileri kavramsal bilgi ile gözlem sonucu varılan bilimsel bilgilerin eklektik yapısındadır. Yüzyılın başlarında renk simgeciliği, dini bağlamda dahi oldukça maddeci bir hal almaya başlar. (Gage, 1993: 129) 15. yüzyıldaki gelişmelerle rengin, ışığın algılanan bir fonksiyonu olduğu anlaşılır ve Ortaçağdan beri gelen sembolik tavır engellenmiş olur. Bu dönemde çok sayıda ve birbiriyle çelişen sistemler aynı anda ortaya çıkar. Hümanistler her ne kadar renk simgeciliğine karşı gelseler de bilimsel tezlerini metafizikten ayıklayamazlar. Alberti "Resim Üzerine" adlı tezinde renklerin ışığın bir fonksiyonu olduğunu yazar ancak siyah ve beyazdan türediklerini savunarak geleneği sürdürür. (Gage, 1993: 118) 15. yüzyılda geç dönem Skolastik düşünürü Bartolos tezinde renklere asalet verilmesini ve renklerin hiyerarşiye sokulmasına karşı çıkar, bu nedenle yönetim tarafından suçlanarak sürgün edilir. Başka hümanistler de renk simgeciliğine karşı gelirler. Bununla birlikte Rönesans döneminde renk simgeciliği armalarda yoğun şekilde kullanılır. (Gage, 1993: 89) On

kayıt edilebiliyordu. Le Bon tam karanlık bir alanda yaptığı deneylerde siyah ışık ile fotoğraf çekilebildiğini ispat etti. (Gage, 2002: 235-36)

¹¹⁴ Okuduklarının tesiriyle "Portrait of Mlle Yvonne Landsberg" resmini gerçekleştirir.

¹¹⁵ 1940'larda Matisse siyah olarak adlandırdığı dönemini yeniden yapılandırdı. Siyah ışığı keşfinin "French Window" ile olmadığını "Gourds" adlı küçük boyutlu bir resmi ile başladığını söylemiştir. Bu işinde saf siyahı karanlığın rengi değil, ışığın rengi olarak düşünmüştür.

¹¹⁶ Fraunhofer soğurma çizgileri: belli bir dalga boyunda olan çizgilerin atmosferdeki elementler tarafından radyasyonla -ışıkla- absorbe olması.

altıncı yüzyılda Venedikli çok sayıda yazar birbirleriyle çok az ortak yanı bulunan çeşitli fikirleri karşılaştırmaya başlarlar. Fulvio Pellegrini Morato renk simgeciligi üzerine önemli bir kitap yazar. Kitabında renk sınıflamasında anlama dikkat etmeksizin tek ölçütün göz olması gerektiğini savunur. Hatta rengin anlamlarına göre düzenlenmiş bir renk çeşitliliğinin oldukça uyumsuz bir estetik etkiye sahip olabileceğini söyler.(Gage, 1993: 120)

Kilise renk simgecilğini koruyan başlıca kurum olmasına karşın simyadaki simgeler daha statikti ve renk simgecilğinin sürdürülmesinde özellikle resim sanatı alanında oldukça önemli bir rol oynadı.¹¹⁷ Rönesans'ta simyacı renk sembolizminin iki Kuzeyli örneğine göz atmak faydalıdır. Bunlardan ilki Grünewald'in Isenheim atlar panosu için gerçekleştirdiği "İsa'nın Yeniden Doğuşu ve Suret Değişimi" sahnesidir. Resim, Itten'in deyişiyle "Entelektüel Evrensel bir Renk Kompozisyonu"dur. Kendini Hristiyan skolastik kurallarının emrine veren Grünewald Evrensel sembolizmi yakalamaya uğraşmıştır. Bu resimde özgül renk zıtlığının ifade potansiyelinin geniş çeşitliliğine tanık oluruz.(Itten, 1973: 37) Grünewald kasvetli havada ve aurada evrensel renklerin tüm metafizik gücünü ortaya çıkartır. Nöbetçilerin dünyevi koyu kırmızısı gibi kırık bir renkten tam zıddı olarak kefen bezinin ışıltılı yeşiline bir anda sıçrar, oradan koyu yeşil, turkuaz, mavi, mavi-mor, mor, kırmızı-mor, kırmızı, kırmızı-turuncu, turuncu, sarı ve buradan da İsa'nın beyaz bedenine geçer. Gökkuşağı renklerinin en parlak hallerini kullanır. Auranın açık kırmızı-turuncu ve pembemsi rengi zıt rengi olan buz mavisi ince bir çemberle kuşatılmıştır. Bu başlangıçtaki neredeyse renksizlikten cennete doğru yükselip kaba renkliliği içine alan güçlü bir uyumdur. (Itten, 1973: 142)

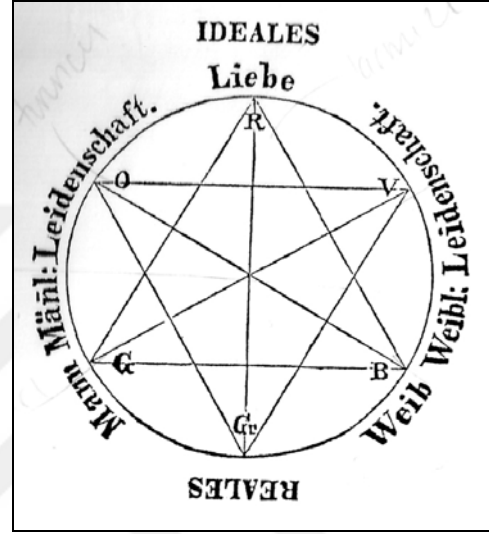
Diğer bir örnek van Eyck'in "Alnorfini'nin Düşünü" tablosudur. J. Gage'e göre Alnorfini ve Cenami portreleri van Eyck'in, simyacılığın metafiziğine aşina olduğunun çok açık bir kanıtıdır. Gage resim hakkındaki tüm yorumları inceledikten sonra tümünü yüzeysel, klişe ya da biçimci bulur. Ardından resmi çözümlemeye girişerek "Renk ve Kültür" kitabında kendi yorumunu getirir. Gage resimdeki simgelerin izini sürerek Giovanni Alnorfini'nin evrensel erkek prensip, Ciovanna

¹¹⁷ Örneğin Florentine C. Roselli Sixtine Şapeli'nde renkleri simya diline göre kullanır öyle ki siparişi veren Papa'nın altından gözleri kamaşır, resmi algılayamaz. (Gage, 1993: 143-149)

Cenami'ninse evrensel dişil prensip olduğu sonucuna varır. Resmin üç boyutu vardır: ilki nişan törenidir, ikincisi bu ayine İsa'ya duyulan sevginin dâhil edilmesidir, üçüncü boyutsa aslında belki de daha temeldir çünkü element türleri ile ilgilidir; van Eyck bu boyutta elementlerle ateş ve suyun gizemli birlikteliğini sunar. (Gage, 1993: 142)



Resim 13: Grünewald. (1809)
Reborn and Resurrection of Jesus.
Isenheim Atlar Panosu
Unterlinder Müzesi



Şekil 4: Otto Philipp Runge. Renk Yıldızı
(İdeal ve Gerçek Renkler)

Simyada dişil/eril ayrımı “hermafrodit” Tanrı yani Tanrının birliğı (vahdet) inancına dayanır. Yaradılışla birlikte dişil-eril prensipler ayrışmış dualiteyi, oradan da çokluğu (kesret), yaratılmışlar dünyasını yani kainatı oluşturmuştur. Sulfür ve cıva diye bahsedilen, eril ve dişil ilkelerdir; bunlara “Güneş ve Ay”, yani “Sol ve Luna” denir. İki elementin birleşimi Felsefe Taşı’nı oluşturur. Simyacıların asıl amacı felsefe taşını bulmaktır. Bu taştan elde edilen iksirin ölümsüzlüğü getireceğine inanılır. Simya tariflerinde sık sık karşımıza “yedi” rakamı çıkar. Yedi aşama, yedi renk, yedi metal ve yedi gezegen vardır. Satürn’le, yani kurşunla başlayan çalışma, Jüpiter’e, yani kalaya, oradan Mars’a, yani demire, oradan Venüs’e, yani bakıra, oradan Merkür’e, yani cıvaya ve nihayet Ay’a, yani gümüşe ve Güneş’e yani altına ilerler. Taş’ın yapımında Satürn Cıva Suyunu (Merkür Suyunu) içinde barındıran soğuk, nemli ilkeye karşılık gelir. Jüpiter ise sıcak, kuru

ilke, yani Sülfür'dür. Bu hadise simgesel bir anlatımdır; asıl kast edilen ezoterizmdeki insanın içinde saklı olan akıl ve bilgelik taşına ulaşma amacıdır. Felsefe Taşı Hak'tan doğan hakikati arayışımızda yol gösterici olan taştır. En büyük simyacı Tanrı'dır ve Oğlu (dokunduğu her şeyi altına çeviren) 'Felsefe Taşı'dır. Felsefe taşına ulaşmanın yolu onu aramaktan geçer. Arayış ve yol, taşın ya da hazinenin kendisinden daha önemlidir. Hedef yolda olmaktır. Simya felsefesine göre felsefe taşı, aydınlanmanın sembolüdür. Simyada kullanılan yöntemler, ezoterik olarak inisiyasyonu¹¹⁸ temsil etmektedir.

Van Eyck, izleyicinin kıyafet renkleri ile güçlü bir rezonans yakalayacağını biliyordu. Resmindeki ilk ve en çok dikkati çeken etki imgelerin detaylandırılması değil renkten elde edilen etkiydi. Van Eyck denediği yeni resim maddeleri sebebiyle bilimle ezoterik geleneği birbirine özellikle karıştırmıştı. (Gage,1993:143) Fakat "Alnorfini'nin Düğünü"nin anlam içeriğinin başarılı sunumu en başta kompozisyonda yönlerin amaca uygun olarak doğru bir altyapı oluşturacak şekilde¹¹⁹ kullanılmış olmasından ileri gelir. Resim dikeyde ortadan iki eşit parçaya ayrılmıştır.

Yönlerin renkleri fikri 17. yüzyılda oluşturulmuştu. Bu sistemlerden kabul gören biri on dokuzuncu yüzyılda hâlâ geçerliydi. Romantik dönemde de Hollandalı Hubert de Superville (1770-1849) çizgilerin yönleriyle renklerin etkisi arasındaki ilişkiyi resmettiği kitabını yayımladı. Seurat'nın arkadaşı Charles Henry 1888'de Protestan Kromatik adlı makalesinde bu bilgileri deneysel, psikolojik ve matematiksel olarak uyguladı. Birkaç yıl sonra estetikçi Paul Souriau (1852-1926) geleneksel simgecilikte bu bağlamların olabileceğini öne sürdü: "Yatay hatlar gözün alışkın olduğu hareket yönünü izler bu nedenle nötr ve göze hoş gelen renkler bu yöne uygun düşer, örneğin gökyüzü ve denizdeki yumuşak geçişler gibi. Oysaki dik hatlar gözün alışık olduğu harekete ters yönlerdir bu nedenle sert ve canlı renkler bu yönleri belirtmek için daha uygundur. Böylece farklı yönler farklı renklerle ifade edilebilir." (Gage, 1993: 91)¹²⁰ Souriau'nın deneysel psikoloji alanındaki bu

¹¹⁸ aydınlanma, ezoterik aşamalardan geçme

¹¹⁹ ateş ve su için tabloyu dikeyde ortadan ikiye ayırarak

¹²⁰ Fakat görüyoruz ki etki Ortaçağ'daki renk simgeciliği kadar kabul görmemiştir.

çalışması özellikle Fransa ve Almanya’da renklerin bir araya getiriliş ve seçilişlerinde psikolojik etkileri olabileceğini kabul ettirdi. Romantik sanatçılar renklerin pozisyonundan yeni anlamlar çıkarmaya çalıştılar. Philipp Otto Runge’ın küresi renkleri tonlarla birleştiren erken bir örnekti. İlk renk küresini İsviçreli matematikçi Sigfrid Forsius gerçekleştirmişti.¹²¹ Runge, 1809’da renk çemberini Charles Blanc ya da Jules-Claude Ziegler gibi yıldız formuna soktu ve bu formu sevginin (kırmızı) ideal dünyası ile yeşilin gerçek dünyası arasındaki kontrastlık olarak daha mistik bir şekilde yorumladı. Bu yıldızla göre kırmızı, turuncu, mor ideal dünyanın renkleri, yeşil, mavi, sarı gerçek dünyanın renkleri idi. (Gage, 1993: 190) (Şekil 4) Runge, küresiyle çağdaşı şairler Schiller ve Goethe ile aynı renk simgeciliği inancını paylaşmış oldu. Schiller’in, renklere gerçekliğin taşıyıcısı olarak yaklaşan gelenekselci tavrı, Neo-Klasik çizgidedir. Fakat geleneksel kutuplaşmanın yeni bulgularan komplementerlik yasasına eklendiği çok açıktır: yeşil, “Purpur”(purpura: morumsu kırmızı)un zıttı olarak duyarlılık ve hafıza gibi iyimser mizacı gösterir. Goethe teorisinde rengin basit bir aracı değil; duyguları ve zihni doğrudan etkileyen bir güç olduğuna inanan bir ayrım yaptı. Alegorik renkler için: “biz henüz onun ne olduğunu bilmeden ne anlama geldiğini bize iletebilendir” dedi. Bu, 19. yüzyılda erken Alman soyutçuları arasında önemli bir gelişim gösteren güçlü bir fikirdi. (Gage, 1993: 204)

Goethe renk kutuplaşmasıyla geleneksel dört mizacı ilişkilendirmişti: iyimser, melankolik, duygusuz ve asabi. Rengin moral değerleri ile ilgili geliş güzel hazırlanmış bir şema Barok dönemin sonunda Lairesse tarafından yapılmıştı: sarı itibar, kırmızı güç ve aşk, mavi ilahilik, mor otorite, viyole alçak gönüllülük ve yeşil esaretti. İngiltere’deki Romantik akımda Larisse’in son yayını ile bu simgecilik tekrar inşa edildi. 20. yüzyılda Albers “ekspresif renk uyumu” anlayışını, çeşitli gruptaki özgül renklerin dokuz parçalı bir üçgende bir araya gelmesi ile oluşturdu; sistemine “Goethe Üçgeni” adını verdi. Üç ana rengi köşelerine yerleştirdiği bir üçgeni dokuz eşit parçaya ayırmıştı. Ana renklerin arasında ara renkli üçgenler oluşuyordu. Kalan boşluklardaki üçgenler de etraflarındaki üç rengin

¹²¹ Forsius kırmızı, sarı, yeşil ve maviden oluşan dört renkli bir çember önerir, bunları merkezi akslara yerleştirir. Örneğin turuncu ekvatorla sarı ile kırmızının ortasında yer alır. Küre ilk aşamada sarı ile siyah arasındaki geçişleri gösterir. Forsius’un ardından İngiliz doktor Francis Glisson küreyi geliştirir. (Gage, 1993: 166-167)

karışımından oluşuyordu. Daha sonra ana üçgenin içerisinde çıkarttığı gruplara psikolojik duyguları atfetti. (Şekil 2)

Romantizmin renk sembolizmine yeni bir hayat verdiğine dair çok az şüphe duyulabilir. Ressamlar arasında rengin moral değerlerini araştırmada daha psikolojik ve yeni bir eğilim vardı artık. Yüzyılın başında Alman Nazaren Franz Pforr, fizyolojik renk özelliklerinin kişinin mizacını belirleyebileceğini iddia etti: siyah saçlı insanlar gururlu ve soğukkanlı veya başka bir açıdan mutlu ve neşeliydi. Kahverengi saç iyi huyluluğu ve mutluluğu, masum bir kaballığı veya çocuksuluğu ve neşeliliği simgeliyordu. Sarışınlık yalnızlığı, alçak gönüllülüğü, iyi kalpliliği ve aktiften çok pasifliği yansıtıyordu. Friederich Overbeck 1828’de “İtalia and Germania” resminde kuzey ve güney Avrupa’nın zıtlıklarının alegorisi olarak saç renklerinde kontrastlık ve ona uygun olarak da giyim renkleri kullandı. Kumral saçta, daha çok dişiliği temsil eden yeşil ve pembe renklerini kullanarak kadınsı kibarlığı ve sorumluluğu göstermeye çalıştı. (Gage, 2002: 188-89)

Bu tür teorik yaklaşımlar renklerin şematik olarak kullanılabileceği “Günün Saatleri” (*Times of Day*) –Sabah, Öğleden sonra, Akşam, Gece- denen serilerde çıkış yolu buldu. Turner da üç ana renkte, evrensel simgeler bulanlardandı; ana renklerle günün saatlerini birleştirdiği bir dizi resim yaptı. Fakat simgecilikteki sonsuzluğu kısıtlayan klişelere karşıydı. Böylece simgecilikte bireyciliğin önünü açtı: “Onları sınırlayan simgeci bakış çerçevesini ve tipik imâları bırakmalılar” diyerek Larişe’in fikirlerini alaşağı etti. Turner’ın arkadaşı Augustus Wall Callcott geleneksel simgeleri daha da fazla reddediyordu. Callcot yayımlanmamış denemesinde şunları söyledi: “Eskiden renklerle ifadeler arasında bir tür bağlantı görülürdü. Özellikle bazı renkler tutku ve duyguların yerini tuttu. Şimdi bunlar saçma ve değersiz bulunmaktadır ve bunlardan uzaklaşmıştır, gerçeklikle hiçbir bağlantısı yoktur..” (Gage, 1993: 204)

Arma simgeciliğinin renklerin otantik dilini şekillendirdiği fikri, 19. yüzyılda Baron de Portal’ın kitabında tekrar gün yüzüne çıkar. Portal “Karşıtlık Yasası” ile Ortaçağ’ın muğlak renk simgeciliği anlayışını yeniden canlandırmıştı. Portal’a göre: tüm dinler ruhsallıkla doğup materyalizmle sönüyordu. Putperestliği politika

doğurmuş olamazdı, o ancak ondan nasıl yararlanacağını biliyordu. Bu yüzden paganizmin kaynağı insan kalbinde aranmalıydı, tarihte değil. Çok sayıda ulus İlahi olanı, materyalist bir biçimde simgeleştirmişti. İnancın üç ayrı çağı -Mısırlıların doğru şekilde tespit ettiği gibi- üç ayrı dille belirginleşiyordu: ilahi dil, kutsal dil ve laik dil. Rengin İlahi dili tüm insanlığa hitap ediyordu. Sembolizm tüm insanların lisanıydı. Kutsal dil mimari, resim ve heykeldeki simgeleri düzenler. Bu başlıca metalaştırma, ilahi dili peçe altına sokarak gizler. Tanrı aynı şeyi kutsal dilin maddi simgeleri ile defalarca söyler. (Portal, 1845: 1-9) Portal, “rengin ilahi dili” kavramında, C. Jung’un daha geç bir tarihte açıklayacağı, bireyin ortak bilinçdışında tüm insanlığın içinde, ruhunun derinliklerinde aynı olan simgelerin durduğu fikrini ifade ediyordu.

Portal kitabında geleneksel renk simgeçiliğindeki, renklerin karanlık ve ışıktan (siyah ve beyaz) oluştuğu fikrini sürdürür. Çağdaşı “Turner’ın içgüdüleri ışık ve karanlık kutupluluğunu vurgulamak ve renk skalasını ton skalası ile aranje etmek konusunda Runge’in ya da Goethe’ninkinden daha az değildi.” Moses Harris’in komplementer renklerle yaptığı çiziminden yola çıkarak oluşturduğu kendi çiziminde birincil renkleri ışığın -sarı- altına koydu, daha sonra sarı karanlıktan çıkan ışığın simgesel yaratımında anahtar rol oynadı. (Gage, 1993: 194) “Turner, Moses Harris (1730-1788)’in komplementer çemberini aksi yöne çevirmekte ısrar etti, böylece ışık-karanlık kutuplaşması daha da önem kazanıyordu. Bu şekilde Goethe’nin “Doğu Gölü” şiirini renk sistemine tercüme etmiş oldu.” (Gage, 1993: 148)

Turner 1830’ların ortalarından beri sıcak-soğuk, ışık-gölge kontrastlıklarıyla uğraşıyordu. Goethe’nin polarizasyonunu rengin moral gücü olarak tezinin en önemli bölümü sayıyordu. Doğrudan ve açık-net olandan hiçbir zaman hoşlanmayan Turner, Goethe’yi sadece imâ etti. Nuh tufanından seçtiği iki sahneyi: “Tufanın Akşamı” ve “Tufanın Sabahı”nı Goethe’nin “Gölge ve Karanlık”ı ve “Işık ve Renk”ini kullanarak gerçekleştirdi. “Tufanın Akşamı”nda son asi aileler olumsuzluk ve zayıflık tarafından lekelenmişlerdir; sel onları kara, karanlık maviye süpürüp atmıştır. “Tufanın Sabahı” ise Goethe’nin “*Musa Yaradılış Kitabını Yazıyor*”undaki pozitif kutup yönüdür: dominant sarı bir alan içerisinde güçlü, parlak iç içe geçmiş figürler Musa’nın etrafında girdap oluştururlar.

Turner bu ikili için Goethe'nin ana renkleri olan sarı ve maviyi kullanmıştı. Sarı-mavi üzerine çalışan Verm er Goethe ile aynı  a da ya amı tı ve ultra-marinerin ressamı olarak bilinir.  a da ı Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) da sarı-mavilerin ressamıdır. Tiepolo'nun ışıklı sarı ve mavileri freskolarını paganist konusuna uygun olarak göksel ve gösterişli kılar.¹²² Verm er'in atmosferi ise melankoliktir. Böylece kullandığı ultra-marin, ı ı ın şartlarına bağlı olarak görkemi değil hüznü  a rı tırır. "Belki ressamın kendi tarzındaki maviye ağırlık vermesi, hüznü yansıtmak içindir. Zira mavi hüznün rengidir. Resimlerdeki bakışlar, resme bakan kişiyi her zaman içine alır ve onu da aynı h z n mavisine bo ar." (Akbulut, 2006: 46-47)



Resim 14: W. Turner. (1843). Karanlık ve Gölge. (Tufan'ın Ak amı)



Resim 15: W. Turner. (1843) Işık ve Renk. (Tufan'ın Sabahı)

Batı Uygarlığı'nda önce düşmanın, ardından sa lı ın ve kutsalın rengi olan mavinin, hüznün simgesi haline geli inin¹²³ altında Meryem'in manto renginin 12. yüzyıldan itibaren mavi olarak kullanılmış olması yatıyor olabilir mi? Sevdiğini kaybeden Meryem'in mavisini, dinsel-ruhsal içeriğinde onun suskunlu unun rengidir. Meryem'in birçok tasvirinde mavi onun hüznünü yansıtır fakat o üzüntüsünü dile getirmez. Böyle olsaydı Tanrı'ya isyan etmiş olurdu. Yine de bir anadır ve bu sessiz a layı ın tabiri ancak 'h z n' olabilir. Mavideki h z n, bilin d  ında sağlam bir yer

¹²² "Bir kompozisyonun ana rengi do gun sarı ise do gun kırmızı ya da mavinin kullanıldığı kompozisyonlarla karşılaştırıldığında bu kompozisyonun ana karakteristiği aydınlık oluşu olacaktır." (Itten, 1973: 22)

¹²³ İngilizce'de "blue" aynı zamanda h z n demektir. 1870'li yıllarda Afro-Amerikan halkın içinden çıkan ve melankolik ruh durumlarını yansıtan dört zamanlı ağır ritimli m zi e de blues denmiştir.

edinmiş olan Meryem ana simgesinden geliyor olabilir. Literatürde ise etkili bir romandan bahsedilir.¹²⁴ Jeolog, şair ve yazar Friedrich von Hardenberg 1800’de “Novalis” takma adı altında bir roman yayımlar: “Heinrich von Ofterdingen”. Ortaçağ’da bir halk ozanı olan roman kahramanı, bir yabancidan duyduğu mavi çiçeği ısrarla aramakta ve bu yüzden uyku uyuyamamaktadır. Uykuya daldığında rüyasında çiçeği kırdı aramaya çıkar. Ücra bir mağaradaki çeşmeden mavi ışık yayıldığını görür. Sonra kendini koyu mavi göğün altındaki kırlarda ve etrafı koyu mavi kayalarla çevrili halde bulur ve çiçeği görür. Çiçeğin ortasında bir yüz vardır. Yüz birden aşık olduğu mavi gözlü kızın yüzüne dönüşür. Bu, Heinrich’e çiçeği aramasında yardımcı olan çoban kızı Cyane¹²⁵’dır. Cyane onun için mavi çiçeği koparır, ardından kendisinin kutsal Meryem’in kızı olduğunu söyler. Görünen öykünün altında başka bir anlam yatar: eşsiz mavi çiçek saf şiiri ve ideal yaşamı temsil etmektedir. Romanda geçen mavi çiçek “Ancolie” (mavi hasekiküpesi)’nin başarısı, romanın başarısından bile büyük olur. Van Gogh’un yapmış olduğu çok sayıdaki “sarı-mavi” çalışması içerisinde “Sonsuzluk Kapısında”ki mavi kullanımının, acıdan da öte hüznü simgeliyor oluşu ile, Avrupa’daki bu gelenek arasında bir bağ kurmak mümkündür (Resim 74).

Sarı-mavi zıtlığını 20. yüzyılda sürdüren ve rengin derin mânâlarına büyük önem veren Kandinsky “Sanatta Ruhsallık” kitabında rengin abstre ilgilerini açıklıyordu.¹²⁶ “20. yüzyıl sanatçıları arasında Kandinsky renk anlamlarını en açık şekilde ifade eden, yorumlayan sanatçıdır.” (Gage, 2006: 163) Renk ve formun etkileşimini öne sürerken yalnız değildi. Beasant ve Leadbeater 1901’de yayımladıkları “Düşünce Formları” (*Thought-Forms*) kitaplarındaki renk-espas, ışık-saflık fikirlerini moral açıdan teozofik olarak değerlendiriyor karanlığa ve yozlaşmaya karşıt olarak sunuyorlardı. Fakat teorileri oldukça keyfi düzenlenmişti. “Teozof Cyril Scott, okült deneyim yaşamış kişilerden gelen açıklamaların üzerinde durarak bu konuya yaklaşmış bir kişidir. Rus kompozitör Scriabin, Rus sembolist

¹²⁴ Gage ve Pastoreau 17. yüzyılda mavinin hüznü temsil edişinin gerekçesi olarak aynı eseri gösterirler.

¹²⁵ ‘Cyane mavisî’. Grek dilinde cyane mavi demektir.

¹²⁶ “Kandinsky’nin polar şemada renk aranjmanları daha önceki renk teorilerinin mirasıdır. Bilhassa Goethe’nin ve psikolog Ewald Hering (1834-1918)’in “üç renk zıtlığı -siyah-beyaz, kırmızı-yeşil ve mavi-sarı- kuramını kullanmıştır.” (Gage, 2002: 242)

şair Andrei Beyli ve Kandinsky, teozofiye ve duru-görüye sıcak bakan kişilerdi. Fakat direkt ruhsal haberleşme dahi deneyimin genel kabulüne yetmedi.” (Gage, 2002: 268) Teozofik yazılarda renkler, duru-görü sahiplerinin auralarda gördükleri ve deneyimlediklerine ve aura formlarına göre yorumlanmıştı. Halbuki Kandinsky renklerin kendi özelliklerinin ne olduğuna karar vererek işe başlar. Sıcak-soğuk; açık-koyu zıtlıklarına veya tamlayan olmalarına bakarak karar vermiştir. Bunları içerdikleri anlamlara karşı bir dizi antitez kurarak, antitezin renge yüklediği anlama bağlantı yapan araçlar olmalarını sağlar ve açıklamalarını bu yolla yapar. Kandinsky ile Teozofistlerin özel renklere yükledikleri anlamlar birbirine çok benzer. Örneğin Spiritüel mavi ve dünyasal veya entelektüel sarı gibi...(Gage, 2002: 242)

De Stijl’de renklerin ruhsal içerikleri olduğu fikri teozofiden (Jan Toorop’un teozofi ilgisi ve Mondrian’ın “Hollanda Teozofi Topluluğu” ile bağlantısından) gelir. Mondrian’ın arkadaşı Alman teozofist Schoenmaekers Goethe’nin renk teorisini yeniden yorumlar. Ostwald’ın takipçisi ressam ve heykeltıraş G. Vantongerloo 1920’lerde spektrumdaki renk armonilerinin spiritüel yorumunu dalga boylarının matematiksel analizini kullanarak geliştirir. Mondrian, teozofi ilgisi ve Goethe’nin teorisi bağlamında kırmızıyı daha çok dışsal veya gerçekçi, mavi ve sarıyı daha çok içsel ve spiritüel olarak yorumlar. Teozofide Kırmızı şiddetine göre, gurur, öfke, mal hırsı ya da duyarlılığı temsil eder. Mavi yüksek ruhsallığı, kendini asil duygulara adamayı ya da saf dinsel duyguları simgeler. Sarı en yüksek derecede zeka; yeşil sevgi, uyum ve fakat kirlendiği zaman da bencilliği simgeler. Besant’ın renk çizelgelerinde, Leadbeater’ın “Düşüncenin Formları” ve Leadbeater’ın “Görünen ve Görünmeyen İnsan” kitaplarında bunun örnekleri mevcuttur. Bu değerler en doğrudan şekilde Mondrian’ın 1910-11 arası gerçekleştirdiği bir kadının ruhsal aydınlanmasının üç safhasını gösterdiği “Evrin” isimli triptiğinde görülür. (Gage, 1993: 248) (Resim 143)

Geç Ortaçağ Döneminde simyacılar Hristiyanlık mitlerini nasıl akli fikirlere uydurdularsa 19. yüzyıl sonunda ilahiyatçılar da aynı şekilde kendi bulmayı umdukları maddi kavramları doğa bilimlerinde görmeye uğraşıyorlardı. Ve aradıklarını da hemen buldular. Çağın yeni gelişimi rengin psiko-fizyolojik gerçeği üzerine teorilerdi ve renk simgeciliğinin keyfi ya da hayale dayalı olmadığını ortaya

çıkartıyordu.¹²⁷ Kandinsky psikolojik durumları resme adapte etmeye uğraşırken aslında yeni sanatın karakteristiğini ortaya koyuyordu. İleride çok sayıda soyutçu, bu duyguları geliştirecekti. Gelişmenin ilk çıkışı Goethe'nin tezindeki "Rengin Moral Değerleri" bölümü idi. 19. yüzyılda renk simgeciliğine diğer bir destek fizik alanından geldi. Yüzyılın başında kimyager "K. L. Reichenbach hassas konular, özellikle kadınlar üzerinde deneyler yaptı. Tam karanlıkta manyetik güçleri görebilen kadınların olduğunu ve bu gücün kendisini kırmızı, sarı ve mavi ışıkla gösterdiğini bulguladı. Kırmızı, sarı ve mavi zaten ana renkler olarak kabul edilmişti." (Gage, 1993: 248) Ardından "Le Bon insan bedeninden, minerallerden ve bitki ve hayvanlardan yayılan ışınların fotoğraflanabileceğini iddia etti. Deneylerini popüler kitabı "L'évolution des Forces"da yayınladı. Le Bon'un evrensel radyasyon kavramına ilgi uzun yıllar devam etti." (Gage, 2002: 239)

Sanatçılar mümkün olduğunca karışım pigmenti kullanmamaya çalışır. Bu kural hem kimya hem de renk bilimi için geçerlidir. 1808'de Bristol yakınlarında bir boya fabrikası kuran George Field (1777-1854) geliştirmek istediği saf pigmentleri, doğadaki armoninin işleyişi olarak görüyordu. Renklerin siyah ve beyazdan türediğine inanan, zamanının pek çok renk teknoloji uzmanı gibi Field da anti-Newtoncu idi. Runge gibi doğadaki evrensel üçleme teorisi üzerinde çalışıyordu. Üçlemelerin en yücesi "İlahi Üçleme" (Holy Trinity) idi. Üç ana renk "İlahi Üçleme"nin dünyevi göstergesiydi. Bu yüzden üç ana rengine (madder kırmızı, limon sarısı ve lapis lazuliden ürettiği ultra-marin) özel bir önem verdi. (Gage, 2006: 126) Fakat bunu ticari amaçlarla değil ideolojik amaçlar doğrultusunda yaptı. Spesifik renkleri spesifik minerallere bağlayan bağ Field'ın icadı değildi. Field "Harmonic Society"nin kurucusu Dr. Henry Harington ile tanışmıştı. Onun "Symbolon Trisagion" adındaki broşüründen alüminyum oksidin kırmızılarının doğal temeli olduğunu öğrenmişti. Silis mavilerin ve kireç de sarıların temel maddesiydi. 18. yy'da Constant de Massoul da ressamlar için yazdığı sıkıcı el kitabında buna yer vermişti. Bu kitaba göre demir, bakır, altın ve buna benzer madenler bir sistem fikri

¹²⁷ On dokuzuncu yüzyılın az gelişmiş renk sistemlerine şimdi daha farklı ve geniş olan Almanya'da Ostwald ve Amerika'da Munsell şemaları ekleniyordu. İkisi de rengi belirlemede yeni psikolojik test tekniklerini temel alıyordu ve böylece renk ilişkilerinin bazı evrensel yasalarını ortaya koyuyorlardı. Munsell 1905'te yayımladığı "Renk Notasyonu" kitabını on renkten oluşan renk çemberi ve Runge'a borçlu olduğu bir küresel düzenleme üzerine kurmuştur.

olmaksızın, Field'ın kariyerindeki bir düşünce olan üçlü şemaya azıcık dahi uymaksızın özgül renk üretme becerisi gösteriyorlardı.¹²⁸ Field'ın saf renkleri Merrifield'ın yaptırımı oldu. 1844'te Cennini'nin on iki en iyi rengini yazdı. Bu olağanın üstünde saf ve şeffaf renkler 1850'lerde Pre-Rafaelitlerin beyaz zemin üzerini ince glaze ile boyamaları sonucuna yol açtı.¹²⁹

Pre-Rafaelitler John Ruskin (1819-1900)'in "Modern Painters" kitabındaki 'simgesel gerçekçilik' kavramından adeta büyülenmişlerdi. Bu metinlerde Ruskin doğaya sadakat ile simgeciliği uzlaştırıyordu. Ruskin'in estetiğinde, Ruskin doğalcılık ve mistisizmin ikisine de değer verir, o, teorisinde bu iki tutarsız görünen itkiyi diğerine kabul ettirir. Rosetti ilk Pre-Rafaelit resminden itibaren renkleri daima simgesel anlamlarında kullandı. Onun resimlerinde "mavi imanı, yeşil umudu, beyaz ılımlılığı, altın rengi de Hristiyan sevgisini temsil eder." (İnankur, 1988: 34)

1920'lerde ressamlar arasında primer renklerin şeması oldukça tartışılan bir konuydu. Bilhassa kırmızı, sarı ve mavinin benimsenmesinde, ayrıca De Stijl'deki üç nötr renk: siyah, beyaz ve grinin, görüldüğünden çok daha kompleks olduğu fikri konusunda tartışmalar sürdü. Mondrian Amsterdam'da teozifist Schoenmackers ile tanışmıştı. Schoenmackers "Yeni Dünya İmajı" (1915) adlı kitabında pozitivizmle mistisizmi uzlaştırma arayışına girmişti. Özellikle bu durum Mondrian'a uyuyordu. Schoenmackers Goethe'nin bakış açısındaki en yüce rengi, kırmızı olarak değiştirmişti. Diğer tüm renklerin üç ana rengin türevi olduğunu söyledi. Sarı ışık ışınının dikey hareketiydi, yayılmacıydı ve izleyene doğru hareket ediyordu. Uzamsal hareketin orta noktası olmayı hedefliyordu. Mavi sarının zıddı, yumuşak, uysal, dinlendirici, gök kubbe gibi yataydı. Kırmızının içinde içsel olarak sarı ve

¹²⁸ Field ayrıca geniş bir pigment dizgesi geliştirdi. Bu dizide üçüncül renkler açık sarı (citrine), kızkalkahve (russet) ve zeytin yeşili idi, böylece Kesin Skalasındaki (Definitive Scale) tüm renkleri kendisi tarafından geliştirilip üretildi. Bazen bazı müşterileri için spesifik pigmentler üretti. Örneğin Sir Thomas Lawrence için ürettiği özel vermilion gibi.

¹²⁹ Léonor Mérimée (1757-1836) ve Field sentetik pigmentlere karşı temkinli idiler. Özellikle de on dokuzuncu yüzyılın başında geliştirilen sentetik sarı, mavi ve yeşillere karşı. Fakat her ikisi de 1850ler- 1860lardaki sentetik boya devrimini görecekle denli yaşamadı. Sir William Perkin'in 1856'da sentetik kömür katranından elde edilen mauve rengini ve Graebe ile Lieberman 1868'de suni alizarin kırmızısını buldu. Bu iki kimyasal keşif sonucunda yeni boyar maddeler ve pigmentler piyasaya sürüldü. 1890larda janr ressamı Vibert Paris Güzel Sanatlar'da teknik kurs verdi.

mavi yer alıyordu ancak dışsal karışımında bunun zıddı yeşili oluşturuyordu. Saf kırmızı yaşamın, görsel sanatların ve hacmin dairesel hareketiydi: ileriye doğru atlamıyor fakat Mondrian'ın kırmızı bulutu gibi çevresinde dolaştırıyordu, yatay mavi yayılımının öncesindeydi. Renk coşkusu insanlığın bu renkleri barındıran ışığa, daha yüksek değerlere karşı arzusunun coşkusuuydu. Schoenmackers: “Ana renklere indirgeme maddenin görsel olarak içselleştirilmesini ortaya çıkartır. Madde renksiz güneş ışığını renkli hale getirir. Işık, kaynağından çıkar fakat renk yüzeyden yansır. Madde ışığın içerisindekini ortaya çıkartır. Doğal renkleri ana renklere indirgemek dışsal olanı tekrar içsel hale getirmektir. Eğer üç ana renk içerisinde sarı ve mavi en içsel olanlarsa, eğer kırmızı daha dışsalsa, sadece sarı ve maviden oluşan bir resim üç ana rengin kullanıldığı bir resimden daha içsel olacaktır” dedi. (Gage, 1993: 247-249)

Vantongerloo, De Stijl grubundaki en savurgan renk teorisini geliştirerek kanonikal üç ana renk paletini kendine uydurdu. Böylece yeni-Newtoncu armoni teorisini geliştirdi. Prizmatik özgül renklerin tüm gamını kullandı. Van Doesburg, nötrleri, iki veya üç boyutlu alanları birbirine bağlayan enerjiler olarak ele alarak büyük bir fenomen yarattı. Ressam Bart van der Leek bu renkleri, ışığın doğrudan somut hali olarak düşündü. Mimar ve tasarımcı Gerrit Rietveld 1920'lerdeki üç ana renk bakış açısının -kırmızı, sarı ve mavi- hatalı olduğunu ortaya koydu. 1918'de Mondrian gri resimlerine başladı. De Stijl'deki renk tartışmasında griyi çok önemsendi. Temel renklerle beyazı karıştırıyordu. Mondrian'ın Ostwald'a borçlu hissettiğini gösteren en iyi kanıt yeşile karşı tutumudur. Yeşilin doğa ile ayrılmaz bir ilişkisi vardı. Tıpkı Kandinsky gibi yeşili resim adına lanetli bir şey saydı. Mondrian'ın birincil renkler anlayışı 1919'un sonlarına doğru tersine döner, baklava şeklinde okr ve yeşiller, mavimsi glazeler, vermilyon ve turuncu kullanır. Bununla birlikte birincil renkler fikri De Stijl'de oldukça baskındı.

2. SANAYİ TOPLUMUNA GEÇİŞTE RENGİN SİMGE DİLİNİ KULLANAN BİR ÖNCÜ: VINCENT VAN GOGH

1.1. Sanatın Merkezinde Renk

*“Renk kendi başına bir şey anlatır,
bunsuz yapamaz insan.”¹³³*

On dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde Goethe’nin renge dair fikirleri Fransa’da sanat literatürü tarafından benimsenmişti ve Blanc tarafından kullanıldı. Chevreul ilk defa renk fikrini evrensel bir dil olarak formüle edenlerdendi. (Gage, 1993:247) 1890’larda bir eleştirmen Natüralizm, Pleinairizm¹³⁴, Simgecilik, İzlenimcilik, Puantilistler ve hangi ‘izm’ olursa olsun tümü için Goethe’ye başvurulabileceğini öne sürer. (Gage, 1993: 207) On dokuzuncu yüzyılın sonunda renk bir merkez olmuştur ve bu merkez çerçevesinde bazı kentler Avrupalı ressamın ve izleyenlerinin meşguliyet alanıdır. İzlenimcilerin açık hava resimleri gibi İsviçreli Arnold Böcklin benzeri Simgecilerin kapalı mekân resimleri de giderek daha güçlü renklerde ısrar ederek modern sanatın karakterini vermeyi garanti ediyor görünmektedir. Eleştirmen Waldemar von Seidlitz “hangisine bakmaya uğraşırsak uğraşalım 1900’deki renklerin zenginliği için kesin olan çabalamanın on dokuzuncu yüzyıl sonunda her yerde ortaya çıktığı”nı yazar. Renk psikolojisi üzerine Karl Scheffler’in 1901 gibi erken bir tarihte kaleme aldığı ve Kandinsky’nin üzerine dikkatleri çektiği makalesinde Alman eleştirmen şunu görüyordu: “Zamanımız diğerlerinden daha fazla geçmişin formları üzerine kuruludur, içinde rengin özgürleştiği bir resim türünü üretir.” (Gage, 1993: 247)

20. yüzyıla girerken renk, temsili olmayan sanatın öncülüğünü sağlayacaktı. Geleneksel sanat Newtoncu uzam ve zamanda birliğe dayalı iken modern sanat renkler ve çizgiler tümelidir. Nesne ile özne arasındaki mesafe ortadan kalkar, sanat,

¹³³ VAN GOGH, Vincent. Ekim 1885, Nuenen (aktaran: Kür, 1996:149)

¹³⁴ açık hava ressamlığı

yaratıcısının eylemi haline dönüşür. Böylece gerçek, mutlak değil değişkendir. Resmin üç boyut yanılması olmayıp iki boyutlu bir düzlem olduğu ve bir betimleme aracı değil salt kendi olduğu, değerini kendi olmakla taşıdığı gerçeği 20. yüzyıl sanatının özdeki plastik yaklaşımıdır. (Muller, 1972) Sanayi devri ve sonrasında da savaşlar çağı olan 20. yüzyılda yeni, emsalsiz bir görsel özgürlük çağı açılmıştı. (Yılmaz, 2006: 27) Matisse'in çalışmasında gördüğümüz bu özgürlük daha çok başka tür bir yaratıcı sınır iddiasındaydı. Görsel sanatların pek çok alanında tasarımcı ve sanatçıların canlandırdığı renklerin ayrıcalığına dair bir inanç doğmuş ve geniş şekilde paylaşılr hale gelmişti. Bu inanç, büyük ölçüde hızla çoğalan renk teorilerine duyulan büyük ilgiden, ayrıca renk psiko-fizyolojisi üzerine yeni bulgulardan kaynaklanıyordu. On dokuzuncu yüzyılın az gelişmiş renk sistemlerine şimdi daha farklı ve geniş olarak Almanya'da Ostwald, Amerika'da Munsell şemaları ekleniyordu. İkisi de rengi belirlemede yeni psikolojik test tekniklerini temel alıyorlardı ve renk ilişkilerinin bazı evrensel yasalarını ortaya koydular. (Gage, 1993: 247) Diğer kanatta Doğu inanış ve sanatlarının, bu sanatların rengi değerlendiriş üsluplarının büyük etkisi yer aldı. Teozofik deney, bulgu ve inanışlar da rengin özellikle simgesel anlamına duyulan ilgiyi bu yüzyılda tekrar gündem haline getirdi.¹³⁵

Bu çalışmada öne sürüldüğü gibi inanç içerikli bir sanat ortaya koyan¹³⁶ van Gogh'un, renk simgeciliği ile bağlantısı ne olabilir? Başlangıcından itibaren renk simgeciliğini belirleyen ana etmen inançtır.¹³⁷ Simgesel ifadeyi incelerken, insanlık tarihinin aynı zamanda bir dinler tarihi olduğu gerçeğini göz önünde bulundurmamız gerekir. (Milliyet, 1991:5) İnsanoğlu, kendisini dinsel inancıyla ifadeye başladığı Paleolitik Dönemde rengin tılsımına inanmıştı. "Tarih öncesi devirlerde renklerin sadece sembolik değerleri vardı. Fikirleri, dinî ya da mitolojik simgeleri ortaya koymak ya da toplumsal sınıfları belirlemek için renk simgeciliği kullanılırdı."(Itten, 1973: 17) Mağara resimleri, kolektif bilinçdışına bağlanan dini, kültürel bir davranış olarak açıklanmaktadır. (Mülayim, 2006: 245) Antik Dönemde

¹³⁵ Batı'nın (Avrupa) geri kalanında üretilen sanatlara, ilkelerin sanatına ilgi arttı. Doğu felsefeleri Paris, İngiltere gibi merkezlerde bir moda dönüştü. Sanat dünyasından bazı isimler bu akımlara yüzeyselin ötesinde ilgi duymuş, bu felsefeleri daha derin yaşamışlardır.

¹³⁶ Bkz. 3. Bölüm

¹³⁷ Bkz. 1.Bölüm ve ayrıca Portal'ın renk sembolizmi üzerine çalışması

felsefi düşüncüyü gizemcilikten ayırmak mümkün değildir. Pythagoras, Platon, Aristoteles ve Plinius'un renk teorileri Mezopotamyalı gökbilimcilerin ve Mısırlı Hermetizmin etkisi altında gelişmiştir.¹³⁸ (TRT, 2014: 2. ve 3. Bölümler) (Tanrıbaşı, 2010) Mısırlılar antik dönemin en büyük renk teorisyenleri idi. (Gürkan, 2013) Ortaçağ sanatında renk kullanımı onun simgesel gücünden ötürü daima inançla ilgili bir meseledir. Ortaçağ'ın sonuna kadar sanatın etkinlik alanı daima inançtır. (Eco, 1999) (Akaya 1990) (Akyürek, 1996) Bundan sonra da Rönesans ve rasyonalist görüşün -başlangıcında çok da keskin olmayan fakat Aydınlanma felsefesi ile doruğa çıkardığı- laik tavra karşın inancın sanat üzerindeki etkisinin Barok, Romantik ve Simgeci akımlar ve İdealist felsefe doğrultusunda kesintisiz sayılabilecek bir devamlılığı olduğunu söyleyebiliriz.

19.yüzyılın öncü sanatçıları bozulmamış bir dünyanın, uzak diyarların, hızla modernleşmekte olan Batı toplumuna yansıyan sanatlarının yalın renk dilinden yoğun şekilde etkilenmişlerdir. 20. yüzyıl renkçileri benzer şekilde temel kavramlar üzerine kurulu bir biçim dili kullanan ilkel sanatın etkisindedir.¹³⁹ “İlkel toplumlarda ne bilim vardır, ne de sanat; yalnızca büyü vardır.”(Thomson, 1998: 25) 20. yüzyıl sanatçısı rengin arketipal bir simge olduğunun artık farkındadır. İlkel sanatın renk gücünü psiko-fizyolojik etki için kullanan öncü ressamalar bu sayede çalışmaları ile izleyici arasındaki rezonansı sağlamışlardır. Van Gogh bunu henüz başında –yeni çağ yaklaşırken- hissediyordu: “*Şurası gerçek ki, insan renklerin yasalarını incelerse, büyük ustalara duyduğumuz içgüdüsel inancın ötesine geçmek, neyi neden çok beğendiğimizi irdeleyebilmek olası; ve hatta, günümüzde son derece gerekli bu...*”¹⁴⁰ “Konstrüktivistler erken dönemin hareketini yeni ideolojik öneme kavuştururlar. De Stijl’de doğal renkleri ana renklere indirgemek dışsal olanı tekrar içsel olana dönüştürmektir.” (Turani, 2007: 603-604) Platon ve Kant’ın fikirlerinden yola çıkarak nesnel dünyadan uzaklaşan Malevich, (Farago, 2006: 74) kökene inip “üstün gerçeklik”e ulaşmaya çalışırken tüm renkleri eler. 1960’larda kendi adını verdiği maviyi geliştiren Yves Klein için bu renk ‘Sonsuzluk’tur. (Gage, 1993: 267)

¹³⁸ Ayrıca Gage kitaplarında çok renkliliğin Batı’ya Doğu’dan (Mezopotamya) geçtiğini yazar.

¹³⁹ Alman Dışavurumcuları, Matisse, Picasso ve diğer *Belle Epoque* ressamaları.

¹⁴⁰ Ekim 1885, Nuenen (aktaran: Kür, 1996:147)

Ve Hamilton yarı Ortaçağ mantığı ile yeni boyaların ve boyama tekniklerinin bir şeyi temsil etmekten çok sembolik olduğunu söyler. (Gage, 2006: 126)

Van Gogh'un bu tarihsel süreçteki taşıyıcı rolü yadsınamaz. Renk ekspresyon teorisinin gelişimine büyük katkı sağlamasının yanı sıra Romantik renk simgeciliğini de yeni renkçi üslubu ile en eski inanç sistemindeki temasını birleştirerek modern zamanlara taşıdığını öne sürebiliriz.¹⁴¹ Yaklaşmakta olan çağın renk anlayışındaki özgürlükçü tavrı henüz başından hissetmiştir: “*Renk kendi başına bir şey anlatır.*”¹⁴² ona göre. “Van Gogh'ta “Renkler gerçekteki karşıtlıklarını yansıtabilmek amacıyla değil, anlatılanın coşkun doğasını güçlendirebildikleri için seçilir. Böyle kullanılan bir renk, artık nesnel olarak tanımlanamaz, öznel bir anlatım aracıdır.” (Walther, 1986: 34) Van Gogh'a göre akademik resimde çizgi doğruluk adına, renk de lokal¹⁴³ kullanımla karactersizleştirilmekteydi. Ona göre gerçek bir ressam Delacroix'nın da dediği gibi lokal renk kullanmayandı: “*“Ne pas peindre le ton local”*”¹⁴⁴ sözünün anlamı çok geniş aslında. Bir bütün oluşturan, birbiriyle uyumlu, ama başka bir renk bileşiminin yanına kondu mu göze çarpacak renkler arama olanağını sağlıyor ressama.”¹⁴⁵ (aktaran: Kür, 1996:149)

“*Ressam, doğadaki renklerden değil de, paletin üstündeki renklerden başlamalıdır işe.*”¹⁴⁶ Bununla birlikte paletin üzerindeki renklerin doğanın kendisinden çıkıp geldiğini söyler: “*Doğadan alakoyduğum şey tonları yerleştirmekte belirli bir sıra, belirli bir doğruluk; doğayı inceliyorum ki saçma-sapan şeyler yapmayayım, aklıbaşında kalabileyim. Öte yandan kullandığım renk doğadakinin aynıymış, değilmiş bu beni çok ilgilendirmiyor tuvalimde güzel*

¹⁴¹ Van Gogh'un sanatının anlamı üzerine günümüzde de devam eden tartışmalar birbirinden çok farklı bakış açılarından yola çıkar. Psikanalitik yöntem bunlardan biridir. Bu çalışmada van Gogh'un din felsefesinin dinler tarihindeki yeri ve Jungçu psikolojiden yola çıkarak çalışmasındaki simgelerin çözümlenmesi yöntemi uygulanmış ve van Gogh'un en eski ve tüm dinlerin içine nüfuz etmiş olan mistik öğretiye dair simgeler kullandığı sonucuna varılmıştır. Buna karşın renk anlayışı ve rengi kullanım üslubu çağının da ötesine geçen yeniliktedir. Van Gogh bu ikisini birleştirerek geleneksel renk simgeciliğini modernleştirmiş, modern çağlara taşımıştır diyebiliriz.

¹⁴² VAN GOGH, Vincent. Ekim 1885, Nuenen (aktaran: Kür, 1996:149)

¹⁴³ Nesne rengi: homojen, universal bir ışık altında nesneden yansıyan genel renk. Ağaç yeşildir, gökyüzü mavidir gibi zihinsel klişeleri oluşturur.

¹⁴⁴ Lokal renkle boyama!

¹⁴⁵ Ekim 1885, Nuenen

¹⁴⁶ A.g.k., a.g.y.

durduktan –doğada olduğu kadar güzel durduktan-sonra...”¹⁴⁷ Bu yazısından van Gogh’un “*bütün gerçekliklerin aynı zamanda birer simge olduğu*”¹⁴⁸ şeklindeki anlayışının doğadaki renkleri de kapsadığını görürüz. Mektubuna şöyle devam eder: “*İşte, doğadaki tonların genel uyumu, aynen taklit edildiğinde kayboluyor; buna karşılık, o uyuma tekabül eden bir renkler dizisi ile yeniden yaratıldığında –ki bu dizi modeldekinin aynı olmayabilir, hâttâ ondan çok farklı olabilir- kaybolmuyor, tam tersine.*”¹⁴⁹ Van Gogh’un modeldekinden çok farklı yaratılmış bir uyumun doğada bulguladığı genel uyumu daha fazla karşıladığına dair yorumu dikkat çekicidir. *Doğanın ona konuşan dilinin*¹⁵⁰ doğadaki optik görünümünden farklı oluşu aynı zamanda *simgesel olan gerçeklik* kavramının açıklamasıdır. Bu tür gerçeklik anlayışı Henri Bergson’un Sezgicilik (*Intuitionnisme*) Felsefesi ile ortaya koyduğu duygudaşlıkla kavranabilen arı oluşum fikrine benzer.¹⁵¹ “Bergson, 1888’de nesneyi tanımlamak kendi iç dünyamızı tanımlamaktır diyordu. Böylelikle dış gerçekten, yani eşyanın fizik biçimini tanımlamaktan uzaklaşıyor, kendi iç dünyamıza dönmüş oluyorduk. Bazı sanatçılar Bergson’un bu sezgi sistemini şiddetle uygulamışlardır.” (Erdem, 1963: s.208-9)

Van Gogh’un deneyimlediği duygudaşlık modunu resimlerindeki renk diline tercüme edebilmesi için bazı aşamalardan geçmesi gerekmiştir. Erken dönem resimlerinde Hollanda geleneğini sürdürerek, altın tonlarında bastırılmış bir renk paleti kullanır. Eski Hollandalı ustalar kuşbakışı bir görünümle verdikleri, ülkelerinin doğasını, kendi özel ışığı altında betimlemişlerdi.¹⁵² Van Gogh, bu güçlü manzara geleneğini sürdüren The Hague Okulu’na bağlı bir hocadan: Antone Mauve (1838-1888)’dan ders almazdan önce de bu eski ustalara hayrandı. 16.yüzyılda Hollandalı tenebristler paletlerini monokrom tonlamaya indirgemişlerdi. (Gage, 1993: 159) Du Fresnoy’un not ettiği gibi nesne renklerini hatırlatacak hiçbir şey

¹⁴⁷ A.g.k., a.g.y.

¹⁴⁸ Vincent’in mektubundaki ifadesi Walther’in (1986) kitabında bu şekilde tercüme edilmiştir. s.66

¹⁴⁹ Ekim 1885, Nuenen (aktaran: Kür, 1996:148)

¹⁵⁰ Doğanın ona konuştuğuna dair yazılarından

¹⁵¹ Bergson’a göre sürekli akıp geçen gerçeklik (Herakleitosçu anlamda) bölünemez bir bütündür, bu yüzden durağan ve parçalı düşünen rasyonellikle kavranamaz. Sezgi bir çeşit duygudaşlıkla şeylerin içine işler. Bu duygudaşlık arı oluşumdur. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Afşar Timuçin. (2004). Düşünce Tarihi-3)

¹⁵² Ruysdael, Goyen, Hobbema Barok manzara resminin büyük ustalarıydı. Claude Lorrain’in İtalya doğasının şiirselliğini yansıtmaları gibi Ruysdael de kuzey manzarasının şiirselliğini yakalamıştı.

kalmayıncaya kadar renkleri birbiri ile karıştırıp kırma Bologna ve Hollanda resminde bulunan bir özelliktir. (Gage, 1993: 38) Van Gogh kişisel renk algısının çok renkçi özelliğine dair hassasiyetini gösteren Nuenen dönemi (1882-1885 arası) yazılarına karşın, İzlenimcilerle tanıştığı Paris yıllarına (1885-1887 arası) dek çalışmalarında herhangi saf ve şiddetli bir renk ortaya koymaz. Millet'nin de etkisiyle toprak renklerinde ısrar eder. Toprakla uğraşan köylüleri resmettiğinde renklerinin toprak renklerinde olması gerektiğini, Millet'nin de böyle yapmış olduğunu söyler. Bu seçim konu ile ilgili bir zorunluluktur ona göre ve bu tonları palette oluşturmanın da büyük ustalık olduğunu yazar.¹⁵³ Aynı dönemde Paris'te bulunan kardeşi Theo İzlenimci resimleri tanımıştır, bu yenilikçi akımı ağabeyine yazar. Fakat van Gogh'un zihninde hiçbir şey canlanmamıştır. Paris'te merak ettiği bu akıma dair resimlerle karşılaştığındaysa kendisinde, sıradan izleyicide oluşan nahoş etki oluşacaktır.¹⁵⁴ (Coyle, 2009: 81) Ancak kısa sürede gözünü bu çalışmalardaki estetiği fark etmeye ayarlar.

Van Gogh Paris'e vardığında kendisine artık yardımcı olmayan korumacı tavrını bir kenara bırakır ve ön yargısızca ilerler, özellikle renk hakkında kendini hızla geliştirmeyi çabucak keşfetmiştir. Fransız manzara ressamaları ilham sağlamıştır, hepsi de Van Gogh'un görmeye ve kullanmaya alışkın olduğundan daha parlak renkler kullanıyordu fakat çalışmaları bir tür natüralizm olan İzlenimcilikti. Yeni-İzlenimcilik ve İzlenimcilik-sonrası ressamlarının tarzları nasıl ilerleyeceği konusunda ona birçok seçenek sundu. Renk ustalığını, kompozisyon ve fırça vuruşlarını geliştirmede kendisine olağanüstü bir olanak sunan manzara resmine dönüş yaptı.¹⁵⁵

İzlenimciler için geçiciliği resmetmek başarılı oldukları bir iddiaydı ama Van Gogh için değildi. Van Gogh ufak renk alanlarını Delacroix'dan tanıdık gelen üçlü

¹⁵³ Hollanda dönemi resimleri hakkında

¹⁵⁴ “Başlangıçta genel halkın sanat zevkine sahipti. Paris'ten ayrılmasının ardından kız kardeşine şunları yazar “İzlenimcilerden söz edildiğini duyan biri onlardan oldukça fazla şey umar...” “...ve onları ilk gören biri acı şekilde hayal kırıklığı yaşar, derbeder, çirkin ve kötü boyandıklarını düşünür, her şey berbattır. Paris'te İzlenimcilik'le ilk karşılaşmamda başıma geldiği gibi.” ” (Coyle, 2009: 81)

¹⁵⁵ Bundan önce insan figürü resmi ile manzara resmi arasında kararsız kalmıştı. Figüratif resmi daha çok önemsiyordu. Manzaraya dönüş yapmasında kuşkusuz Theo'nun da etkisi olmuştur. Kardeşi ile bir anlaşma yapmışlardı.

(kırmızı, mavi, sarı) kontrastlıkla çalışmayı başaramadı. İzlenimcilerin yöntemini uygulasa da ruhunu hiçbir zaman benimsemedi. Arafta olmak onu tatmin etmiyordu, güçlü renklerin dinamizmi ile basit motiflerin strüktürü bir arada barınamıyordu. (Boehm, 2009: 39) Çözüm Monet ya da Pissarro'nun renk tuşlarını ya da Seurat'ın renk noktalarını dönüştürmekle, stil farklılığı yaratarak geldi. Van Gogh çizgiyi başlangıçtaki skeçlerin bir elemanı olmaktan çıkararak yüzeye taşıdı, sınır kontürlerinin geleneksel yapısını büktü, resmin altyapısının üzerinde tüm alana gelişi güzel yayılan görünür bir şey haline getirdi. Bu şekilde renklerin dinamizmi çizgilerle kontrol altına alınmış oldu. Böylece temel eğilimler ortaya çıktı, her şeyi ortak bir titreşim alanında birleştiren ritim oluştu. Kısa fırça darbeleri ile çalışma tekniği, uygulama aracı olarak sanatçının ellerinde bir oyuna dönüştü. Diğer bir deyişle beden, resmin dokusu üzerinde kendi izini bırakmaya başladı, asıl konudan özgürleşen fırça darbelerine dönüştü ve aynı zamanda görünen dünyayı yüceltmış oldu. Böylece van Gogh sadece enerjilerin orkestrasyonunu yapmakla kalmadı aynı zamanda insanla doğa arasındaki bağı yeniden kurmuş oldu. (Boehm, 2009: 41)

Hugo von Hofmannsthal, van Gogh manzaraları hakkında doğanın insan ruhunun gücü ile şekillendirildiğini yazar, ancak bu gücün doğanın kendisinden çıkan bir güç mü olduğu yoksa van Gogh'un bu gücü kendisinin mi doğaya atfettiği noktasının belirsiz olduğunu ifade eder. (aktaran: Boehm, 2009: 41) Van Gogh'un İzlenimciliğin tuzağı olan doğanın sadece görsel bir varlık olduğu ayartıcı fikrinden saparak kurtulduğu çok açıktır. Bu ayartıcılığı yenme ile -duygusal katılım yolunda ilerleyerek- İzlenimci paletle siyahı ekleyerek özgürlüğünü geri kazanmıştır. Bu ona resimde kendi kendine oluşan dışsal algı ile içsel duygular arasındaki rezonansı ifade etme ve manzarayı şekillendirmede hem duyguları hem de görünümü kullanma imkanını sağlamıştır. Cézanne'ın kemiksiz bulduğu için İzlenimcilik'i eleştirisi gibi¹⁵⁶ o da resme siyah kontürü ekler, böylece deseni tekrar oluşturur. Van Gogh'ta çizme dürtüsü hiçbir zaman dinmemiştir. Resminin ana formunu oluşturan fırça vuruşları ile devam eder, bu da resimlerinin ayırt edici özelliği olur. (Boehm, 2009: 33) İzlenimci hareketi, hareket gücüne çevirir. Keskin fiziksel hareketler ve abartılı etkiler, sanatçı özgünlüğünün özerk desteğinin potansiyeli anlamına gelir.

¹⁵⁶ MSGSÜ Kemal İskender 2008 Yüksek Lisans ders notları

Bu fırça tekniği ile Dışavurumculuk'un, Fov'ların ve Brücke Grubunun öncüsü olur. Bu özel karakter bir etiketten daha fazlasıdır.

Ekspresiften kasıt nedir? Doğa görünümünden sübjektifliğe geçiş mi? Van Gogh için daha uzağa gitmeye gerek yoktu. Motif ve motivasyonda görsel referans onun için çok önemliydi. Konuyu yerinde çalışmanın görsel bir çeviri sürecinden fazlası olduğunu özellikle vurguluyordu. Van Gogh'un manzaraları sadece abartılı duyguların ve özgürleşme arayışındaki sanatsal bir ruhun oyun alanı ya da doğa yorumları olarak değerlendirilmemelidir. Van Gogh'ta manzara öznel deneyimlerin özgün görüşü için bir araç değildi. O başlı başına bir amaçtı.¹⁵⁷ Sorunun yanıtı resmin ilhamının -bu hareketin- Van Gogh'un doğada deneyimlediği mistik Birlik bilincinden geldiği iddiasında saklı olabilir.¹⁵⁸ Bu görüş van Gogh'un resimlerini inanç düzlemine taşır. Bunun nasıl gerçekleştiği bu tezin konusunu oluşturur. Bundan önce İzlenimci felsefeye göz atmak simgecilikle arasındaki ayrımı belirlemede yardımcı olacaktır. Van Gogh'un İzlenimcilerle arasındaki fark sadece görsel bir estetik mesele değil temelde felsefî bir meseleydi: *"İzlenimcilerin benim yaptığım resimlere karşı çıkmalarına gerçekten şaşırıyorum, çünkü benim sanatım onların düşüncelerinden çok, Delacroix'in düşüncelerinden esinlenmiştir."*(aktaran: Walther, 1986: 20)

Modern sanatın nerede başlayıp nerede bittiği, yerini post-moderne hangi bakış açıları ile bıraktığı tartışma konusudur. Batı Uygarlığında ve Sanatında Modernizmi Rönesans ile başlatan görüşün¹⁵⁹ yanı sıra Romantik Çağ ile başlatan bir diğer görüş daha vardır. Giotto ile başlatılan Rönesans'a karşılık, diğer görüşe göre de modern sanat Fransisco de Goya ile başlar. Batı Uygarlığının en büyük atılımı olan sanayi devrimleri ile gelen makineli hızlı yaşam ve modern kentler yüzyılında yeni düzenin sanat akımı bu düzeni olumlayan İzlenimcilik'tir. Bu

¹⁵⁷ Bernard'a 1882'de The Hague'den yazdığı bir mektubundaki gibi: Doğanın konuşan dili ancak doğanın kendisinden çıkartılabilir, evcilleştirilmiş, teorik ya da üslupsal çalışmalardan değil: *"Doğanın bana konuştuğuna dair şeyler evcilleştirilemez ya da üslupsal çalışmalardan, teorik sistemlerden çıkartılamaz, ancak doğanın kendisinden ortaya çıkar."* (New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston)

¹⁵⁸ Van Gogh'un doğada deneyimlediği mistik birlik bilinci hipotezi ilerleyen bölümlerde tüm yönleri ile ele alınacaktır.

¹⁵⁹ Modern bireyin doğuşu olduğu için (Bkz. **Sanatta Bireyin Doğuşu**. (2012). YKY)

nedenle kimilerine göre modern sanat İzlenimcilik ile başlar.¹⁶⁰ İzlenimci Akımın ne denli modern (*avantgarde*) olduğu tartışılmıştır. Doğacılığı bakımından Kuatroçento ile başlayan Batı sanatının da son halkasıdır. İzlenimciler Rokoko ustalarını kendilerine mastır seçen ve kimi örneklerinde de gelenekçi olduklarını beyan eden farklı üsluptaki sanatçıların oluşturduğu bir topluluktur. (Bocquillon,2005:10) Bu toplulukta renk kullanımı en radikal ortak payda idi. Sevim Erdem’e göre de “Empresyonistler gerçekte yeni hiçbir şey keşfetmediler. Ancak kendilerinden öncekilerin getirdiklerini inceleyerek yeni bir ışılandırma yolu buldular.” (Erdem, 1963: 88)

Diğer yandan akım, 20. yüzyıl sanatına öncülük etmesiyle gelenekçi bakış açısına getirilmiş devrim niteliğinde bir kırılma noktasıdır.¹⁶¹ Bu anlamda Gerçekçi Akım da önemli bir devrimdir ancak aralarındaki fark İzlenimcilerin ortaya koyduğu yeniliğin konu ile sınırlı kalmayıp özellikle plastik kaygıları amaç edinmesidir. Ünlü şair ve eleştirmen Jules Laforgue İzlenimcilerin renk kullanımını modern olanı gelenekselden ayıran çok önemli bir unsur olarak görür. Yaratıcıları renk etkisinin nitelikleri hakkında, yazılarında öngördükleri daha sonra Yeni-İzlenimciler ve Pissarro tarafından kullanılmıştır. (Blackwell Pub., 1998: 936) Batı resim sanatında dört yüzyılda inşa edilmiş olan optik gerçeklik yanılsaması ile zıtlaşan İzlenimci resim bir betimleme olmaktan önce renkli fırça darbelerinin organizasyonudur. Gelenekçi sanat konstrüksiyonu gizleyerek, modern sanat ise göstererek temsil etme yoludur. Modern sanatta renk çoğu zaman bir ifade aracı olmaktan önce başlı başına bir amaçtır. 20. yüzyıl sanatında renk özgürleşmiş, özgül ağırlığını ortaya çıkartmıştır diyebiliriz.

Kendi kendini düzenleyen mekanik doğa anlayışına geçilmesiyle başlayan modernite, fiziksel dünyanın özerkliğini olumlarken pozitivist yöntemle her şeyin bilime varmasını hedefler. İnsan ve dünyasının yetkin bilgisine bilimin ilerlemesiyle ulaşılacağı savı, tüm etkinliklerin bilimsel ve akılcı bir temele oturtulmasını

¹⁶⁰ J.E. Muller “Modern Sanat” kitabında modern sanatı İzlenimcilerle başlatır. Bkz. J.E. Muller. (1972). **Modern Sanat**. Remzi Kitabevi

¹⁶¹ Barok’tan itibaren resimdeki gerçeklik kavramının zorlandığını söyleyen A. Hauser’e göre İzlenimcilik “tek evrede, bundan önceki gelişimlerin atmış oldukları adımdan çok daha yürekli ve atak bir atılım” ortaya koyduklarını söyler. (Hauser, 1995:355)

gündeme getirir. Pozitivist felsefe ile örtüşen İzlenimcilik renge optik gerçeklik olarak yaklaşır. (Tunalı, 1981) Chevreul ve Helmholtz'un teorilerinden yola çıkması ile tam anlamıyla bilimsel bakış açısına sahiptir, yani 'moderndir'. Bir yandan pozitivist olgusalılık diğer yandan görsel deneyciliğe karşı geliş modernizmin çelişkili yapısından ileri gelir. "Modernizm ve modern sanat optik dünyanın gerçeğin temsili olduğunu reddeder." (Yılmaz, 2006: 15-20)¹⁶² Bu tartışma daha çok Ekspresyonizm'in Doğacılık'a karşı gelişinde saklıdır. İsyanlılık 1890 dolaylarında doğan ve bir kuşağın tüm aydınları tarafından paylaşılan genel ruh durumuydu. Rousseaucu kötümser bakış açısından başlayarak bir moda dönüşen 'dekadanlık'ın son halkasıydı. Geçmişle ilişkileri kopartma isteği Sanayi Toplumuna verilen bir yanıtı. Estetik bir akım olmaktan önce, toplumsal bir hareket olan Dışavurumculuk ayaklanmadan yanaydı. İzlenimciler ise yaşanan dönemin gelişmelerini olumlu değerlendirmiş, teknoloji ve bilimin insan yaşamını rahatlatacağına dair pozitif bir yaklaşıma sahip olmuşlardır. Bu nedenle gelenekle bağlarını kopartmazlar. İzlenimcilik Dışavurumcu modaların hakim olduğu dönemde modern değil, geri bir sanatı ifade eder olmuştur. Görüldüğü gibi sorun biçimsel olmaktan önce toplumsaldır. (Hauser, 1995: 354-5)

Yaklaşmakta olan yüzyıl bilim üzerine mi temellenmelidir yoksa salt akıl, insanı uçuruma mı sürükleyecektir; kurtuluş için dine mi sarılmalı yoksa Batı uygarlığından tümünden vaz geçip bir devrimle ilkelere mi dönmelidir? Van Gogh için bunun cevabı daha ilkel bir inanca dönmekle gelir. "Primitivizm eğilimini bizzat çağdaş uygarlık yaratmıştır." (Muller, 1972: 24) Uygarlık hakkında şüphelerinden bahseden van Gogh: "*Zayıf, zavallı kişilerin ezildiğini o kadar çok görüyorum ki, ilerleme ya da uygarlık adıyla anılan pek çok şeyin gerçekliğinden, içtenliğinden kuşkuya düşüyorum*" der.¹⁶³ (aktaran: Kür, 1996: 70) Çözümü sade köylü yaşantısına dönmekte bulur: "*Bana en yalın görüneni yapıyorum –yalın olmayan her şeyi silip attım yaşamımdan; kenti istemiyorum artık, kırsal yerleri istiyorum..*"¹⁶⁴ (aktaran: Kür, 1996:127) İdeolojiler çatışmasının ortasında van Gogh özel bir konumdadır. O kurumsal dini reddederken aslında Batı uygarlığını

¹⁶² Mehmet Yılmaz kitabında modern sanatın çelişkili doğasını tartışır.

¹⁶³ Mayıs 1882, Lahey

¹⁶⁴ Ekim 1883, Drenthe

reddediyor, Erickson'ın da dediği gibi bozulmamış Hristiyanlık'a dönmek arzusu ile ruhsal derinliğe ulaşmayı hedefliyordu. (Erickson, 1998) Belki de sonunda ruhunun derinliklerinde kavim kültürlerine kadar geri giden arketipal verilere ulaşıyor ve bunu ortaya çıkartıyordu. Muller'e göre primitivizm her sanatta mevcuttur çünkü her insan en derin varlığında; bilinçaltı bölgelerinde, topluma ve uygarlığa isyan eden primitif insanı barındırır. (Muller, 1972: 24) Muller'in herkesin içindeki primitif insan dediği, evrensel arketiplerin yer aldığı ortak-bilinçdışı alanıdır. Van Gogh'un kabalığı tercihi: *“kendi kendime bağlı kalmalıyım –kaba-saba bir yolla, sert kaba ama gerçek şeyler anlatmalıyım.”*¹⁶⁵ (Mart 1882, Lahey), *“o denli ileri gitmek istiyorum ki, yapıtlarımı görenler “bu adam çok derinden hissediyor, sevecenlikle hissediyor” desinler –sözde-kaba-sabalığıma karşın, ya da belki de onun yüzünden”*¹⁶⁶ (Haziran 1882, Lahey) şeklindeki açıklamalarından da anlaşılacağı içsel bir nedenden kaynaklanır. Kaba bir üslubu sürdürmesinin nedenini ruhsal samimiyet ve derinlikle açıklar.

Van Gogh'un yazılarında karşılaştığımız hayranlık duyduğu ressamlar arasında kendilerinden renkçi paleti öğrendiği İzlenimcilerin geçmemesi ilginçtir. Onun gelenekle kurduğu sıkı bağlar sanat beğenisini de şekillendirir: hayran olduğu ustalar Poussin ve Rembrandt'tan, çağdaşı Adolf Montecelli (1824-1886)'ye kadar uzanır. En klasik sanata hayran kaldığı gibi bu sanatın “mevsimler” teması gibi çok geleneksel bir konusu da sanat yaşamı boyunca vazgeçmeyeceği bir tema olacaktır. Delacroix, Millet, Camille Corot (1796-1875), Théodore Rousseau (1812-1867) gibi natüralistlerin paletlerinden sıklıkla bahsetmesine rağmen İzlenimci ressamların renkçiliğinden hiç söz etmez. Çok sayıda ressam ismi verirken en yakın arkadaşları Emile Bernard (1868-1941) ve Seurat'nın işlerine değinmez, ne de Monet, Renoir ya da Signac (1863-1935)'tan bahseder. Pissarro'dan söz ettiğindeyse sadece bir dostundan bahseder şekilde yazmıştır. Kariyerinin başında Gauguin'e büyük

¹⁶⁵ aktaran: Kür, 1996:64-5

¹⁶⁶ aktaran: Kür, 1996:72 (Ailesinin kendisini vahşi bir hayvana benzettiklerine dair yazdıklarını da buna ekleyebiliriz. Theo'ya Aralık 1883'te Drenthe'den yazdığı bir mektubunda olduğu gibi: *“Eve sanki dev kaba bir köpek alıyorlarmış gibi aynı şekilde beni eve almaktan aşırı derecede korkuyorlar. Nemli pençeleri ile odaya dalacak. Herkesin yoluna çıkıp yüksek sesle havlayacak. Bir çeşit pasaklı hayvan gibi... Polis'in çağırılıp ısırma tehlikesi olan bu kuduz hayvanı vurması gerekir.”*

hayranlık duymasına karşın ilerleyen yıllarda gerek Bernard'ı gerekse Gauguin'i sıkı şekilde eleştirecektir.

Van Gogh Seurat ve diğerleri ile birlikte resim çalışmış, arkadaşlarının fikirlerini yakından tanıma imkanı bulmuştur. İzlenimcilere hayranlık duymamasının nedeninin ideolojik olduğu anlaşıyor. Renk hakkında temel fikirleri birbirine zıttır. Bununla birlikte Seurat da van Gogh da başlangıçta Blanc'ın¹⁶⁷ kitabından yola çıkmışlardır. Seurat açık şekilde "Gramer" kitabında rengin sabit kurallarının müzik gibi düşünülebileceğini öne süren Blanc'ın etkisindedir.¹⁶⁸ (Gage, 1993: 247) Van Gogh, Delacroix'nın tamlayıcı zıtlık (*komplemanter kontrastlık*) yasasını Blanc'ın "Grammaire des Arts Decoratifs" kitabından öğrenmişti.¹⁶⁹ Bundan sonra doğanın temel prensibi saydığı tamlayıcı zıtlığı resimlerine adapte etmeyi planlayacaktı: "...insan, mevsimlerin kendilerine özgü havasını, tamamlayıcı renklerin her birinin birbirleriyle olan karşıtlığını kullanarak anlatabilir (kırmızı ile yeşil, mavi ile turuncu, sarı ile menekşe rengi, ak ile kara)." ¹⁷⁰ (aktaran: Kür, 1996: 130)

Blanc kitabında Delacroix'nın, rengin armonik maneviyatı ile yakından ilgilendiğini gösterir. Ayrıca "Çizim Sanatının Dil Bilgisi" adlı kitabındaki komplemanter 'after-image' olgusuna ilgisi ile de Goethe'ye bağlanır. Blanc'ın kitapları on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da renk üzerine belki de en faydalı yazılardı, rengi çalışmalarının merkezine almış, rengin manevi uyumuna ilgi duyan yeni nesil genç sanatçıların ilgisini çekiyordu. (Gage, 1993: 205) Van Gogh Blanc kanalıyla Goethe ve Romantik renk simgeciliğine bağlanmış oldu. Blanc'ta kendisinin eskiden beri duyumsadığı rengin anlamları üzerine ilgisinin karşılığını bulmuş gibiydi. Runge'nin sanat eğitiminde yeni bir metod geliştirirken Forestier'in

¹⁶⁷ Charles Blanc renk teorisi ile Seurat ve Signac'ın Divizyonizmi keşfetmelerini sağlamıştı. (UMI, 1984)

¹⁶⁸ Blanc'ın çizim grameri ile renk gramerinin birlikte var olduğu fikri on dokuzuncu yüzyıl sonunda giderek büyüyen bir popülerlik kazanmıştı. Böylece renk görsel kural ikilemi haline gelmişti ve kendi gramerine dayalı yapısıyla bir dil olarak görülebilecekti. (Gage, 1993: 247)

¹⁶⁹ Van Gogh'a kitabı yakın arkadaşı Rappard vermişti. (Van Gogh'un yararlandığı kaynak için bkz. Charles Blanc. (1907). Eugène Delacroix-Part 93, Volume 8 Masters in Art: A Series of Illustrated Monographs, , Boston: Bates & Guild Co. Press.)

¹⁷⁰ Temmuz 1884, Nuenen

makalesine tutunması gibi van Gogh da Blanc'ın Delacroix üzerine yazdığı metnine tutunmuştu. Kısa süre sonra, tıpkı Runge gibi renkle ilgili deneyimlerini dünya deneyimleri ile iç içe sokmaya başladı. Tamlayan ikililerle çalışmak kendisinde varoluşsal bir gerekliliğe dönüştü¹⁷¹: *“iki aşığın aşkını, birbirini tamlayan iki rengin birleşmesiyle birbirlerine karışmalarını, birbirlerine karşıtlıklarını, akraba tonlarının o esrarlı titreşimleriyle ifade edebilmek. Bir yıldız ile umudu, bir günbatımının ışınlarında ruhun heyecanını ifade edebilmek.. Göz aldatan gerçeklikle en ufak bir ilgisi yok bunun, oysa gerçekten varolan bir şey değil mi?”*¹⁷² (aktaran: Kür, 1996: 192) Burada van Gogh rengin fiziksel gerçekliğinden değil duygu ve inanç dilinden bahsetmektedir. Fakat bu dil Dışavurumcuların kullandığı dilden oldukça farklıdır, öncelikle sarsıcı bir yıkıcılığı amaçlamaz daha çok gelenekselci kodlara dairdir. Van Gogh'un renk şiddetinin temelleri toplumsal bir tepkiden çok Ortaçağ'da kavramsallığında aranabilir.¹⁷³ Van Gogh'un rengi dışavurumcu kullandığına dair iddia belki de en büyük yanılgıdır, o İzlenimci teoriye uzaklığı kadar olmasa da dışavurumcu felsefeye de belli bir mesafede durur.

Form, nesneye gönderme yaparken renk duygularla ilgilidir. İzlenimcilik dıştan içe doğru, Dışavurumculuk içten dışa doğru bir etkidir. (Klée, 2006: 11) Van Gogh'un *“Gözlerimle gördüğümü olduğu gibi yansıtmak yerine kendimi daha açıkça dile getirmek için rengi keyfimce kullanmayı yeğliyorum”*(aktaran: Walther, 1986: 20) açıklamasındaki “keyfilik” sözü yanıltıcıdır. Duyguların özelliklerine dikkat edersek cevaba yaklaşıyoruz. Duyguları içimizde hissederiz ve aynı zamanda dışımızdaki bazı şeyleri gösterirler. Duygular ne hissettiğimizle nasıl hissettiğimiz arasında salınım yapar. Nesne ile özneyi birbirine bağlar. Ve bu kesinlikle van Gogh resimlerinde gördüğümüzdür. Sanatçı insan duyarlılığındaki düzene çok özgün bir bakış açısıyla bakarak doğayı sadece konunun bir yansıması olarak görmez o aynı zamanda ifadenin gizemli halidir. Van Gogh manzaralarında, dış görünüm ile içsel gerçeklik arasında bilenmiş bir rezonans mevcuttur. Hugo von Hofmannsthal bitmek

¹⁷¹ Zıtların birliği üzerine felsefi açıklamalar bu tezin ilerleyen bölümlerinde yer alacaktır.

¹⁷² Eylül 1888'de Arles

¹⁷³ Toplumsal olmayan sanat yoktur. Van Gogh'un Ortaçağ bağlantısı da dönemine gösterdiği bir tepki oluşuyla neticede toplumsal bir yanıttır. Ancak Dışavurumcu akımın değerleri sarsma arzusunu taşımaz, aksine değerlere dönme arzusunu taşır. Ve her iki durumda da dönülen yer ilkelerin ruhunda bulunan katışıksızlık olduğundan aralarında çok önemli benzerlikler de vardır.

bilmeyen oluşun “korkunç an”ından söz eder. Bu eşsiz bir karşılaşmadır çünkü bu, sadece kendi duygu deneyimi olarak gözlem yapmayan aynı zamanda doğayla yüzleşmesi sonucu ortaya çıkan duygularını da gözlemleyen birinin karşılaşmasıdır. Van Gogh’un aynı zamanda şeylerin kendi doğaları ile bağ kuran resimsel üslubu ortaya çıkar. (Boehm, 2009: 47) Van Gogh manzaraları izleyenin empati ve sempati becerisine başvurur, kişi gözlemle şeylerin iç yüzünü kavrayabilir fakat ayrıca şeylere enerji bahşeden doğayı da anlar. İçsel güç dış güçle buluşur. Van Gogh resimlerinin hayret verici derecedeki popüleritesinin en önemli nedenlerden biri de bu deneyim yoğunluğunda yatıyor olabilir. (Boehm, 2009: 47) Bergson’un felsefesindeki “duygudaşlık” teriminin karşılığını bulmuş gibiyizdir.

Van Gogh’un son dönem resimlerinde bu anlayış zirveye ulaşır. Resim, üslubunu yükselten fiziksel bir eyleme dönüşür. Artık nesne -ağaçlar, ilahi gövdeler, dağlar ya da bulutlar- hareketin oluşturduğu formu aşılayarak uygun bedene kavuşmuştur. Duygusal enerjiyle şekillenmiş görüntüsüyle doğanın ilginç bir fizyonomiye kavuştuğunu görürüz. Hareket vücut bulan jestler haline gelmiş renk vuruşlarıyla sadece resim tarafından haklı çıkarılır. Mavi dağların ufkunda akar, yeşilimsi sarı siyahla vurgulanmış çalılarda dans eder, bulut kümeleri yerin çekim gücünün bahşettiği sonsuz bir mesafeden insan yaşamına yansıyan göksel gövdeler gibidir. Güneş diski de nesneleşir; İzlenimcilik’in belirsizliğinden çıkarak impasto tekniğinin heykelsi yapısında somutlaşır, hem görünür hem de elle tutulur hale gelir. Van Gogh çalışmalarının sahnesinde hem insanoğlu hem de doğa başrolde. Bu ikisini bir araya getiren van Gogh iç ile dışın, duygularla nesnelerin arasındaki sınırları yıkmak ve birbirine karşılık gelen bir eşikte bunları tekrardan biçimlendirmek için aceleci bir gözüpeklik ortaya koyar. Yakalanmış anın anlam ve önemini ve aynı zamanda etkisini anlatabilecek uygun kelime yoktur. İzleyici bir van Gogh resmi karşısında Dionisos’un yıkıcı ve güçlü doğasıyla yüzleşir ve bunların kendi ruhunun bir benzeri olduğunu anlar.

Kerstin Thomas bu duygu durumunun sadece resmin ifadeci özelliğindeki öznellik şeklinde yanlış anlaşılması gerektiği konusuna dikkat çeker. (Boehm, 2009: 38) Renk Ekspresyon Teorisinde renk anlayışı nesnellikten uzak olup ancak tek ve eş zamanlı renklerin kişisel bir deneyimi olabilir. (Itten, 1973: 148) Oysa van

Gogh resimlerinde kişisel olanın evrensel olanla birliğı söz konusudur. Resmin atmosferi denen modu (*mood*) izleyiciyle birlikte etki eden bir duygu durumu yönetiminde dünyayla ilgili bir anlama işaret eder. Kerstin'e göre izleyici ile manzara arasındaki duygu durumu olan mod (*mood*) fikri on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde büyük önem taşır ve Van Gogh bu estetik yaklaşıma her açıdan çok özel bir katkı sağlamıştır. (Boehm, 2009: 38) “Gerçeklik algısı ve duygu gücü olmayan bir sembolizm ölü, donuk bir formalizmdir ancak. Simgecililiğın zenginliğinden ve duyguların gücünden yoksun duyumsal izlenim sıradan, yapmacıklı bir doğacılık olarak kalır. Yapısalcı simgesel içerik ya da duyumsal güç olmaksızın duygusal etki, duygusal dışavurum düzeyiyle sınırlı kalacaktır.” (Itten, 1973: 17) Van Gogh duygusal bir dışavurum sergilemez simgeci sanatını inancının coşkun doğası ile gerçekleştirdiğini savunabiliriz. Renkleri, kişisel duygu durumları ile ilişkili olmaktan çok, duyguları harekete geçiren arketiplerle ilgili görülebilir. En hasta olduğı zamanlarında dahi ifade etmek istediğı amaç için –ki bu amaç van Gogh’un doğaya dayatması şeklinde değıl, doğanın kendisinden çıkar-serinkanlılığını korumada gösterdiği çaba, mücadele yazılarından okunabilir. Renk onun için Ortaçağ estetiğindeki gibi bir anlam meselesidir ve Gauguin ile arasında temelde oluşan farklılıklardan biri de renk görüşlerindeki farklılıktır.

Komplemanterlik belki de van Gogh’a kariyeri boyunca en yakın olan renk prensibiydi. 1888’de “Gece Kahvesi”nde bunu tanıttı. Eylül’de Theo’ya bu resimle ilgili olarak şunları yazdı: “İnsanoğlunun korkunç tutkularını kırmızı ve yeşil boyalarla anlatmaya çalıştım. Oda kan kırmızısı ve koyu sarı, en ortada yeşil bir bılardo masası var; dört tane limon sarısı lamba, turuncumsu ışıık saçıyor. Her yanda en yabanıl kırmızı ve yeşillerin çarpışması, çelişmesi görüliüyor; uyuklayan serserilerin figürlerinde, boş ve kasvetli odada, morda ve mavide..”¹⁷⁴ (aktaran: Kür, 1996: 193) Fakat başka bir mektubunda resimdeki çeşitli yeşillerle sülfür sarısının çatışmasını daha çok vurguladığını yazmıştır; onun devamlı üzerinde durduğı mesele rengi etkileyici yapan esasın ne olduğı sorusuydu. Bu kesin olarak açıklanamayan mesele Paris ziyareti sırasında Gauguin ile kurduğı arkadaşlıkta daha da öne çıkar. (Gage, 1993: 205)

¹⁷⁴ Eylül 1888, Arles

Gauguin de van Gogh gibi kendisini yetiştirmiş bir sanatçıydı ve Seurat ve van Gogh gibi “Gramer”i okumuştur. 1886’da Paris’te van Gogh gibi Seurat’nın noktalama tekniğini denemişti ve zaten renge karşı en ilerici tutumlardan bazılarının uzmanıydı. Paris’te Vincent’la sıkı dost oldular. Hararetle tartıştıkları konu renk armonisinin doğulu prensipleriydi. Gauguin’in Japon baskılarının etkisiyle gerçekleştirdiği düz satırlar halinde kullandığı güçlü renklerinin etkisi Van Gogh’a bir yandan meydan okuyor diğer yandan ona ilham veriyordu. Gauguin için motif duygusal, entelektüel ve düşüncelere dalma dürtüsünün bir kaynağı olmaktan ziyade saf görsel bir ilham haline gelmişti. Bu görünüm van Gogh’un zihninde Güney Japonya imajı ile birleşiyordu. Japon baskı sanatı van Gogh için çok önemliydi, onların blok renklerinden ve perspektifsiz düzlemlerinden büyülenmişti.¹⁷⁵ Van Gogh çok geçmeden kendisinin farklı düşünüp hissettiğini anladı. Hayranlık duyduğu Gauguin de Japon sanatı da ona sentetizme bağlanmasını işaret ederken o neden bu yolu tercih etmedi? Her defasında sertliği daha da artıracaktı, şiddeti sonuna kadar götürme kararı aldı.

Van Gogh’un resim yöntemlerini öğrenmede doymak bilmez bir iştahı vardı ve denemelerinin sonucunda şiddetli duygulara kapılıp, huzursuzluk duyuyordu. (Gage, 1993: 205) 1886’da güller içeren uzun bir çiçek serisi üzerinde çalışır, niyeti turuncu ile mavinin kırmızı ile yeşilin sarı ile morun zıtlaşan rekabetini vermektir. Kırık ve nötr tonları aşırı derecede sertlik içinde vermeyi dener. Onları değiştirmek (*modify*) istemesine rağmen tamlayıcılardaki bu ısrarı Gauguin tarafından sert şekilde eleştirilir.¹⁷⁶ Gauguin 1885 kışında kendisinin de iddia ettiği renk kurallarını içeren, 18. yüzyıla ait bir Türk tezinden bir bölümü tercüme ederek paylaşır:

¹⁷⁵ Japon sanatının bu öncü ressamı üzerindeki etkisi sadece romantik bir ilgi olamazdı. Gerçekten de ilerleyen yıllarda Ostwald, Japon renkli baskılarının kendisinin armoni standartlarına uymayan deneysellikte ve yoğun içgüdüsel duyarlılıkta olduklarını anlayacak ve konu üzerine yaptığı çalışmasıyla Nobel ödülü kazanacaktı. Bu da ona özellikle sanat dünyasında büyük şöhret kazandıracaktı. Fakat Ostwald’ın etkisi Almanya’da önce Hollanda’da De Sijl ve Mondrian üzerinde olur. (Gage, 1993: 247)

¹⁷⁶ Bununla birlikte Gauguin “Vaaz’dan sonra Görünenler” resminde ortaya oldukça yüksek ölçüde bir kontrastlık koymuştur. Bir an için ve olağanın dışında dramatik bir konu ile Gauguin, Blanc’ın “Sentetik Notlar” (*Notés synthétiques*)’da tarif ettiği şekilde daha cırtlak bir tonalite uygulamıştır, resmi van Gogh yaparak tarif eder. Van Gogh’un Hiroshige’den yaptığı “Çiçeklenmiş Meyve Ağacı”nı görmüş olmalıdır. Bu resimde yeşil-kırmızı zıtlığı açık yeşil ve pembe olarak verilmiş, beyazlar sarıya dönüştürülmüş, az miktardaki mavi tamamen sonradan icat edilmiş turuncu çerçeveye uzatılmıştı.

“Renk zıtlıklarına dikkat etmen gerektiğini kim söyledi? Bir sanatçı için bir demet gülün her birindeki tonu algılanabilir yapmaktan daha hoş ne olabilir? Kontrastı değil ahenk için ne uyum sağlıyor ne zıtlık yaratıyor onu araştır. Her objeyi değişmez sabit renge sabitleyen gözün ihmalkârlığıdır. Sana söylediğim gibi, bu engelin farkında ol.” (Gage, 1993: 205)

Böylece van Gogh ve Gauguin yakın arkadaşlıkları döneminde aynı etkilerden yola çıkmış iki güçlü karakter olarak birbirlerine rakip renk anlayışları geliştirirler. Gauguin ile 1887-88 arasındaki fırtınalı arkadaşlıklarında sadece renkler arasındaki ilişkilerin doğasını değil aynı zamanda resmin ana hatlarını da tartışır. Gauguin van Gogh’un ham renk estetiğinden hoşlanmadığını giderek daha fazla beyan eder.¹⁷⁷ Gauguin’in resimlerinde renk başlıca gizem taşıyıcı elemandır. Tanımsız ara değerler onun için sadece gizemli değil aynı zamanda duygulara herhangi bir aracı olmaksızın doğrudan seslenebilen renklerdi: “Rengin kendisi bize efsunlu bir duygu verdiğine göre (not: delilik tıbbi deneylerde renkle şifalandırılmıştır) rengi mantıksal olarak kullanamayız. Anlaşılmaz etkilerinden dolayı her zaman formu anlatması için değil fakat müzik etkisi için, tuhaf doğası için, iç gücü için, gizemi için, bilmecesi için kullanırız.” (Gage, 1993: 206) Gauguin belki de dönmeyi düşlediği ilkel ruhuna van Gogh’un daha yakın durduğunu anlayamıyordu. Kendisi Tahiti’de bir yabancı olarak kalıp, Batılı bir entelektüel olmaktan kurtulamazken Vincent ilkel bir ruhun çocuksu yabanılığını daha çok taşımaktaydı. İnsanlığın ilk çağlarından (Megalitik) bu yana kullana geldiği en yalın İlahilik simgesi Güneş’i (Van, 2001) benzer şekilde İlahiliğin ifadesinde kullanıyordu. Gauguin Vincent’in renk kullanımı hakkında: “Adam tam bir romantik, bense ilkelciliğe daha yakınım. Renkleri içinden geldiği gibi seçiyor hep, ben böyle düşünülmeden yapılmış işlerden hiç hoşlanmam” (aktaran Walther, 1986: 55) derken Romantizmdeki ilkelik unsurunu hesaba katmamıştır. Bilinçdışı söylence (mithos) Romantizmin beslendiği ruhsal kaynaktır. (Claudon, 1999: 25) Romantik renk simgeciliğinde renkler arkaik çağlarda olduğu gibi siyah ve beyazın etkileşiminden doğar¹⁷⁸ ve kırmızı bu

¹⁷⁷ Gauguin renk teorilerine ilgi göstermediyse de Sérusier’in daha sonra yayınladığı sıcak kahveler ve soğuk griler ve bunların tamlayanlarından uzak kalışını vurgulayan renk sistemi, genel olarak Gauguin’in renk anlayışını ifade eder. (Gage, 2002: 48)

¹⁷⁸ Işık ve karanlığın çatışmasından

etkileşimden ortaya çıkan ilk renktir.¹⁷⁹ (Portal, 1845) Siyah-beyaz-kırmızı prehistorik (ilkel) dönemden antik döneme kadar en önemli üç ana renktir. (Pastoureau, 2005) (Gage, 1993) Ayrıca van Gogh'un "Güneş-altın-sarı" simgeciliğine bağlı olarak sarı rengi antik Güneş Kültü'ndeki (primitivizmde başlar) gibi İlahi anlamda kullandığına dair somut veriler vardır.¹⁸⁰ Gauguin'in van Gogh hakkında "rengi düşünmeden içinden geldiği gibi" kullanıyor yorumu, aklın bilinçdışını baskılayan sınırlayıcılığından kurtularak resim yapma yöntemini uygulayan van Gogh için bir yoldu. Bergson'un sezgisellik olarak açıkladığı akış halindeki arı oluşumu kavramada van Gogh bilinçdışını özgülleştiren bir yol izlemiş olmalıdır. Resminin içeriği kişisel-bilinçdışı ile açıklanamadığı gibi¹⁸¹ sarı simgeciliğini güçlü şekilde duyuruşu ve Romantik renk simgeciliğindeki ana renkleri kullanışı ortak-bilinçdışı içerikle açıklanabilir. Temel özgül renklerdeki ısrarı estetik duygularından değil belki de ilkellerinki gibi daha güçlü ve temel duygularından ileri gelir.

Öte yandan Vincent, Gauguin'in hassas renklerinden kendi payına düşeni başarıyla almıştır. Arles'teki bazı resimlerinde özellikle "Les Alyscamp"ta daha sessiz tonları başarıyla uygular. Belki de işi konusunda sanılandan da donanımlı bir sanatçıydı.¹⁸² Örneğin renk kurallarına göre çalışma endişesi içerisindeki bir ressamın önünde açılan seçenekler dizisinin çok daha önce farkındaydı. Theo'ya 1885'te yazdığı çok sayıda öğretici mektuplarından birinde tamlayıcı renk zıtlıklarını sıralar, tüm bu renk organizasyon kurallarını Hollanda döneminde keşfetmiştir.¹⁸³ Fakat sonunda temel renk zıtlıklarını kullanmaya karar verir. Bununla birlikte henüz birkaç gün sonra şunları yazar: "*Şeyleri algılayışım daha çok aynı familyadan renklerin sonsuz çeşitlilikteki ton zenginliğine dayanıyor.*"¹⁸⁴ (aktaran: Gage, 1993: 206) Bu nedenle van Gogh'un renk kullanımını yazılarından

¹⁷⁹ Bkz. 4.2. Vincent van Gogh'un Hastalığı ile Sarı Renk Arasındaki Bağntı

¹⁸⁰ Bkz. 3. ve 4. Bölümler

¹⁸¹ Bkz. 3.Bölüm Vincent üzerine psikanalitik yorumlar, Jung'un evrensel sanat üzerine sözleri ve Vincent'in kullandığı simgelerin evrensel açıklamaları.

¹⁸² Itten'in renk kullanımında üç tür ressamdan bahsetmesi. Bkz. 4.3. Tamlayıcı Renk Zıtlığı ve Dualizm

¹⁸³ Bahsettiği akraba renk zıtlıkları ve tonal zıtlıklar kırk yıl sonra Adolf Hoelzel ve Johannes Itten'in belirteceği kontrastlıklara benzer.

¹⁸⁴ Theo'ya 1885'te Nuenen'den yazdığı bir mektubundan alıntı

anlamaya çalışmak hayli zor ve aldatıcıdır. Çalışmasına baktığımızdaysa ortaya net bir görünüm çıkar. Gage'in bahsettiği genel olarak ressamın beyanlarında açık olmayışları kategorisine girer: "Ressamlar kendi işleri konusunda tarafsız gözlemci olamamakta ve düşüncelerindeki görsel dünyayı yazma konusunda başka kategorilerde yazanlar kadar açık anlatamamaktadırlar." (Gage, 2002: 38) Kurt Badt, van Gogh'un renk kullanımı üzerine yaptığı çalışmasında renge yaklaşımını mektuplarından yola çıkarak anlatır, ancak ressamın renkle ilgili referanslarının resimleriyle çok az bağlantılı olduğunun da altını çizer. Vincent'in yazıları ancak çok özel kişilere kaynak olabilecek dokümanlardır. Van Gogh dönemi teorik literatürünü yakından takip etmesine karşın işini geliştirmede çok az kullanmıştır. (Gage, 2002: 38-39) Onunki yukarıda da değindiğimiz gibi teorilere bağlı akılcılıkla değil sezgilerle ilerlemektir. Gerçekte meselenin renk ile dil arasında kapanması mümkün olmayan boşluktan ileri geldiği de hesaba katılmalıdır. (Albers, 1972: 4)

Van Gogh'un kendinden sonraki sanat üzerindeki büyük etkisi tartışma götürmez. On dokuzuncu yüzyıla derin kökler salmış olan sanatı yirminci yüzyılda ulaşılacak olan uzak ufukları müjdelir. I. Dünya Savaşı yıllarında Romantizme ilginin yeniden uyanması ve renklerin doğrudan psikolojik etkilere sahip güçler olduğuna dair inanç, Goethe'nin Teorisini tekrardan birincil kaynak haline getirir, özellikle de psiko-fizyolojik fikirleri rağbet görür. Goethe'nin prensiplerine karşı en büyük ilgi 1900'lerden sonra Ekspresyonistler olarak bilinen Alman sanatçılar çevresinde uyanır. Goethe'nin *after-image* etkileri resimde uyarıcı olarak sadece güçlü renklere ihtiyaç olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda van Gogh'un çalışmaları en güçlü örnekler olarak kabul görür. İnsan teninin yeşil, gökyüzünün kırmızı, çayırların mor, derelerin sarı boyanması cesaretini aşılamıştır. Yirminci yüzyılın başında Kandinsky ve Mondrian manzara resmi aracılığıyla etkili şekilde geleneksel objektif sunum tarzından özerk görsel ifadelere geçerler. Van Gogh'un bu gelişime katkısı büyüktür. Van Gogh renkleri keyfi düşünmüştü ve hatta renklerin kendi uyumlarını takip ettiklerini hissetmişti. Matisse'in aynı fikirdeki formülü ömrünün son döneminde renkler üzerine yazdığı denemesinde kendi hisleri ile kuvvetlenir. Rengin kontrol dışı olduğunu hisseder: "en temel renkleri kullanırım, onları kendim dönüştürmem, renkler arasındaki ilişki bunu üstlenir." (Gage, 1993: 211)

Kişi olarak Van Gogh sahnede beliren yeni tip bir sanatçıdır –tüm yolları gidecek biri, bedenini ve çalışmasının kaynağı olan deneyimlerini kullanmada emsalsiz bir radikal. Van Gogh sanatını, bedenini harap ederek şekillendirmiştir.¹⁸⁵ Yaşam öyküsü onu modern sanatçı imajının ikonik figürü haline getirmiştir. Yaşamı sonraki kuşak sanatçıların ölçütü olur. Van Gogh’un yaşamı hızla aşağı doğru girdap oluşturan bir yoldu, kulak kesme hadisesiyle ve ardından akıl hastanesine yatışıyla adı kötüye çıkmıştı. Van Gogh’un hastalık durakları -Arles, Saint Rémy ve Auvers- çalışmalarının da duraklarıdır. İki yıl gibi kısa bir sürede olağanüstü bir hızla yaşamı aşağı yuvarlanırken yaratıcılığı da ters yönde doruğa sıçrar.

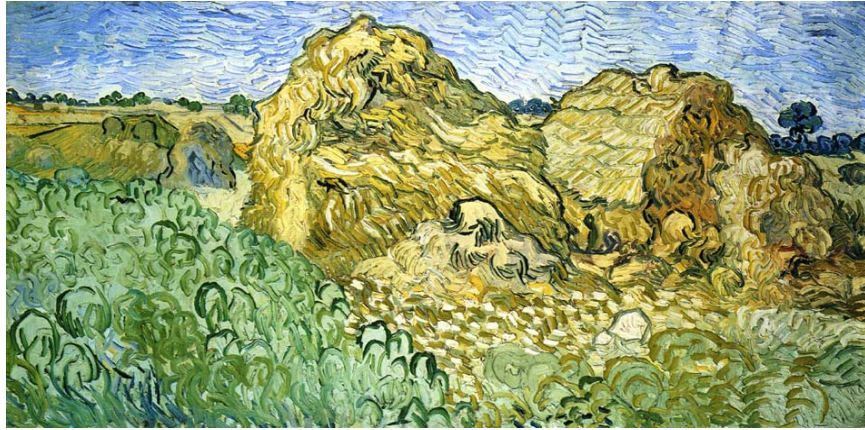
Van Gogh’un tüm kariyeri çalışmalarının birbirine bağlandığı bir içerik arayışı olarak değerlendirilmelidir. Bu içerik muazzam bir çeşitlilik gösterir. Öte yandan çalışmalarının bir kısmı seriler oluşturur. Yazışmalarını okuyanlar onun sosyal bağlantılarından beslendiğini, gücünü çok çeşitli kaynaklardan aldığını görecektir. Fiziksel yaradılışı ve kişisel tavrından yola çıkan bu kaynaklar sanatsal ilkelerinin yansıması olan zeka ve tutarlılıkla, belirgin tarihsel gelenekler ve renkçi zihniyetle birlikte resim zanaatını, özellikle de renk kullanımı da içine alır. Van Gogh entelektüel eğilimlerini geliştirerek bunu duyarlı ifadeciliği ile birleştirmiştir. Renk teorileri ve kavramsal teoriler üzerine son gelişmelerden haberdardı, bunları yorumlayıp üretime sokabiliyordu. Sanat tarihini biliyor, müze ve sergileri geziyordu. Kendinden önceki Hollanda ve Flaman sanatını analiz etmişti.

Çok açıktır ki bu hasta adamın resimleri hasta değildir. Onun çılgın (*deli*) dehası bir klişedir. (Heinich, 1996) Aşırı patolojik bakış açıları insanın sağlıklı olanaklarını yeterince değerlendiremediği gibi buradan yükselen sanatı anlamada da yanlış bir yöntemi sürdürmektedir. Psikolojik verilerin sanatçı hakkında bazı bilgileri ortaya çıkardığı bir gerçektir ancak sanat eserinin çağını aktaran değeri ve tarihselliği bu yoldan bütünüyle açıklanamıyor. Sanatçının dünya tasarımı ile ortaya koyduğu plastik tavır arasında zorunlu bir bağ vardır. Sanatçı ruhsal durumuna en uygun yolu seçmeye uğraşırken bazı ölçütleri tercih ederek belli bir ruh durumunu

¹⁸⁵ Kötü beslenme ile duyarlılığı yükseltmeyi vaad eden ve renklerin gücünü sonuna kadar kullanmayı hedefleyen birinin aşırı eforu ve buna eklenen alkol ve kahve tüketimi. Bu bağlamda açlığı aşırı boyutlara ulaşır, zihinsel dengesizliği, resimlerinin gelişmiş potansiyeli olan yoğun renkçilik araştırmasıyla beslenir.

üstün tutar, bunun gerçekliği konusunda bir karara varır.¹⁸⁶ Elbette onun ruhsal sanatının muammasının içinde pek çok şey vardır. Her birey, bir bölümü kendine özgü, bir bölümü de tüm insanlıkla ortak bir içsel doğaya sahiptir. Sanatçı bu ortak doğayla teması seçtiğinde Jung'un da savunduğu gibi sanat evrenselleşir. (Jung, 1997) Bilinçdışı karmaşa, her bireyin kişilik bilmeccesinin içinde vardır. Sanat bir bakıma çözüm bulmaktır ancak sanatçı sanat eseri olarak dışlaşan bu sonucun bilincindedir.

Bizim sanat dediğimiz şey güzel olduğu için değil; güç dolu bir nesne olarak hayatın parçasıdır. (Mülayim, 2006: 243) Van Gogh'un doğa güçlerini çağrıştıran resimleri ile amaçladığı, sanatın sınırlarını aşarak toplumun sınırlarına ulaşmaktı. Onun sahneye çıkışı sadece yeni tarz bir resmin ortaya çıkışı değil fakat aynı zamanda yeni tip bir sanatçının da ortaya çıkışıdır. Onun resmi, neredeyse derin bir çılgınlıkla, aşamalı olarak frenlenemez bir dürtüyle egosunu aşmaya doğru, egosunun katışıksız bir görev yükü altında ezildiği noktaya doğru giden nitelik gelişimini başarmaya yönelik bir araştırma çabasında oluşmuştur.



Resim 16: Van Gogh. (1890 Auver-sur-Oise).
Buğday Yığınlarıyla Tarla (50x100cm). Özel Koleksiyon

¹⁸⁶ Yaratıdaki bilinç - kişisel bilinçdışı – ortak bilinçdışı süreçlerin ne şekilde işlediği üstün tutma fikri ile açıklanabilir.

1.2. Tanrı Öldü, Yaşasın Sanat

*“Müthiş bir ihtiyaçtan beni alıkoyamaz
-demek istediğim- din ihtiyacından.”¹⁸⁷*

Van Gogh birçok merkezi dini düşüncenin durmaksızın akış halinde olduğu fırtınalı bir yüzyılda doğdu. Fransız Devrimi gibi sarsıcı olaylar politik düzeni paramparça etmiş ve Katolik Kilisesi’nin din düzenini temelinden sarsmıştı. Önceki yüzyılda Aydınlanma Çağı’nın keskin akılcılığı, fırtınalı bir eleştirel soruşturma ve büyüyen bir araştırma ruhu ile kurumsal dini ufalamış, hem İncil hem de Hristiyan gelenek sorgulanmıştı.

Aydınlanma Çağı özellikle aşamalı olarak gelişen bir bilimsel maddecilik ve akılcılık yoluyla ortaya çıkar. Diğer yandan İngiltere ve Fransa’da Sanayi Devrimiyle ortaya çıkan sosyal adaletsizlikler, toplumsal ilişkilerde yaşanan hızlı ve şiddetli değişimler, toplumsal çalkantılar henüz J. J. Rousseau (1712-1778)’da belirmiş olan “dekadanlık” ruhunun 19. yüzyıl boyunca ve 20. yüzyıla girerken sürmesine neden olur. Tarihin gidişini bir yükselme olarak değil bir gerileme ve alçalma olarak gören Rousseau’ya göre sanat ve bilimlerin ilerlemesi, insanları ve toplumu ahlak olarak bozmuş, aslına yabancılaştırmış, doğallıktan yapaylığa, riya ve gösterişe sürüklemiştir. O ‘Akılcılık’ı, sosyal, politik ve psikolojik sonuçları nedeniyle eleştirir. İnsan, özüne giderek daha fazla yabancılaşmış, ahlak da buna bağlı olarak çökmüştür. Rousseau, uygarlığın bir hata olduğunu, uygarlık tarafından kirlenilmemiş insanların, ikiyüzlülüktan kurtulmak için doğaya dönmelerinin mümkün olabileceğini söyler. Karamsarlık ve çöküş kuramları 19. yüzyıl felsefesinin arka planını oluşturur. Schopenhauer, Carlyle (1795-1881), Ruskin ve Nietzsche ilerleme fikrine karşı azimle savaşırlar. Egzotik ve doğal olana, Doğu¹⁸⁸ sanat ve felsefesine, sanat alanında ilkelere ilgi artar. Van Gogh da Gauguin gibi Avrupa medeniyetine kuşku duyanlar arasındadır. Aydınlanma ile modernite

¹⁸⁷ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 29 Eylül 1888’de Arles’ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

¹⁸⁸ Batı toplumuna göre Avrupa sınırları dışında kalan dünyanın geri kalanı

arasındaki köprüyü sahte bulur: “Zayıf, zavallı kişilerin ezildiğini o kadar çok görüyorum ki, ilerleme ya da uygarlık adıyla anılan pek çok şeyin gerçekliğinden, içtenliğinden kuşkuya düşüyorum.”¹⁸⁹ (aktaran: Kür, 1996: 70) Sanayileşmiş kent kültürünün buhranları 1. Dünya Savaşı’nın habercisidir. Dışavurumculuk sanayi kültürüne bir tepki olarak doğar.¹⁹⁰

“Nerede sosyal koşulların bozukluğundan bir tiksinti varsa, orada özellikle geniş halk tabakalarında, bir içe kapanma, kurtuluşu içte arama eğilimini buluruz.” (Gökberk, 1990: 202) Karamsarlık ve çöküş kuramları 19. yüzyıl Avrupa felsefecileri için, üzerinde çokça durulan temalardan biridir. Yazarlar arasında düpedüz dine sarılanlar olduğu gibi, insanlığın içine düştüğü buhranı değişik yollardan tanımlayanlar da olmuştur. (Mülayim, 2006: 36) L. Tolstoy (1828-1910) kültür ve sanatın dini değerler ve inançtan uzaklaştığı için büyük sapkınlığa düştüğünü öne sürer. İnançtan uzaklaşan bir yaşamın anlamsızlığını, bir toplumun hızla çöküşe geçişini sorgular. Kültür ve sanatın kaynağını değerlendirdiği gibi çağın eleştirisini de yaparken her şeyin aynı odaktan beslendiğini ısrarla vurgular. (Mülayim, 2006: 35)

Van Gogh’un favori yazarları arasında yer alan Tolstoy gibi sevdiği daha pek çok yazar kaybolma tehdidi altında gördükleri yüzyılın tinini kurtarma çabasındadır. Tüm ondokuzuncu yüzyıl boyunca, Hristiyan Ortaçağın tamamen silinip gitmemesi için büyük çabalar sarf edilir: siyasal devrimler bastırılır, ahlak alanındaki özgürlük girişimleri orta sınıf kamuoyunca engellenir. Van Gogh ideolojiler çatışmasının ortasındaki bir dönemde olduğu, özellikle de çevresinde dönen dini inanç konusundaki karmaşanın ciddi şekilde farkındaydı. Kısacık ömrünü aşırı korumacı ve geçerliği yitmiş olan dini katılık çağı ile genç ve agresif bilimsel katılık çağının kesiştiği noktada yaşadı. Tanrı inancı yeni formüllerin ve konu ile bağıntısız daha pek çok şeyin saldırısına uğradı. Gönüllü olarak Saint Rémy’deki akıl hastanesine yattığı 1889 yılında Nietzsche “Tanrı öldü, onu öldürdük” diyordu. Fakat bundan da önce Nietzsche’den etkilenen felsefeci Martin Buber (1878-1965), Vincent’ın ilahiyat sınavlarına hazırlandığı 1878’de “Ben ve Sen” adlı kitabını yayımlamıştı.

¹⁸⁹ Mayıs 1882, Lahey

¹⁹⁰ “Ekspresyonizm estetik bir akım olarak sınırlandırılmaz.” (Ayrıntılı bilgi için: Richard, 1991: 19)

Buber kitabında kişisel, entelektüel bir Tanrı inanişından bahseder. Van Gogh'un diğer bir çağdaşı Amerikalı-Alman felsefeci ve ilahiyatçı Paul Tillich (1886-1965)'tir.¹⁹¹ O da eski Tanrı kavramının öldüğü fikrine katılır ve varoluşçu bakış açısıyla "Tanrının Tanrısı" kitabını yazar. (Edwards, 1989: 63)

Ralph Waldo Emerson (1803-1882) "Genç adamın beyninde bir bıçakla doğduğunu" söyler. Ardından çağının kuşkucu ruhuna hitap edecektir. On dokuzuncu yüzyıl sonuyla birlikte hem Katolik geleneğin şaşmaz otoritesi hem de İncil'in mutlak kesinliğinin altı oyulur, bir inanç deneyimi için içsel bakış araştırması yönelimi ortaya çıkar. Bu, aynı zamanda Friedrich Schleiermacher (1768-1834)'in düşüncelerinin ortaya çıktığı çağdır. Schleiermacher inancı yoğun kişisel duygular meselesi haline dönüştürür. Kierkegaard (1813-1855)'ın inancı ise tehlikeli bir şekilde karanlığa sığılarak karışır. Ruhsal bir gezgin, kutsal haç yolunun yalnız yolcusu olarak Van Gogh'un kişisel gözlemine göre 19. yüzyılın dinsel figürü, "yeryüzünde bir yabancı"dır. Zamanının adamı van Gogh, Ortaçağa özgü bakış açısının parçalanmış birliği ile modernliğin tutarsız görünüşleri arasında, Ortaçağ mistisizmi ile modern arayıcı arasındaki mücadele ortamında yetişmiştir. Öyle ki değişimin kaçınılmaz olduğuna ikna olur: "İçgüdüsel olarak olağanüstü değişimler olduğunu ve her şeyin değişeceğini bilen biri olarak söylüyorum ki kalıcı olan tek şey inançtır. Yaşadığımız çağın son çeyreğinde muazzam devrimlere tanık olduk."¹⁹² Fakat bu değişimin Tanrının sorumluluğunda gerçekleştiğini düşünerek manevi boyutuna duyduğu inancı da vurgular: "Hiç şüphe yok ki Tanrının senden yapmanı istediği şeyi yaptığında sana yardım eder ve bugünlerde Tanrı bizden manevi reformlarla dünya üzerinde reform gerçekleştirmemizi istiyor, ışığın yenilemesiyle ve sonsuz sevginin ateşiyle."¹⁹³ Olumlayıcı bakış açısıyla eskiyi yok etmeden dönüştürmenin mümkün bir çözüm olabileceğini görür. Bundan sonra edebiyat, doğadaki mistik deneyim, sanat ve din arasında köprüler kuracak, ayrı gibi duran disiplinleri birbiri ile uzlaştıracaktır.

¹⁹¹ Tillich, Vincent'in Theo ile Paris'te geçirdikleri yıl olan 1886'da doğmuştu. 1. Dünya Savaşı yıllarında ordudayken Nietzsche'yi okuyarak etkisinde kalır.

¹⁹² VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Şubat 1886'da Antwerp'ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

¹⁹³ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Kasım 1881'de Etten'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

Şüphe ile din arasındaki keskin uyumsuzluk, bu akış çağında van Gogh gibi pek çoğunun yaşadığı bir mücadele idi. Bu uyumsuzluk Vincent'ın, babasından giderek uzaklaşmasına neden oldu. Modern edebiyatın özellikle de Fransız realist romancıları Victor Hugo (1802-1885) ve Emile Zola (1840-1902)'nın tutkulu bir okuru haline geldi. Sıkı bir Hollanda milliyetçisi olan babası bu durumu şiddetle kınadı. Vincent gelenekle modernin sentezini yaparken babası bunu kabul edemeyecekti. Çağının şüpheciliğini aşmak için yaşam deneyimini uç noktaya vardırdı: madencilerin perişan hayatına İncil'in rahatlık ve neşesini getireceği yarılsaması, din ile şüphe arasındaki keskin anlaşmazlığın kademeli olarak yitip gitmesini sağladı. (Erickson, 1998: 4-5) Gerçek dinini bulduğunda kurumsal dini güvenle terk etmişti.

Vincent, mektuplarında 19. yüzyıl sonunda Tanrı fikrine ve inanışına büyük darbe vuran Nietzsche, Kierkegard, S. Freud, K. Marx (1818-1883), Albert Ritschl (1822-1889) ve diğer çığır açan düşünürlerin ortaya koydukları bilgiyi doğrudan yansıtmamıştır. Ne de Ferdinand Christian Baur (1792-1860)'un yeni modaya uygun çalışması Hegelcilik (*Hegelianizm*)'in izleri vardır. Onun ilgisini daha çok Thomas a Kempis (1380-1471)'in “İsa'nın Taklidi (*imitiation*)”, John Bunyan (1628-1688)'in “Haç Yolcusunun İlerleyişi” (*The Pilgrim's Progress*)¹⁹⁴, Ernest Renan (1823-1892)'in natüralist çalışması “İsa'nın Yaşamı” gibi Ortaçağ mistisizmi ile bağlantılı çalışmalar çeker. Ayrıca Tolstoy ve Dostoyevsky (1821-1881)'nin imaları, Hugo'daki ilahilik fikri, Alfred Serusier (1888-1927)'in Millet üzerine yazdığı biyografik çalışmasında geçen köylü inancı, Rembrandt'ın eserleri ve ilahi ilhamlar aşıl原因an tanınmamış daha pek çok kaynak onun ilgi alanıdır. (Edwards, 1989: 63) Douwes Dekker (Multatuli) (1820-1887) Nietzsche'ninkinden farklı olarak “ruhban sınıfının tanrısı öldü” der. Vincent bu yazardan alıntı yapmıştır ancak bu Vincent'ın ateist olduğu anlamına gelmez, daha çok Buber'in tanımladığı şekli ile “Tanrıdan öte bir Tanrı” kavramına işaret eder. (Edwards, 1989: 70)

Ernst Renan'ın “İsa'nın Yaşamı” kitabı Vincent'ın yaşamı, rahiplik mesleği ve sanatçılığı arasındaki köprü olarak görülebilir. Onun için Renan modern İncil

¹⁹⁴ Bu kitap dilimize “Çarmılı Yolcusu” olarak çevrilmiştir. Burada hacı anlamına gelen “pilgrim” kelimesinden hareketle ‘Haç Yolcusunun İlerleyişi’ tercih edilmiştir.

yorumlarındaki tutarsızlıklarla ve aynı şekilde kurumsal Kilisenin başarısızlık ve ikiye bölünmüşlüğü ile karşılaşmış modern bir Hristiyan örneğidir. (Erickson, 1998: 80) Hem Renan hem de van Gogh'a göre Tanrı Krallığının kurulması için şiddetli bir devrim, moral bir devrim gerekmektedir. Van Gogh insanlık devriminin eli kulağında olduğuna ve dinin ancak Hristiyanlığın orijinalini koruyan bireyler sayesinde devam edeceğine inanır. Hugo'dan alıntı yapar: “*Tanrı gizli bir deniz feneridir.*”¹⁹⁵ *Eğer durum buysa şuan güneş tutulmasından geçiyoruz.*”¹⁹⁶ Temel Hristiyanlık duyarlılığı ve İsa'nın sağlam öğretisi ile yeni bir toplum kurma anlayışı, van Gogh'un ütöpik Tanrı Krallığının gerçekleşme olasılığına duyduğu inançta devam eder. Bu çalkantılı dönemde, gerçekleşecek olan ruhsal bir devrimle kendisinin geleneksel Hristiyanlığı arkada bırakacağı bir eşikte olduğuna inanır. (Erickson, 1998: 96) Benzer bir mesaj okuduğu Tolstoy'dan gelir: Tolstoy “Dinim” adlı kitabında sert bir devrimin, insanlığın gizli ve özel devrimi yolunda ne olursa olsun yeni bir şey doğuracağını ya da daha doğrusu şimdi adını koyamayacağımız fakat Hristiyanlıktaki aynı rahatlatıcı etkiye sahip tamamen yeni bir şey olacağını ima eder. (Erickson, 1998: 84-85)

Vincent, çok sevdiği çağdaş edebiyat ile İncil öğretisi arasında paralellik görüyordu. Modern çağdaki ruhsal devrimin literatürle gerçekleşeceğine inandı. Hugo'nun bakış açısına sahipti. İşçi sınıfının yeni kuşağının zihni, ayrıcalıklı ve baskıcı akademiklerden, basılı yazının (matbaanın) devrimci gücü ile özgürleşecekti. Goncourt kardeşler, Zola, Harriet Beecher Stowe (1811-1896) köleliğin, yoksulluğun, kötüye kullanılma ve kader gerçeğinin üzerini açacaklardı. Hugo özgürlükle aşkın muhteşem birlikteliğini aşılayacak, George Eliot (1819-1880) günümüz moral değerlerinin derinliğini gösterecek, Dickens (1812-1870) insanın çocuksu kişisel basitlik ve bütünlüğünü kutsayacaktı. (Edwards, 1989: 60)

Vincent için çözülemeyen problemlerden biri de yeni endüstrileşmeye başlamış kentlerin baskısının çocukluk anılarının çok sevdiği kırsalı üzerinde yarattığı gerilimdi. Temel düşüncelerine uymayan bir ortam olarak kente şüphe

¹⁹⁵ Fransızlar deniz fenerine ‘güneş tutulması’ der.

¹⁹⁶ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Eylül 1888'de Arles'ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

duydu. Kırsal, ömrü boyunca şifa kazanmak ve çalışmak için seçtiği ortamdı. Theo'ya tavsiyesi: *“büyüyebilmek için kaldırımda sararıp solmak yerine toprağa kök salmalı”* idi.¹⁹⁷ *“Uygarlaşmak için kırsal insanı olmalı, şehir insanı değil. Kırsal insanı ağzını sıkı tutarak konuşur konuştuğunda da çok fazla açılmaz. Ben de eyleme eşlik eden ruhsal sessizliği tercih ettim”*¹⁹⁸ diye yazdı.

Hayat tarzı, düşünce, inanç ve anlayıştan beslenen sanat geleneği toplumun özel ruhsal yaşantısıyla örtüşür. (Mülayim, 2006: 11) Van Gogh büyük toplumsal bir buhranın eşiğinde duruyordu, onun toplum için önerisi ilerleyen yıllarda psikoloji ilminde yankılanacaktı. Van Gogh'un ruhsal mesajı insanlığı büyük bir kırılmanın ortasında karanlıktan aydınlığa çıkartacak sağlam bir köprü gibidir. Bu köprüyü sanatı ile inşa eder. Bireyin bilinçli davranışının tek yanlılığı bilinçdışını nasıl tepkileriyle düzeltiyorsa, sanat da milletlerin ve çağların yaşamında kendi kendini ayarlama sürecini temsil eder.¹⁹⁹ Sanatsal çözümleme bizi toplumsal çözümlemeye, toplumsal çözümleme de siyasal çözümlemeye götürür. Toplumun tüm katlarında titreşen hareketi aramak, bunun oluş şartlarını bir sanat anlatımı olarak değerlendirmek gerekir. Aynı şekilde sanat eseri ve sanatçı, kültürel çevredeki konumlarında tanımlanabildikçe, toplumsal tarihin bir kesiti, sanat yoluyla anlaşılabilir. (Mülayim, 2006: 86)

Tarih içerisinde kendimiz ve evren içindeki yerimizle ilgili algılayışımız değişmiştir. Antik kültürde insan kendini dünya ile bir bütün halinde hissederken Ortaçağ'da suçlanan beden ve bu dünyanın bir yanılsama olduğu dogması zihinlerde ayırışma yaratmış, 17. yy'da Newton'ın nedensellik ilkesi bireyi evrenin bir parçası olmaktan giderek daha da uzaklaştırmıştır. Marx ve Darwin'in, insanı maddeye indirgeyen felsefeleri ve Freud'un insan ruhunun karanlığına yönelik bulguları nihilist bir kopuş yaratırken kartezyen felsefe, insanları bildik toplumsal ve dinsel ortamlarından koparıp, 'ben' ve 'benim' üzerine kurulu 'benmerkezci' bir kültür

¹⁹⁷ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Ekim 1883'te Drenthe'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

¹⁹⁸ A.g.k., a.g.y.

¹⁹⁹ Sanat toplumsalın aynasıdır demek yanlış olur çünkü o bazı toplumsal olayları tersine çevirip tanınmaz hale de sokabilir (J. Louis David'in "Marat'ın Ölümü" tablosunda olduğu gibi) Sanat toplumsal sürecin bazı belirtilerini beraberinde taşır demek daha doğrudur.

içine itmiştir. Yüzyılımız literatüründe ve insan deneyimlerinde yadsınamayacak bir çözülme hâkimdir. Modernizmin bedeli, insanın kendi kendisiyle baş başa kalarak giderek yalnızlığa itilmesi, hem kişisel hem de kültürel anlamda köksüzleşmesidir. Yirminci yüzyılda oluşan bu ortam ve insan elinden hesapsızca çıkan ve giderek sayıları artan tüm maddi yapılar, doğadan ve özdekten yabancılaşma duygularının göstergeleridir. (Zohar, 2003: 10-15)

Ondokuzuncu yüzyılın dünyası akla dayanan, her şeyi akıl yoluyla çözümlemeye çalışan bir dünyaydı. Her şey biyolojik ve tarihsel gerekircilik üzerine kuruluydu. Mekanik gerekircilik anlayışı deneye dayanan bilimin temeliydi. Bu dar çerçeveyi ruh biliminde ilk zorlayan kişi Sigmund Freud'tu. Halefi Carl Jung, Freud'un öğretisinde bazı açıklar görüyordu. Ona göre Freud, tarihi ve dini anlamamıştı. Tarih boyunca insanı güdülemiş olan etkenlerin köküne inmemişti. Bilinçdışını toplum karşıtı olarak görmesi tarihi anlamasının önündeki engeldi. Freud cinselliği insanın içindeki tek güdü olarak görüyor, Adler buna iktidar istenci diyordu. Jung içinse inanç temel güdülerden biridir çünkü maneviyat ruhta bir içgüdü olarak hatta bir tutku olarak belirir. Başka herhangi bir güdüden türememiştir. (Gürol, 1997)

Aydınlanma Çağında insanlar tanrıların gerçekte var olmadığını, düpedüz yansıtmalardan ibaret olduğunu anlamıştı, bu yüzden onları bir kenara bıraktı. Ne var ki buna tekabül eden psikolojik işlev bir tarafa bırakılmış değildi, bilinçdışına inmişti, böylece bir zamanlar tanrısal imgeler kültüne yatırılmış olan enerji insanları zehirledi. Dinsel işlev gibi bir gücün değer kaybetmesi ya da bastırılması bireylerin psikolojisinde ciddi sonuçlar doğurdu. Ve Aydınlanma Çağı Fransız Devriminin katliamları ile son buldu. Bilinçdışının amacı da buydu. Akılcılık zafer kazandı, akıldışı olan her şeyi hor gördü ve onu bilinçdışına itti. Akıldışı işlev bilinçdışına vardığında odağı kaybolduğu gibi ortalığı da karıştırdı. Böyle durumlarda toplum, akıldışını yaşamak zorunda kalır, en parlak zekalarını, cinnetlerini en mükemmel şekilde ifade etmede kullanır. Dünyanın artık usa uygun bir şekilde düzenlenme imkanı yoktur. Bin yıllık düşler solmuştur. (Jung, 1997)

Bir çağın ruhsal yaşamında kopukluk oldu mu, bireyde de kökten değişim var demektir. Ruhsal etkinliğin kanallarından biri tıkanıldığında akıntı önüne geçilmez bir şekilde gerisin geri ters dönerek kaynağına yönelir. İçerideki adam görünürdeki adamın istemediği bir şey istemektedir. (Jung, 1997: 196) Jung’a göre Tanrı fikri Tanrının bizatihi varlığı sorunu ile hiç ilgisi olmayan, akıldışı nitelikte olan, mutlaka gerekli psikolojik bir işlevdir. Psişenin içindeki üstün gücü tanımlamada insan zekası yetersiz kalmıştır bu nedenle ne olduğu daima yanıtsız kalacaktır. Bilinç/akıl sadece duyumsadıkları üzerinden düşünce üretebilmektedir, akıldışı olan da psikolojik bir işlevdir, akli olan bilince dayalıdır, akıldışı alan ortak bilinçdışıdır. (Gürol, 1997)

Jung için Tanrı da diğer öteki simgeler gibi bir simgedir; bir arketip motifinin varlıkbilimsel belirtisidir. Bu simge ruhtaki yaşam-enerjisinin ifadesidir. Tıpkı öteki simgeler gibi bilinçdışında oluşarak yukarı, bilince doğru hareket eder, orada bilinci ele geçirerek hakimiyet kurar. Tanrı arketipinin özelliği yüksek gücü sayesinde ruhu devindirmesi, en geniş özerklik derecesini gerçekleştirmesidir. Bu nedenle bu simge kadar BEN’e hakim olan başka bir simge yoktur. Bilinci ele geçirir. Kişilik böylesi bir tutkuya boyun eğer. “BEN” bu enerji odağı tarafından sindirilmekte sonunda onunla özdeşleşmekte ve bundan sonra da başka hiçbir istek ve ihtiyaç duymamaktadır. Ortaya çıkan büyük enerji gücü kişiyi karşıt yöne de sürükleyebilir (Din savaşları gibi).

“Tanrı öldüğünde “(b)aşka bir ad altında belirebilir ya da izm’le biten bir şeyler olur, hatta ateizm diyebilir, bunlara karşı insanlar eskiden tanrıya nasıl davranıyorlarsa, öyle davranırlar, inanırlar, ondan ümit eder ve beklerler. Yeni bir ad altında başka bir kılıkta çıkmazsa ortaya, ölüm ilanının çıktığı kimsenin zihnine elbette döner. Korkunç bir enerji işi olduğundan, sonuç kişiliğin bölünüşü şeklinde aynı derecede önemli psikolojik bir bozukluk olacaktır.” (Jung, 1997: 301)

Günümüz insanı Roma döneminden beri dikkatle dikilen ve sağlamlaştırılan Kilise duvarlarının koruyuculuğundan yoksun kalmıştır. Bu yüzden de dünya-yokeden, dünya-yaratan ateş bölgesine yaklaşmıştır. Hayat çabuklaştırılmış ve korku dalgalarıyla yoğunlaştırılmıştır. Dünyamız tedirginlik ve korku dalgalarıyla kaplanmıştır. (Jung, 1997: 273)

Jung Tanrı simgesini kaybetmiş bir toplumda bu güçten açığa çıkan enerjinin kişinin BEN'ine yöneldiğini söyler. “Tanrı’da bulunan nitelikleri kendi üzerine çeker, öyle ki birey, kendi kişiliğinde insanüstü bir güç sahibi olduğu kuruntusuna kapılır.” (Gürol, 1997: 83) Jung Nazilerin kitle psikozunu örnek gösterir. Tanrı öldüğünde ruhtaki dinamik yapıyı canlandıran imge gerisingeri özneye döner ve düşüncenin kendisi Tanrı’ya benzediğine inanmasına yol açar. Dışa doğru ilerlemesi gereken simgeler dönüp ruha geri gelerek yeni bir Tanrı, yeni bir üstün psikolojik durumun yerleşmesine neden olmaktadır. “Bir Tanrı’nın ölümü tarihsel açıdan önemli bir olgudur. Çünkü Tanrı simgesi her toplumda temeli oluşturur.” (Gürol, 1997: 83)

Maddeci önyargıya göre ruh sadece beyindeki organik süreçlerin tesadüfi, epifenomenal bir sonucudur. Oysa fiziksel varoluş sadece bir tündengelimdir çünkü maddeyi ancak duyular aracılığıyla aktarılan psişik imgeleri kavrayabildiğimiz sürece, kavrayabildiğimiz kadar bilebiliyoruz. Jung’a göre psişe vardır hatta varoluşun ta kendisidir. Ruhsal enerji yeterli uygulama alanı bulduğu sürece sorun yoktur ancak kanallar tıkandığında enerji kaynağa geri akar, savaş başlar. Joseph Beuys kişinin bu enerjiyi yaratıcı eyleme dönüştürmesi gerektiğini savunmuştur aksi takdirde şiddet kaçınılmazdır. Mithosların tümünde yaratıcılık Tanrısal bir vasıftır. Beuys insanın ruhsal gücünün nelere kadir olduğunu görebiliyordu. Enerjinin korunumu yasasına göre hiçbir ruhsal değer, yerini aynı yoğunluk derecesinde bir başka değer almadıkça yok olmaz. Ruhsal derinlikler doğanın kendisidir, doğa ise yaratıcı yaşamdır. Doğanın yaptığı şeyi aynı zamanda yıktığı da gerçektir ancak yıktığını yeniden yaptığı da bir gerçektir. Çağdaş görecelikçe yıkılan ne varsa ruh onların eşdeğerlerini yaratacaktır. Goethe’nin de dediği gibi: “Kim bilim ve sanatla uğraşıyorsa, onun dini vardır; kim bu ikisine sahip değilse onun dini olmalıdır.”

Çağımızın dışında tüm diğer çağların kendine özgü idealleri vardı. Tüm bu idealler, azizler, kahramanlar, gizemciler kültürümüz tarafından saf dışı bırakıldı. Geriye sadece iyi ayarlanmış, sorunsuz, olabildiğince silik ve belirsiz bir insanlık kaldı. (Maslow, 2011: 10) İnsan bir sürü-adamı olarak kaldıkça kendine özgü bir ruh içeriğini yaratamayacaktır. Jung’a göre kişi kendini aşmak ve bilinçdışını açıklığa çıkarmak için orta yolu terk etmelidir. Ortada donup kalmış bir yaşam, enerjileri

durağanlaştırır. Bunun yerine bilinçdışına hareket edilmelidir.²⁰⁰ Abraham Maslow (1908-1970)'a göre de geleceğin kendini var eden insanı gizilgüçlerini değerlendiren ve kendini gerçekleştiren; içsel doğasına kendisini gerçekleştirme özgürlüğü veren, onu yadsıyıp bastırmayan, yok saymayan üst insan olacaktır. Bu tanım van Gogh tarafından henüz yolun başında “*insanlığın ruhsal devrimi ile gelecek olan Tanrı Krallığı*” ile yapılmıştı. O “*vazgeçemeyeceği bir ihtiyaç*” olarak duyumsadığı inancı tüm insanlık için kurtuluş olarak görüyordu. Ömrü boyunca bu fikir üzerinde sabit kaldı, bu fikri vaaz ederek yaymayı misyon edindiğini söyleyebiliriz, kelimelerle olmadığı zaman imajlarla.

Jung'a göre Batı toplumu manevi boşluğunu yeni bir Tanrı yaratarak doldurmak zorundadır. “İnsan ırkı kendini yok etmek istemiyorsa, inanmak zorundadır. Ruh, yapısı gereği, kendiliğinden yeni, özerk simgeler yaratacaktır...” “Çağdaş insan ruhunu arıyor demek, bilinçten önce ve zihinden daha temiz bir taban üzerine oturabileceği, yaşamı için yeni olan ve kendi içinde duyabileceği bir anlam arıyor demektir.” (Gürol, 1997:85) “Psikolojik sorun, tarihin en anlamlı dönemlerinden birini yaşarken bile, bireysel yaşamın anlamsızlığının yükü altında ezilen kişinin sorunudur.” (Gürol, 1997: 85) Çağımızın sorunu ruhta canlı, yoğun ve doğal yaşamı olacak simgeler gereksinimidir. Çağın hastalığı olan anomi (anlamsızlık hastalığı)²⁰¹, derinden hissedilecek bir amaçtan yoksunluğun sonucu olarak kişinin yabancılaşmasıdır. Paul Tillich, nevrozu ‘yokluktan kaçmak için varlığı inkâr etme’ olarak tanımlar. Özellikle nörotik hastalar, içinden kendilerine baktıkları kavramsal bağlamda ne anlam, ne yön ne de umut bulamamaktadırlar. Bu bağlam, düzenli, mekanik ve bir örnek evren düşüncesine yaslanan modern bilimsel dünya görüşünden kaynaklanır. Psikiyatri, anlamsızlık hastalığına karşı bir reçete sunamazken, insan gelişiminin modern süreçlerle sonuçsuz kalması (akamete uğratılması) konusunda da bir formülü yoktur. (Sayar, 2004:11) Tüm dinler ruhsallıkla doğar ve materyalizmle söner. Paganizmin kaynağı insan kalbinde

²⁰⁰ Ne var ki bu o denli kolay bir yol değildir. Bilinçdışı sarsıntı ve buhranlarla kendini gösteren bir süreçle ulaşılabilecek olan dip hazinesidir.

²⁰¹ Toplumda ya da bireyde, ölçü ve değerlerin çökmesi ya da amaç ve ülkü yoksunluğunda oluşan dengesizlik durumu. Toplumsal bir sistem anomi durumunda olduğunda birey, işe yaramazlık duygusu, amaçsızlık, duygusal boşluk ve umutsuzlukla tanımlanan bir psikolojik duruma sürüklenir. Psikolojik bağlamda anomi, hiçbir ölçüsü, süreklilik duygusu ya da yükümlülüğü olmayan ve bütün toplumsal bağlarını yadsıyan bireyin ruh durumunu belirtir.

aranmalıdır, tarihte değil. Putperestliği politika doğurmuş olamaz, o ancak ondan nasıl yararlanacağını bilmiştir. (Portal, 1845:4) Jung’a göre çağın hastalığı şüphedir. Her kültür yok edici karşıtını doğurmuştur ancak bundan önceki hiçbir kültür ya da uygarlık ruhsal dip akıntılarını bu denli ciddiye almak zorunda kalmamıştı. Çağın maddeciliği güven vermemekte her yenilik yeni bir faciayı yaratmaktadır. Kuşkuculuğu yüzünden çağdaş insan yeniden içine kapanmaktadır. Enerji kaynağa akmakta hep orda durup duran içerikler de yüzeye çıkmaktadır.

Bilinçli hayat tek yönlülük ve yapmacık davranışla belirlediği zaman ortak bilinçdışı imgeleri içgüdüsel olarak harekete geçer ve bireylerin düşlerinde, sanatçı ve kâhinlerin vizyonlarında açığa çıkarak çağın psişik dengesini sağlar. Sanatçı yapıtı, içinde yaşadığı toplumun manevi gereksinmesini karşılar, bu yüzden yapıtın, kendi kişisel yazgısından -farkında olsun ya da olmasın- onun için daha büyük bir anlamı vardır. Kendisi yapıtı için bir araç olduğunda, onun emrine girer. Sanatçı biçim vererek içindeki en iyi şeyi ortaya çıkartmıştır, açıklamayı başkalarına, geleceğe bırakmak zorundadır. Büyük bir sanat yapıtı bir düş gibidir, görünürdeki tüm açıklığına rağmen kendini anlatamaz hiçbir zaman “gerçek budur” demez. (Jung, 1997: 342) Kişi içinde doğmuş bulunduğu yerel din kalıbına sığmamaya başladıkça, din onun yaşamını tamamı ile kavrayamaz duruma geldikçe ruh yalnızca kilisenin önlemleriyle çözümlenemeyen, kendi başına bir varlık kazanmış olur. Vincent’ın yaşam öyküsünde kilise bu tek yönlü yapmacıklığı yansıtır. O Borinage deneyiminin ardından yön değiştirerek yaratıcı alana geçerken tam da Jung’un yukarıda ifade ettiği şekilde ruhsal ihtiyacını karşılamaya yönelmiştir. Sadece kendisi için değil sanatının büyüklüğü ile toplumsal olan ruhsal ihtiyacı da. Tanrı fikri artık Kiliseden bağımsız arketip vizyonlar formunda belirecektir.

Kurumsal dini reddettiği gibi aynı şekilde kurumsal sanatı da reddeder. Geçmişin köklerine bağlılık duymakla birlikte Okullu sanatı dar kafalı bulur. Ona göre Akademi’de tüm öğrenciler ruhsuzlaştırılmakta, basmakalıp çalıştırılmaktadır. Bu nedenle Anton Mauve’la yollarını ayırır.²⁰² 19. yüzyıl sonunda devrimci sanat

²⁰² Her ne kadar ayrılımlarında Vincent’ın bir hayat kadını ile birlikteliğinin Mauve tarafından ahlaksızca bulunması ve ikisi arasında konu hakkında bir tartışmanın geçmiş olması gerekçesi varsa da asıl neden Mauve’un sanatsal bakışı ile Vincent’ının çelişiyor olmasıdır. Mauve geçmişin

Akademi'nin geleneksel konularını rafa kaldırmıştı. Realistler yazın alanında Champfleury (1821-1889)²⁰³, resim sanatında G. Courbet (1819-1877), zamanlarının gerçekliğini tarafsız bir sunumla verme arayışındaydılar. Toplumcu Gerçekçilik toplumun gizli yapısını deşifre ediyordu. De Groux (1866-1930), Daumier (1808-1879), Gavarni (1804-1866) yoksul mahalle ve gecekondu resmetti. Millet köylüleri çalıştı, The Hague Okulu ressamlarından Mauve (1838-1888)²⁰⁴, Maris kardeşler, Israels (1824-1911) ve Vincent'in sevdiği diğer bazı ressamlar balıkçı köylerindeki, köylülerin ve maden işçilerinin zor yaşamlarını konu ettiler. Diğer yandan Maurice Denis, Charles Filiger (1863-1928), Paul Sérusier (1864-1927), Paul Verlaine (1844-1896), Huysmans (1848-1907), Paul Claudel (1868-1955) gibi kimi sanatçılar ve daha pek çoğunu Realizm tatmin etmedi. Dinsel konulara geri döndüler ya da Carlyle gibi yeni estetik anlayış geliştirdiler.

Vincent "İnançsızlık Çağında", bilime ve bilimsel metodolojiye kurtuluş gözü ile bakılan materyalizm kuşağında yaşadı. Goncourts'un ve Zola'nın natüralizminde insan doğasının çevresel ve kalıtsal objektif gerçekliğini anlamaya çalıştı. (Edwards, 1989: 56) Dönemin tinini kurtarmaya çalışırken simgecilerin hayalciliğinden değil natüralistlerin gerçekçiliğinden yola çıktı. Oysa teolojik görüşle materyalist tutum arasında yöntem farkı vardır. Romantik çığır, Rönesans ve rasyonel düşüncenin tersine, manevi olanı esas alır, gerçekçi sanatta, hiçbir şey küçümsenmez, yaşamı eksiksiz yansıtan en kaba şeyler bile resme dahil edilir. Sosyalist gerçekçilik, toplumsal ilerleyişe dönük olarak, güzelliği, sınıf, emek ve üretiminde arar. (Mülayim, 2006:5) Mistisizm ile gerçekçilik birbirine zıt kavramlardır. Vincent çileci teolojik bakış açısı ile kutsallığı en alt tabakanın çirkin ve zavallı görünümünde bulur. Onun için dünya nimetlerinden arınmış emek yaşantısı ruhsallığın simgesi, Tanrının kanıtıdır. Böylece sanatında gerçeklikle simgesel olanı, idealizmle maddeciliği birbirine kabul ettirir, uzlaştırır. Çağdaşı Schoenmackers "Yeni Dünya İmajı" (1915) kitabında pozitivizmle mistisizmi uzlaştırma arayışına girmişti. Ruskin de "Modern Ressamlar" kitabındaki 'simgesel

akademik kaidelerine bağlı bir eğitim vermekteydi. Van Gogh -kendi olabilmek için- bu baskıyı reddeder.

²⁰³ Jules François Felix Fleury-Husson

²⁰⁴ Vincent'in ilk resim hocasıdır.

gerçekçilik' kavramını geliştirir ve doğaya sadakat ile simgeciligi uzlaştırır. Ruskin, estetiğinde Natüralizm ile mistisizmin ikisine de değer verir, o, teorisinde bu iki tutarsız gibi görünen itkiyi birbirine kabul ettirir.

*“Doğa bana bir şey söylemiş, benimle konuşmuş”*²⁰⁵ diyen Vincent için kişinin doğayı kendi mizacı ile görmesi onu kopya etmek denli kolay değildir. Gerçekliği koruyarak vermek güç bir iştir. Doğanın ona söylediği şeyleri ortaya koymak için yeni bir dil oluşturma sanatını deneyimler. Sıradan bir motiften yola çıkarak ona varoluşçu anlamlar yükler. Böylece simgesel değere kavuşan nesneler, kaynağı öncelikle ressamında aranması gereken bir acının ipuçları gibidir. (Walther, 1986)

*“En yoksul bir kulübede, en pis bir köşede, bir desen, bir resim görebiliyorum. Ve karşı konulmaz bir güç kafamı hiç durmadan bu gibi şeylere itiyor.”*²⁰⁶ (aktaran: Kür, 1996:73)

Vincent'in *“gerçek olan aynı zamanda simgeseldir”*²⁰⁷ iddiası simgecilik akımının yaklaşımına zıttı. Mallarmé (1842-1898), erken dönem şiirlerinde, sanat dünyasının gizemini bozduğu gerekçesiyle Gerçekçi akımı dışlamıştı. Simgeciler, Gauguin ve Bernard kendi aralarında, kendi dünyalarına ait gizemli, muğlak ve ele geçirilemez simgeleri aradıklarını iddia ettiler. Gül+Haç sergilerinde sanatçılar tüm şiirselliğin efsane, mit, alegori, rüyalar ve ima yollu dolaylı anlatımı (*paraphrase*) adına günlük hayatı olduğu gibi reddettiklerini duyurdular. (Cassou, 1980) Simgecilerin manifestosu, fikirleri resmettikleri yönündeydi, nesneleri değil. Gauguin'e göre: “Sanat soyutlamadır; doğadan önce hayallerin ürünüdür.”

Manzara resminin merkezindeki temel meseleler birbirinden farklı iki karakterde şiddetli anlaşmazlığa yol açtı. Van Gogh için açık havada çalışmak temel bir esasken, Gauguin doğadan çalışmaktan uzak duruyor kendini düş dünyasına bırakmayı tercih ediyordu. Vincent doğanın sıkı gözlemden geçirilmeksizin hayal edilmesine karşıydı, günlük yaşam adına asıl gerçekliğin unutulması boş dinsel

²⁰⁵ Eylül 1882, Lahey

²⁰⁶ Haziran 1882, Lahey

²⁰⁷ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Kasım 1885'te Nuenen'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

pozlara dönüştürülmesini eleştirdi. İleride kendi mezar taşında yazılacak olan “Yaşamı neden ölümden arıyorsun?” sorusunu yanıtlar gibi yaşamı hayallerde değil somut gerçeklikte aradı. Van Gogh’un duruşu Hollanda on dokuzuncu yüzyıl sanatının imgelerine uygun olarak fazlasıyla gerçekçiydi. Gauguin’in “İsa Zeytin Bahçesinde” ve Bernard’ın “Kralların Secdesi” resimlerini sert dille eleştirdi. Onların inancın ima aracı olarak görüldüğü bu tür dinsel soslu soyutlamalarını ve fikirlerini bir zeytin hasadının gerçekliği adına reddetti. Gauguin’in gizemli hayal ürünü rüyaları İncil’e ait görünümlemlerle primitif inanca dayalıydı. (Dolores, 2004) 1899’da “Calvary”, “Sarı İsa”, “Oklanan Joan”, “İsa Zeytin Bahçesinde”, “Sarı İsa”lı Öz-Portre’sini gerçekleştirdi. Bernard ise 1887’de “Çobanların Secdesi”ni resmederek 1889’da Vincent’a tablonun fotoğrafını gönderdi. (Goldwater, 1979) Bernard fotoğrafı gönderdiğinde Vincet’tan övgü beklemişti ama yanıldı. Vincent konu hakkındaki fikirlerini Theo’ya yazdığı bir mektubunda dile getirdi: *“Bütün bir ay zeytinlikte çalıştım, çünkü beyler hiçbir gözlem yapmaksızın gerçekleştirdikleri Bahçedeki İsaları ile asabımı bozmuşlardı... Gauguin ile Bernard’a görevimizin hayal kurmak değil, düşünmek olduğuna inandığımı yazdım”*²⁰⁸

Bir sanat eseri yaratmak, bir malzemeyi işlemek açık-uçlu bir süreçtir; bu süreçte sanatçı hiç bilmediği bir yoldan sezgileriyle ilerler. Sanatçılar avant-garde modellerle yerleşik kaidelere yeni yönler verebilir. Böylece daha geniş bir kitlenin zamanla bu sanatçıların gözleriyle görmeyi öğrenmeleri mümkün olur. “Söz konusu olan büyük bir sanatçı, büyük bir ustaysa, izlediği yol daha önce hiçbir insan tarafından girilmemiş bir yol olacaktır.” (Elias, 2000: 79) Van Gogh da Gauguin gibi anlaşılamadı. İkisinin de yalnızlığı çağın ihtiyaçlarını yakalamış olmalarındandı. Ancak yaşadığı anın bilincinde olan kişi çağdaştır. Çağdaş insan şimdinin bilincine varabilmek için attığı her adımla insan yığınlarının bilinçdışına gömülmeğe uzaklaşır. Bu nedenle kendisine gerçekten çağdaş diyebileceğimiz kişi yalnızdır, yalnız olmak zorundadır. Ve daha yüksek bir bilinç düzeyine erişmek de günah olduğundan (Prometeus) aynı zamanda günah içerisindedir. (Timuçin, 2002)

²⁰⁸ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Kasım 1889’da St. Rémy’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

Van Gogh ile Gauguin'i ortak bir noktada buluşturan en güçlü yan ikisinin de sanatlarında 'ilkel'e öncelik tanınmasıdır. Sanatının kaba bulunacağının farkında olan van Gogh böyle olmakla birlikte onda samimi bir şeylerin de var olduğuna inanıyordu. Kaba olan, gerçeği daha ham olarak yansıtmaktaydı ona göre: “..*kendi kendime bağlı kalmalıyım –kaba-saba bir yolla, sert kaba ama gerçek şeyler anlatmalıyım.*”²⁰⁹ (aktaran: Kür, 1996:64-5) “Patates Yiyenler”de patatesin yetiştiği toprağın kokusunu hissettirmenin, izleyiciye rustik bir manzaradan elde edilecek hazdan daha fazlasını sunacağını söyler. Van Gogh üslubundaki kabalık onun sonradan elde ettiği bir amaç değil, kendi mizacından çıkan bir maniyerdir.²¹⁰ Temperamanı²¹¹ kalın impasto tekniğidir. Kendi kaba-sabalığında derinlik ve samimiyet bulur: “..*o denli ileri gitmek istiyorum ki, yapıtlarımı görenler “bu adam çok derinden hissediyor, sevecenlikle hissediyor” desinler –sözde-kaba-sabalığıma karşın, ya da belki de onun yüzünden*”²¹² (aktaran: Kür, 1996:64-5) Kendisini yabanıl bir hayvan (bir köpek) gibi vahşi, yalnız ve doğrudan bulur:

*“Günlük yaşamda dış dünyadan kalın derili vahşi bir yaban domuzu gibi görünebiliyorum, insanların beni kaba saba bulduklarını çok iyi anladım. Gençken bunun kader olduğuna daha fazla inanırdım. Sebepsiz bir şans işi olduğuna... Fakat yaşlandıkça git gide daha farklı hissediyorum. Ve bunun daha derin bir anlamı olduğunu anlıyorum.”*²¹³
(aktaran: Edwards 1989: 8)

İlkelerde biçimin gülünç, kaba, korkunç ya da abartılı oluşu, asıl önemli olanın, onun gizli yapısına sinmiş mitolojik ya da majik özde bulunmasındandır ve yorum güzelliğinden ziyade, iyi-kötü gibi değerler ön plana geçer. İyi-kötü gibi ilksel değerlere dönen sanat tıpkı Dışavurumculuk'ta olduğu gibi artık ilkel görünecektir. “Dışavurumcu sanatsal çalışmalar sıklıkla klasik güzellik fikriyle ters düşen nahoş etkilere sahiptir. Bu eserlerin her biri yaratıcı aktivitenin yıkıcılığını hissetmesi gereken izleyicide güçlü duygular uyandırır.” (Itten, 1973: 90) İlkel

²⁰⁹ Mart 1882, Lahey

²¹⁰ Mizaca dayalı el üslubu

²¹¹ Özgün boya sürüşü

²¹² Haziran 1882, Lahey

²¹³ Aralık 1883'te Theo'ya Nuenen'den yazdığı bir mektubundan alıntı

sanatın izleyicisi kendi ruhundaki benzer ilksel arketiplere ulaşabildiği ölçüde bu sanattan haz duyar.

Günlük yaşam içinde kültür ve sanata ait olgu ve olayların ayırına varmaksızın yaşayan çoğunluk, duygularında örtüktür ve sosyal ilişkilerinde törelliğin ‘genel-duyu’sunun etkisi altındadır. Bir tek, sanatçı herkesin göremediğini görür, yaşamı derinden algılayarak onun içsel bağlarının ayırına varır, gerçeği işaret eder. (Bobaroğlu, 2006: 10) Böyle olmakla özgündür; Schopenhauer’in dediği gibi az rastlanan, ulu ve yalnız insandır. “Özgün bilinç toplumsal bilincin sunduğu kalıplarda bunalır ve aşırı durumlarda giderek hastalanır.” (Timuçin, 2002: 127) Çoğunluk özgün bilinci anlayamadığı gibi onun yabancılığından ürker kendinden ayırık tutar. Toplumsal yalnızlığı içinde van Gogh, toplum için kaygı duyar, onu aydınlığa kavuşturmak için verdiği çabayı bir an olsun bırakmaz. Edwards’ın da dediği gibi inancı doğrultusunda yaşayan bir çilekeştir.²¹⁴ İsa’nın sözlerini konforlu yaşamının içinde ezbere okuyan, toplumun din memuru olma görevini terk etmiştir. 19. yüzyıl idealizmi evreni tek bir birim olarak ele alır. Van Gogh da döneminin bir İdealistti olarak kendini toplumdan ayrı görmez. O, İsa’nın sözlerinin uygulayıcısı olarak samimidir, yalnız yürür. Bu samimiyet ileride izleyicisi ile arasında kurulacak olan zaman ve mekanın ötesindeki bağın kurulmasını sağlayacaktır.

Bugün izleyicisi hala büyüyen bir ilgi ile van Gogh eserlerine yaklaşmakta, yorumcular bu eserlerde her geçen gün yeni anlamlar bulmaktadır. Sanatçı ile izleyicisi arasındaki titreşimin (rezonansın) açıklanabilmesi, bir bakıma konu olan şey ile ona katışan tarihi-kültürel mesajın belirleyiciliği arasındaki diyalektikte düşünülmekte ya da çözümlenmektedir. (Mülayim, 2006: 106) Modası geçen bir sanatçının yeniden keşfedildiğine tanık oluruz. Bu, bilinç gelişiminin daha yükseğe, sanatçının bize bir şey söyleyebileceği düzeye çıktığı zaman gerçekleşir. Sanatçının yapıtında eskiden beri var olan ve simge içinde gizli bulunan bir şey çağın ruhunda gerçekleşen bir yenilenme ile anlaşılır duruma gelmiştir. (Jung, 1997)

Günümüzde ruh bilime duyulan giderek artan ilgi insanın dış dünyadan alamamış olduğu bir şeyi ruhsal yaşamdan beklediğini gösterir. Teozofi giderek

²¹⁴ Bkz. 3. Bölüm

yaygınlık kazanmaktadır. “Aşırı maddeciliğin ve salt akılcılığın etkisiyle çökme buhranı geçiren Batı kültürü ve uygarlığı, Doğu kültürüne ve felsefesine (Zen) açılmak suretiyle yeniden diriltmek ve yenileştirmek zorunluluğu duymuştur. Böylece Batı düşüncesinde ve sanatında yeni bir kültür ve hümanizm anlayışı doğmuştur.” (Muller, 1972: 46) Primitivizm kültür açılımındaki diğer kanal haline gelir. Jung bu yönelişi Gnostik düşünceye benzetebileceğimizi söyler, günümüz ruhsal akımları Gnostiklerle derinden bağlantılıdır. Bir zamanlar ezoterik (içsel) olan artık egzoterik (dışsal) olmuştur. Jung’a göre teozofik akımlara duyulan aşırı ilgi, geçerliliğini yitiren eski dinin yitirilmesi ile açığa çıkan enerjinin kendine bir kaynak arayışıdır. “Çağdaş insanın, ondokuzuncu yüzyıldaki kardeşinin tersine, dikkatini ruhuna, ondan büyük şeyler bekleyerek yönelttiğini söylersem, aşırı gitmiş olmam sanıyorum: Çağdaş insanın davranışı, herhangi geleneksel bir inançtan değil, Gnostiklerdeki dinsel yaşantı kavramı gibi bir duygudan ileri geliyor.” (Jung, 1997: 201) “Çağımız, ruhsal yaşamında, yaşantıları kendi duymak istiyor. Başka çağların yaşantısı üzerine dayalı varsayımlardan bıkmış artık.” (Jung, 1997: 202) Vincent -bu tezde öne sürüldüğü gibi dinsel içerikli bir sanat ortaya koyarken- aziz ve azizelerin yaşantı sahnelerini resmetmeyi reddeder. Onun için din kişisel bir yoldu. Deneyim yolu ile kazandığı şeyin din olduğunu, resim sanatı içerisinde gösterir. Yaklaşmakta olan yeniçağın “modern din” anlayışının müjdecisi olarak görülebilir. İçindeki gizilgüç beslendiği bu enerjiyi dışarı akıttıkça (Jung, 1997), izleyicisi van Gogh resimleri karşısında aynı enerji frekansında buluşur (rezonansa girer).

Van Gogh sadece gerçekçi bir sanatla yetinmez. Sanatı aynı zamanda en eski mistisizmden yola çıkarak modern teozofide yeniden şekillenen, insanın kozmik yolculuğuna ışık tutan bir inanışın belirişi olarak değerlendirilmeye açıktır. Kişisel dini inanışını arketipal simgelerle mitsel bir forma dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Jung Psikolojisi uzmanı Eric Neumann (1905-1960), modern dünya sanatındaki simgecilik ile sanatçının rolü üzerinde durmuştur. Neumann modern insanın içinde bulunduğu krizi festival, ayin, mithos ve dinlerdeki ortaklaşa sembol yaratma gücünün faydalarının yok olmasına bağlar: “Primitif topluluğun ölümüyle ve ego-bilincinin hükmündeki kişiselliğin ön plana çıkışıyla din, ritüel ve sanat, etkisini yitirmiştir ve sistemin keskin ayrıştırması ile modern insanın krizi ortaya çıkmıştır, bilinç ve bilinçdışındaki ayrışma modern insanın nevrozuna ve sonuçta yaratıcılık

özelliğinin yok oluşuna neden olmuştur.” (Neumann, 1974: 167) İnsanın mit yaratma gücü yittiğinde yaratıcı güçleri ile ilişkisi kesilmiş demektir. Geleneksel simge yaratımının ortadan kalkması sanat ve sanatçı yaratıcılığındaki potansiyele dönmemize neden olmuştur: “Fakat bunun da ötesinde yarattığı dünya en eski tek gerçekliğin ki bir gerçek ancak kişinin bütünlüğünden çıkarak yaratılabilir- uygun yeterlikteki imajıdır, yine de o bunun henüz bilincinde değildir” (Neumann, 1974: 167)



Resim 17: Van Gogh. (1890 Auver-sur-Oise). İki Figürlü Orman-altı Bitki Örtüsü (50x100 cm). Ohio: Cincinatti Sanat Müzesi

3. VİNCENT VAN GOGH SİMGEÇİLİĞİ

1.1. Van Gogh'un Sanatının İçeriği

*“İnsan gözünde katedrallerde olmayan
bazı şeyler bulunduğundan katedraller
yerine insanların gözlerini resmetmeyi
yeğlerim.”*
182

Vincent'ı 19. yüzyılın en spiritüel figürü olarak gören Cliff Edwards'a göre iki tür van Gogh izleyicisi vardır: birinci türdeki izleyici onun sadece eserlerine yaklaşır¹⁸³, ikinci türdeki izleyici ise bu eserlere van Gogh'un felsefesini göz önünde bulundurarak yaklaşandır. (Edwards, 1989: 18) İkinci yol daha samimi olsa da van Gogh'un yaşamına ve felsefesine yaklaşımda başvuru kaynakları izleyiciyi doğru yönlendirmekte midir tartışılmalıdır. Karl Jaspers (1977), Antonin Artaud¹⁸⁴, Michel Foucault (1971) ve Marie Jose Mondzain'in¹⁸⁵ yapmış olduğu akademik çalışmalar onun belirgin psikolojik akıbeti üzerinde dururken inanç dünyası ile ilgili duyarlılığına yabancı kalır. Çok sayıdaki biyografik eser van Gogh'un ruhsal yaşamının, onun kurumsal Kiliseyi bıraktığı 1880 yılında son bulduğu ve bundan sonra yaşamına bir sanatçı olarak devam ettiğini yazar. Bu tür incelemelerde van Gogh'un sanatsal yaşamını şekillendiren erken Hıristiyanlık inanışlarına çok az yer verilir. Pek çoğu, kurumsal dini reddedişi hakkında çok sayıda doküman içerirken hiç biri bir sanatçı olarak yaşamı ile dinsel geçmişi arasındaki önemli ilişkiden bahsetmez. Ayrıca dini altyapısı hakkındaki güvenilir bilgiler de eksiktir.¹⁸⁶

¹⁸² VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 19 Kasım 1885'te Nuenen'den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

¹⁸³ Ve en trajik olan da fakirler için yaptığı sanatının, en zenginler tarafından içeriği anlaşılmayıp göz ardı edilerek dekoratif amaçlı alınıp sömürülmesidir.

¹⁸⁴ Artaud, Antonin (1991). **Toplumun İntihar Ettirdiği van Gogh**. (Çev. A. Soysal). İstanbul: Nisan Yay.

¹⁸⁵ Mondzain, Marie Jose (1996). **Van Gogh ou la Peinture Comme Tauromachie**. Paris: Epure Pub.

¹⁸⁶ Örneğin Cliff Edwards biyografik incelemesinde Vincent'in Kalvenci bir dini alt yapıda yetiştiğini öne sürer. (Edwards, 1989:7) Kathleen Powers Erickson ise Vincent'in yetiştiği ortamın Kalvencilığe tamamen zıt bir anlayışı sürdüren Groningen Okulu'na bağlandığı üzerinde hassasiyetle durur.

Vincent van Gogh'un dini fanatizm olarak görülen din adamlığı geçmişinin aslında onun ömrü boyunca sürdürdüğü kişisel inanç yolundaki bir basamak olduğu düşünülmemiştir. Gezici rahip olarak din değiştirmesinin ve Belçika'daki misyonerlik geçmişinin kişisel kurtuluş inancı ile bağlantısının önemi üzerinde durulmaz. Böylece Vincent'in yaşamı, din adamlığı mesleğindeki yılları ve sanatçılık yılları olarak bıçakla ikiye kesilmiş, iki ayrı dünya gibi algılanır. Oysa onun inancını anlamaya başladığımızda renk simgeciliği ile arasındaki önemli bağ da kendiliğinden kurulur. Vincent'in sanatında simgelerin ilahi karşılıkları yoruma açık halde incelenmeyi, deşifre olmayı beklemektedir. Israrla üzerinde durduğu renk kombinasyonları¹⁸⁷ biçim-içerik örtüşmesi bağlamında anlamını aramaktadır. Araştırmalarımız bizi bir gelenek haline gelen renk simgeciliği ile van Gogh sanatının, benzer inançlar üzerine temellendiği ve bu noktada dikkat çekici şekilde buluştukları ve benzer dilleri konuşur hale geldikleri düşüncesine ulaştırır. Bunun için önce van Gogh sanatının ne tür bir içeriğe sahip olduğu yani anlamı üzerinde durulmalıdır.

Edwards'a göre van Gogh'un sanatı tamamen dinsel içeriktedir. Ancak burada dinden kasıt geleneksel manada kurumsal bir sisteme bağlılık değil inanç sistemleri arasında diyaloglar kuran modern teolojistlerin bahsettiği türden bir ruhsallık anlayışıdır. Van Gogh'un inancı pek çok bakımdan bir sanatçı olduktan sonra da Hıristiyanlık geçmişi ile tutarlıdır. Din ve ruhsal dönüşüm Van Gogh'un hayatının ve sanatının temel elemanlarıdır.¹⁸⁸ Edwards'a göre van Gogh daima bir vaiz olarak

(Erickson, 1998: 9-36) Dini öğretiler arasındaki önemli ayırım, bizim Vincent van Gogh'un sanatının altında yatan dünya görüşünü anlamaya yaklaşmamızda belki de en önemli ipucudur. Vincent van Gogh'un sanatı, simgesel dili ve buna bağlı olarak renk seçkisi, kişisel inancı temelinden yola çıkarak yorumlanabilir. Sanatçının gerçeği, önemli göstergeleri ile (mektuplarında yazdığı inanç ile ilgili çok sayıdaki referansları, resimlerinde kullandığı simgeleri, Lazarus'un Dirilişi, Piéta, İyi liksever Samaralı gibi geleneksel dini temadaki resimleri ve yaşam yolculuğundaki deneyimleri) bize bu yönü işaret ediyor görünmektedir. Böylesi bir bakış açısına göre inanç, temel yol gösterici olduğundan yöntem olarak öncelikle bu inancın özellikleri mercek altına alınmayı gerektirir. Bu savla Vincent van Gogh felsefesini anlamaya başladığımızda sanatında kullandığı simgesel dil de kendiliğinden belirecektir.

¹⁸⁷ 4.1. Işığın İlahiliği, 4.1.1. Aydınlanmanın Rengi, 4.3. Tamlayıcı Renk Zıtlığı ve Dualizm, 4.3.1. Sarı-Mavi Senfoni bölümlerinde incelenen

¹⁸⁸ 3.2.1. Van Gogh'un Sanatında Arketipal Göstergeler bölümünde yer altı ile ilgili, tarımsal faaliyetle ilgili, doğadaki döngü ile ilgili simgelerin tümü suret değişimi –*resurrection* (metamorfoz) göstergeleri olarak yorumlanmıştır. Kullandığı diğer tekrar eden bazı önemli göstergelerin de din geleneklerindeki karşılıkları açıklanmaya çalışılmıştır. Bu yorumlarla van Gogh'un yaşam yolculuğu,

kalmıştır, bu nedenle çizimleri ve resimleri aracılığıyla diyaloga girip mesaj iletir, çağrı yapar. Vincent için kelime ve imaj bir gerçekliği ifade etmenin iki ayrı yoludur. Bu fikrin profan bakış açısına göre kabulü zordur çünkü Batılı ön yargı Tanrının imajlarla değil ancak kelimelerle açıklanabilen olduğu yönündedir: “Teolojistler van Gogh’un yaratıcı ruhsal araştırmasının kelimelerle birlikte görünümüleri de içerdiğini göz ardı etmektedir.” (Edwards, 1989: 16) Oysa ortaçağlar boyunca dinsel öğreti, okuma yazması olmayan halka resimler yolu ile aktarılmıştı.¹⁸⁹

Van Gogh üzerine yazan çoğu tarihçi 1875-79 yılları arasındaki dönemini dini fanatizm olarak değerlendirir; fanatizmi yatıştırdığında Kiliseyi bırakmış, ressamlık mesleğine ani bir geçiş yapmıştır. Bu değerlendirmedeki yanılğı van Gogh’un ateşli mizacının din adamlığından sonra da devam ettiğini göz önünde bulundurmamaktır. Van Gogh’un bu dönemi dinsel bir saplantı olarak görülmemelidir çünkü dinsel hedefini nasıl kucakladıysa daha sonra da sanatsal hedefini aynı yoğunluktaki bir tutkuyla kucaklamıştır. Vincent’in din anlayışı aşırı uçta görülmekten ziyade uzun zamanda kurulmuş bir dini geleneğin dikkat çekici şekilde tutarlı oluşu olarak da değerlendirilebilir. Edwards bu konuda Van Gogh’un inancının en geniş anlamda kendini feda etmeyi ve aşırı derecede özveriyi gerektirdiğini açıklar: “Dini duyarlılığının *“tüm teolojilerden çok uzak”*¹⁹⁰ olduğunu söylese de inancının deneyime dayalı bir iman ve bu deneyimin de büyük kefarete dayalı olduğunu söyleyebiliriz. Bu, İsa’yı taklit eden takipçilerinin (*havarilerin*) yaşantısıdır.” (Edwards, 1989: 42) Bu nedenle İsa öğretisini takip etmeye her şeyiyle bağlanması, köklü çilekeşliği çılgınlık ya da ayrıksılık değil, daha çok dinsel geleneğinin tutarlılığında devam etmeyi seçişidir.

Vincentinki doğru bir doktrin taahhüdünden çok içsel bir inanıştır. Sadece Tanrının varlığını deneyimlemeyle ve bu deneyimi sevgideki aktif inançla sonuna

yaşam tarzı ve yazıları birbiri ile uyumludur. Sanatının da van Gogh dünyasının bir yansıması olarak aynı mesajları içerdiği öne sürülmektedir.

¹⁸⁹ “Papa Büyük Gregorius 600 yılında şöyle söyler: “Resimler harfleri bilmeyenlerin kitabıdır.”” (Todorov,2012:16) Böylece Vincent sadece bağlı olduğu inanç kökleri ile değil, bunu ortaya koyuş ve iletme yöntemi ile de Ortaçağ mistisizmine yakın görülebilir.

¹⁹⁰ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 26-27 Kasım 1882’de The Hague’den yazdığı mektubunda kullandığı ifadesi. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

kadar yaşama ile ilgilenir. “Schleiermacher dogmaların, kilise kurumlarının ve dua formülcülerinin dinin özü olmadığını, sadece dış tezahürleri olduğunu öne sürmüştü.” (Edwards, 1989: 77) Van Gogh da Theo’ya Hıristiyanlığın temel inanınşının şekil değıştirse dahi kendisi ile kalmaya devam edebileceğini açıklar. Van Gogh için, içinde Sonsuzluğun saklı olduğu formlara bağıllık, din deneyiminin temelidir. Bu nedenle inancını anlamla doldurmak için modern bir bağlama taşırken çok sayıdaki dini inanışı temelde birbiri ile tutarlıdır.

Vincent’in mektupları bizi hasretlik çektiğimiz ruhumuzla temasa geçiren, acı çekenlerin ve yoksulların koruyucusu olan, kolay anlaşılır Tanrıya olan tutkusunun akıllardan çıkmayacak dışavurumudur. (Nouwen, 1989) Vincent’in Tanrısı doğa ve insanda kendini gösteren, gerçek, dolaysız, merhametli, kırılgan ve tamamen sevgiden oluşan hasretlik çektiğimiz bir tanrıdır. Mektupları İncil’den alıntılar, dualar, misyonerlik hikâyeleri, modern düşünce ile geleneksel dini anlayış arasındaki savaşım üzerine ailesiyle giriştiği tartışmalarla dolu olduğu gibi, sanatına şekil veren dini fikirlerin ilhamları ile de doludur. (Nouwen, 1989:foreword) Vincent’in inanç yolculuğunun erken dönemdeki dini eğitiminden başlamak üzere evangelist rahibi olarak çalıştığı dönem boyunca devam ederek din ile modernliği birleştirme mücadelesine ve oradan da son olarak hem yaşamında hem de sanatında modernlik ile dini inanışını sentezleme başarısına kadar süren bir devamlılık arz ettiğini görürüz. Akademik bilgilerin uzağında kalışı da dini düşüncede ona özgürlük sağlamış olmalıdır.¹⁹¹

Van Gogh, yaşamın İncil’de yer aldığı şekliyle yolculuk tasvirinde kişisel, derin manalar görüyordu. Kendini her vaazında bunu öğütlemeye adanmıştır. “Kardeşine bahsettiği ilk vaazındaki düsturu, ömrü boyunca sürdürmüştür.” (Erickson, 1998:1) Theo’ya yazdığı bir mektubunda Kasım 1876’da İngiltere’nin Richmond kentindeki Metodist Kilisesinin kürsüsünde verdiği ilk vaazından bahseder. Bu onun için çok önemli bir deneyimdir.¹⁹²

¹⁹¹ Akademik İlahiyatı reddettiği gibi aynı şekilde akademik resim tekniğini de reddetmiştir.

¹⁹² “*Işıksız yer altı mağarasından dostlar arasındaki ışıklı ortama geçmek gibi*” dir. (VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Mayıs 1876’da Ramsgate, Isleworth’tan yazdığı bir mektubundaki ifadesi. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston)

*“Yaşamlarımız Bir Haç Yolcusunun İlerleyişidir. Dünya üzerinde uzaktan gelmiş ve uzağa gidecek olan yabancı yolcularız. Bir serüven olan yaşamlarımız toprak ananın bağrından çıkar, göksel babanın kollarında son bulur. Bulunduğumuz yerde kalmıyoruz, değişimi herkes deneyimliyor. Başlangıçtaki gibi kalmayacağız şimdiki halimizle de kalmayacağız, değişeceğiz.”*¹⁹³ (aktaran: Meier-Graefe, 1933: xvi)

Vincent’in Tanrı ile gerçek mistik bağlar kuran Hristiyan hacısı olma inancı pek çok açıdan aldığı ruhsal eğitimin doğal bir sonucudur. Bu eğitim onu Borinage’da maden işçileri arasında yaşamaya yöneltmiştir. Sonunda samimi olan davranışı din memurları tarafından aşırı bulununca işine son verilir. Aldığı derin darbe dini ikiye ayırmasının da nedeni olur: onun için din adamlığı sahteciliği ve dinsel gerçeklik olarak iki yol vardır artık. Bundan sonra görevini maaşsız, gönüllü olarak sürdürmeye uğraşsa da başarılı olamaz. Fakir kasaba halkının çok sevdikleri misyonerlerinin geçimini sağlayacak gücü yoktur. Sonuç olarak Vincent görevini isteyerek değil mecburen bırakmıştır. Görevini bırakmış olması inancını terk ettiği anlamına gelmez. Yeni bir dini senteze doğru ilerlerken inancı şekil değiştirse de özünde aynı kalır. Vincent kendini ifade etmekte vaizliği kullanamadığı noktada sanata duyduğu ilgi ile bu seçeneğe doğru ilerler.¹⁹⁴

“Bundan sonra da kendi dönüşümünü (*metamorfoz*) yaşayacaktır. Vincent için misyonu ve sevgisi deneysel bir yoldur. Soğuk ve karanlık kurumsal ibadetten çok, ilahi olanı doğrudan doğadan deneyimlemeye başladığı, etrafını çevreleyen dünyayı sanki ilahi varlık kendisine açıyormuş gibi deneyimlediği bir yaşama geçer.” (Edwards, 1989: 69)

Ömrünün geriye kalan on yılında inancı yeni bir şiirsel, parabolik¹⁹⁵ form alır. Onunki deneyime dayalı ve yaratıcı tarzda bir açılımdır.

Vincent’in dinsel dönüşümü, aile ortamından ayrılıp doğa, edebiyat ve sanatı dinde buluşturduğu an gerçekleşir. Eniştesi* ile arasının bozulması ve babasının

¹⁹³ Vincent van Gogh’un 5 Kasım 1876’da verdiği ilk vaazından alıntı

¹⁹⁴ Vincent’in aile büyükleri din adamı ya da sanatla uğraşan kimselerden oluşmaktadır. Onun kapanan bir yolun ardından diğerine yönelmesi, içindeki tutkuyu sanata yönlendirmesi kendisine uygun bir çıkış yolu bulmasıdır.

¹⁹⁵ benzetme yolu ile ifade

kapalı fikirli oluşu, kurumsal dini dışlamasındaki diğer bir etkidir. Van Gogh'un din eğitiminin temelinde yer alan ve babası kadar ağırlıklı bir rol model olan eniştesi Johannes Paulus Stricker (1816-1886) ile olan ilişkileri yön değiştirmesinde büyük rol oynamıştır. Vincent'in dini sistemi reddetmesi, dini duyarlılığını ve dine karşı arzusunu yok etmemiştir. O geleneksel Hristiyanlık inancını ailesiyle birlikte ardında bırakmış fakat dini haç yolculuğuna devam etmiştir. Hugo'nun "din geçmişte kaldı fakat Tanrı yaşıyor" düsturuna katılmıştır. (Erickson, 1998:35) Van Gogh bu cümle ile inancının kurumsal din sınırlarından çıktığını gösterir, bu ona özel ve temel bir Tanrı arayışına girme olanağı vermiştir. Bu arayış kendi tarzını bulma mücadelesinde sanatsal yaşamına canlılık verir, eğitimini aldığı Hollanda realizmi ile Gauguin ve Simgecilerden edindiği yeni sanat arasında denge oluşturmasını sağlar. "Patates Yiyenler" ile aynı dönemde gerçekleştirdiği "Nuenen'de Eski Kilise Kulesi" resmi (Resim 18) hakkındaki bir açıklaması van Gogh'un yeni din anlayışını ifade için verdiği çok sayıdaki örnekten sadece biridir:

*"Şimdi bu harabe bana bir dinin nasıl çürüyüp döküldüğünü ama buna rağmen yine de ne denli güçlü şekilde kurulmuş olduğunu gösteriyor. Buna karşılık köylülerin yaşantısı ve ölümü ne denli sonsuzca aynı düzende tomurcuklanır ve solar, tıpkı kilise mezarlığının çimlenip çiçeklenmesi gibi. Din öldü, Tanrı yaşıyor."*¹⁹⁶

Erickson'a göre Vincent'in yaşamı, kendisine itici güç veren dini fikirlerini, sanat, literatür ve doğayla nasıl uzlaştırdığını bir araya getirdiğinin araştırmasıdır. Vincent sanat hayatına atılarak dönüşümünün bir diğer safhasına geçmiştir. Sanat ve doğa sevgisi ile fakirliği birbiriyle uzlaştıracığı din anlayışının bir sonraki safhasındadır artık. Bundan sonraki ilahiyat gelişimi, dini, sanat, edebiyat ve doğa ile uzlaştırma yolu ile devam edecektir. Van Gogh'un babası dini inancını borçlu olduğu Schleiermacher'a,¹⁹⁷ "dinin insanın bilim, sanat ya da edebiyat gibi diğer uğraşlarına benzer şekilde aynı kaynaktan akıp gelen bir ihtiyacının temel ifadesi"

* Annesinin büyük kız kardeşinin kocası. Bazı mektupların Stricker Dayı olarak da geçer.

¹⁹⁶ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 1885'te Nuenen'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

¹⁹⁷ Friedrich Schleiermacher (1768-1834) Bkz. 2.2. Tanrı Öldü Yaşasın Sanat

olduğunu yazar.¹⁹⁸ (Erickson, 1998: 3) Van Gogh bu teolojiyi sonuna kadar yaşamıştır, fakat onun yolu değişken ve karmaşık bir yoldur. “Vincent tanımlaması mümkün olmayan bir şeyden bahsedecektir ki bu da doğa, Tanrı, resim ve Victor Hugo’nun kitabını uzlaştırdığı ve kendisine büyük mutluluk veren birliktir.” (Edwards, 1989: 61)

Yeni inancının ışığında rezil olma ve başarısızlıkla ilgili endişelerini bir kenara bırakır ve bu yeni inancı sevgi terimi ile ifadesini bulur. “*Birçok şeyi sevmek de iyi bir şey, çünkü insana güç kazandıran budur. Çok seven kişi çok da çalışır ve çok şey başarabilir, sevgiyle yapılmış bir iş iyi yapılmıştır...Gerçekten sevmeye değer şeyleri sadakatle sevmeyi sürdürebilirse kişi, sevgisini anlamsız, değersiz, önemsiz şeylere ziyan etmezse zamanla daha çok ışığa kavuşacak, güçlenecektir.*¹⁹⁹ Böylece babasının geleneksel Tanrı inanişinden kişisel olarak “*pek çok şeyi sevmek*”e geçer. İnanç ve bilgisini sevgiyle derinleştirir. Sevgi onun için hapishane kapısının açılmasıdır. Hapishaneden çıkış anahtarını bulduktan iki ay sonra ressam olmaya karar verir. Mektubunda o anı şöyle dile getirmiştir: “*...Tekrardan doğacağım, kalemimi alacağım... O andan itibaren bana her şey değişerek dönüşmüş (transformed) göründü*”.²⁰⁰ 1880’de yeni misyonu olan sanatçılık için kendi kendine söz verdiğinde kısıtlayıcı kurumsal dini arkasında bırakarak önünde açılan “*çok şeyi sevmek*” nin daha geniş yoluna doğru demir alır. “Vincent için sanat, sevgide temellenen, Tanrısal varlığın gizemi üzerine kurulu ikinci bir yaşamdır.” (Edwards, 1989: 81) Kardeşi Wil’e yazdığı bir mektup Vincent’in sanatı kutsal sayışının nedenini açıklar:

“*...Neden sanat da din ve adalet kadar kutsal? Belki de insan aşık olmaksızın fakat daha ciddi ve kutsal olarak sevgisini bir fikir uğruna adadığı için. Bir kitap yazmak, bir eylemde bulunmak, içinde yaşam*

¹⁹⁸ Bu bilgi Vincent’in İncil’de yazılı kutsal bilgilerin bazı edebiyat eserlerinde de var olduğu üzerine babası ile giriştiği sayısız tartışmalarla çelişki oluşturur. Buradan Theodorus van Gogh’un düşüncelerinin felsefi olarak kaldığını, bu fikrin pratikte uygulanmasına karşı çıkmış olduğu sonucuna varıyoruz.

¹⁹⁹ 3 Nisan 1878, Amsterdam

²⁰⁰ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Haziran 1880’de Etten’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

olan bir manzarayı resmetmek için belki de kişi tek başına yaşayan bir birey olmalıdır.”²⁰¹

Tanrı dinle sınırlandırılmaz. Tanrı nerededir? Cevap bizi Vincent’ın samimi derinlik ve gizemli yücelik deneyimine götürür. Onun Tanrıyı açıklamasının tek yolu içindeki derinliktir. Vincent için Tanrı insanlar arasında geçen çileci yaşantıda, yeni bir doğumda, sevdiğin sürece yeni yaşamlarda mümkün olan en büyük yoğunluğunda görünür. (Edwards,1989:79) Vincent için sevgi tüm işçi ve köylülerin evlerinde, aile yaşantılarında mevcuttur. “*Seviyorum o halde yaşıyorum*” ve “*sevgi dolu davranış*” Tanrının yaşamlarımızdaki somutlaşmış varlığıdır. “*Kederli bir ruh hali içerisindeyken üzeri köpüklenen gri-yeşil deniz kenarında çorak bir plajda dolaşmak iyi gelir insana. Oysa daha büyük ve sonsuz Tanrıyı deneyimlemek için uzaklara gitmek gerekmez. Küçük bir çocuğun gözlerinde okyanusun derinliklerini bulabiliyorum. Sabah olup horozlar öttüğünde güneş beşiği üzerinde parlar. Bu Tanrısal ışıktır.*”²⁰² Vincent için sevgi, yaratmak, hayat vermek anlamına gelir. Bir tarladaki yeşerme ne ise sevgi de onun için odur. Eylemlerde ikamet eden, kavramsalın ve dilin ötesindeki sevgiye duyulan inanç. Sevginin basitliği ve samimiyeti soyut düşüncelerin en derininde yatan kutsallık ve ciddiyete sahiptir. Zorlamasız ve bir nedene bağlı olmaksızın yeni filizlenen bir yaşamın basitliğinde hayatın sırrı, Tanrının varlığı görünür. “Vincent köylülerin basit Tanrı inancından etkilenmişti. Köylülerin basit inançlarına çekilimi onu bir yandan sanattaki aristokratik ezoterizmden uzak tutmuş diğer yandan da artık hükmü kalmamış estetizmden korumuştur.”(Edwards, 1989:76) Vincent’ın Tanrı inancındaki zıt yönler olan kişisel somut deneyimler ve gizemli belirsizlik sanatını besleyen ona ilham veren yönler olacaktır.

Mücadeleci bir sanatçı olarak Vincent’ın idiomorfik²⁰³ Tanrı görüşünde İsa da kendisi gibi mücadeleci bir sanatçı olarak düşünülür. Bernard’a “*İsa tüm diğer*

²⁰¹ VAN GOGH, Vincent. Willemina’ya 1890’da Paris’ten yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²⁰² VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 1882’de The Hague’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²⁰³ Tuhaf ya da karakteristik bir forma sahip durum ya da nitelik: formda biricik ya da özgün kimlikte oluş.

sanatçılardan farklı olarak mermer ve kili küçümseyen, canlı et üzerinde çalışan bir sanatçıdır” ²⁰⁴ diye yazar. Vincent Tanrıyı daha spesifik olarak ruhunun derinliklerindeki düş kırıklıkları, başarısızlıkları ve bir sanatçı mücadelesi veren olarak düşünür. “Vincent’in idiomorfizmi Buber’ın ilahi olanla ilişkimizi açıklayışına kadar uzanır. Ondan farklı olarak Yaradan ile yaratılmış arasındaki kişisel deneyimin yoğunluğunda sanki bu ilahi bir deneyimmiş gibi bir anaför oluşur.” (Edwards, 1989: 71) Tanrıyı kişisel tarihindeki en yoğun somutlukta deneyimler. Çünkü yaşamı, bir sanatçı olarak kendi derinliğinde deneyimlemektedir: tıpkı bir annenin çocuğuna hayat vermesindeki anneliğinde bulduğu gibi. Bu Tanrı bir annedir anlamına gelmez. Bu bakışla bir çiftçi Tanrıyı Tanrı sanki bir çiftçiymiş gibi deneyimleyecektir. Tanrı bir çiftçi değildir fakat Tanrı tohumlama ve bitkiye can verme eyleminin içerisinde.

Vincent için bu kusurlu dünyada hata yapma riskine cesaret etmek, bir yaratılmış olarak tökezleme ihtimalini göze almak demektir. Başarısızlıkların şimdi mantiken her zamankinden daha çok Tanrının affediciliğinin güvencesi altında olduğu beklenebilir. “Yaşamı “Acıların Adamı” olarak gören Vincent için, başarısız olma olasılığına karşı cesaretle girişmek yeniden doğmaktır. Eleştirdiği Kilisenin soğuk ve akademik mükemmeliyetçi Tanrı kavramını bu şekilde eleştirir ve düzeltir. “Vincent kendi sanatında, Tanrının bir sanatçılık yöntemi olarak bu kusurlu dünyayı yaratmak gibi akıldışı bir işi yapma cesaretini göstermiş olduğunu açıklar. Mükemmel ve tamamlanmış olanı değil, oluşum halindeki göstermek arzusuyla resimlerinde ayrıntıdan kaçır.” (Edwards, 1989: 72-75) Tökezleme ve mükemmel olmayış, umutta ikamet eder. Şimdide başarılı olan, makul olan beklentiden daha fazlasına teşebbüs etmektir. Hata yapmak Tanrının ustalığını ve bütün eserindeki başarı vaadini onaylar.

Van Gogh ömrü boyunca tutarlı bir dini karakter sergiler. İlk yıllarında içine nüfuz eden Hristiyan hacısı olma ahlakını yaşamı boyunca sürdürür. Maddiyata önem vermeyişi, Borinage’da tüm varlığını etrafına dağıtması, ruhsal bir yol olan sanat yolunu seçişi, bir hayat kadınına gayri meşru çocukları ile birlikte sahip çıkışı,

²⁰⁴ VAN GOGH, Vincent. Bernard’a 1888’de Arles’ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

sanatını fakirlere adaması bu ahlakı sürdürmüş olduğunun açık kanıtlarıdır. Vincent Borinage’da Tanrı’nın doğası kavramını geliştirir. Vaazlarında İsa’nın mesajı ile güncel olayları birleştirir. Hayattaki şefkatli davranışlarda ilahi olanı göstermeye çalışır. “Kiliseden ayrılmasının ardından Van Gogh İsa örneğini taklit etmeye dayalı Hristiyanlık hizmetinde yansımaları gerektiğini düşündüğü Hristiyan ahlakını sürdürmeye devam etmiştir.” (Erickson, 1998:74) “İlk olarak, Azizlerin ruhta alçakgönüllülük ve basitliklerine karşı aynı şekilde bir saygıyı göstermeye devam eder.” (Erickson, 1998:69) Fakirlere yardım etme isteğini sürdürür. Hollanda dönemi başyapıtı olan “Patates Yiyenler”de bu saygısını yumuşak başlılık, fakirlik ve basitlik inancı ile birleştirir. (Resim 26) Parasız ve resim malzemesiz olarak 1883 Kasımında Nuenen’deki baba evine döndüğünde Brabant’ın kırsal kesiminin ressamı haline gelir. Akşamlarını ateşin karşısında düşüncelere dalan dokuma işçileri ve çiftçilerin kulübelerinde geçirir. Gençliğinde kendisine ahlakın din kurumu olduğu öğretilmişti. Bu nedenle bir hayat kadını (Sien) iki gayri meşru çocuğu ile birlikte koruması altına alır. Davranışı Hristiyan inancının pratik bir uygulaması olarak ahlak anlayışı ile tamamen tutarlıdır. “Kişi ne toplum yargılarına göre hareket etmeli, ne de tutkularına göre hareket etmelidir. Kişi temel ahlak kurallarını benimsemelidir”²⁰⁵ ona göre. Diğer bir mektubundaki fikirleri durumu açıklayıcıdır:

“Komşunu kendin gibi sev – o halde Tanrının istediği şekilde davran. Bir zamanlar 6 hafta ya da iki ay boyunca yanmış zavallı madencilere hastabakıcılık yaptım. Kışın yaşlı yoksul bir adamla yemeğimi paylaştım ve Tanrı bilir daha neler ve şimdi Sien var. Fakat bunun aptalca veya yanlış olduğunu asla düşünmüyorum... Daima “komşunu kendin gibi sev” düşüncesinin bir abartı olmadığına, normal bir durum olduğuna inandım.”²⁰⁶

²⁰⁵ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 14 Mayıs 1882’de the Hague’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²⁰⁶ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 23 Temmuz 1882’de the Hague’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

Vincent’ın, yeni kuşağın fikir özgürlüğü olarak gördüğü matbaaya benzeterek kendini litografi çoğaltmalarına adanması ve ardından plan tutmayınca²⁰⁷ ucuz skeçler çizerek bunları pazarlamaya girişmesi temelinde dinsel inanışının motive ettiği eylemleridir. Hedefi ticari amaçlı değil insanlara hizmet misyonunu düşünerek insanlar için insan figürleri üretmektir: “*Kişi parlak, görkemli sergiler açacağına doğrudan doğruya halka hitap etse ve herkesin evinde birtakım tablolar ya da öğretici nitelikte reproduksiyonlar-Millet’nin yapıtları gibi- bulunabilmesi için çalışsa çok daha iyi olurdu.*”²⁰⁸ (aktaran: Kür, 1996) Fakir emekçilerden aldığı ilhamı, onların Tanrısal bulduğu eylemlerinde gördüğü ışığı yine onlara güç ve inanç vermek için sunmayı planlar: “*Çalışmalarımınla kendimi tatmin yerine sıradan işçilerin onları odalarına ve işliklerine asmalarını tercih ederim.*”²⁰⁹

Ardından Arles’teki “Sarı Ev”de sanatçılarla keşif hayatına benzer bir hayat sürmeyi planlaması da inancının ilham ettiği tutkulu düşlerinden biri olacaktır. Mektuplarından birinde stüdyosunun “*reddedilenler limanı, yoksulların yol göstericisi*” haline gelmesini istediğini yazar. Bunu düşünürken belki de Paris’te yardım ettiği genç ressamı hatırlamaktadır. Van Gogh Paris’e geldiğinde benzer zihniyette ressamı bulacağını umar fakat aksine birbiriyle çekişen gruplarla karşılaşır: “*birbirinin boğazını şevkle kesmeye çalışan her biri daha iyi bir nedene ve daha iyi bir amaca sahip.*”²¹⁰ Ateşli mizaca sahip, atılgan ve sosyal anlamda başarısız olan van Gogh²¹¹ ironik şekilde kendini aracı konumunda bulur, iyi

²⁰⁷ Maliyeti ucuz litografi baskıları çoğaltarak sanatını yaymayı düşünse de bunun için gereken finansı bulamayınca ve arkadaşlarından destek görmeyince planı suya düşer.

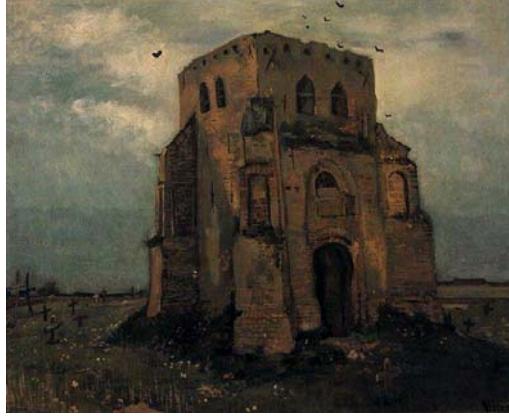
²⁰⁸ Kasım 1889, Saint Rémy

²⁰⁹ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 1882’de The Hague’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²¹⁰ VAN GOGH, Vincent. Bernard’a 1888’de Arles’ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²¹¹ Onun yalnız bir dışlanmış olduğu miti bir yanılgıdır. Edwards kitabında Vincent’in çocukluğundan itibaren tanıklıklara başvurarak onun çirkin, kaba ve itici görünümünün, insanlarla arasındaki bariyeri oluşturduğuna dair destekleyici açıklamalarda bulunur. Oysa eğitimsiz halkın kendisini anlayamamış, dışlanmış olmasının dışında, sanatçı çevresinden, kısa yaşamı boyunca sürdürdüğü çok sıkı dostlukları olmuştur. Sanatçılarla avam arasında daima bir mesafe olmuştur. Örneğin van Gogh vakasında kulak kesme olayının ardından Arlesliler toplanarak Vincent’in kasabayı terk etmesini ister. Vincent’in toplumsal yalnızlığı entelektüel çevrenin kendisi gibi ilkelliğe dönme samimiyetini göstermemiş olmasından, kent yaşamını bırakamamış olmasındandır. Benzer şekilde Gauguin de aynı kaderi yaşar. Gauguin’in toplumsal yalnızlığı doğada yaşamayı tercih etmesindendir.

yetişmemişlere cesaret vermeye çalışır, daha az kazanan Bulvar ressamlarını bir araya getirip her birine yardımcı olmaya uğraşır. (Coyle, 2009: 87)



Resim 18: Van Gogh. (1885). Nuenen’de Eski Kilise Kulesi (63x79cm). Amsterdam, Hollanda: Vincent Van Gogh Müzesi

Vincent’in yaşamında kitaplar İncil kadar önemli rol oynar: “*Kitaba karşı hemen hemen karşı konulmaz bir tutkum var; hiç durmadan okumak, öğrenmek, kendi kendimi yetiştirmek peynir ekmek kadar kesin bir gereksinme benim için.*”²¹² (aktaran: Kür, 1996) 1887’de Theo’ya tarih ve Homeros’tan Dickens’a kadar edebiyat okumakla, Rembrandt, Millet ve Michel’in resimlerini izlemekle ruhsal gelişim sağlanamaz mı diye yazar.²¹³ (aktaran: Kür, 1996) Aynı mektupta: “*kitap sevgisinin de Rembrandt’ı sevmek kadar kutsal olduğunu kabul etmek zorundasın; hatta ikisinin birbirini tamamladığı kanısındayım ben*”²¹⁴ diye devam eder. Düşüncelerini “Fransız Romanları” tablosu ile somutlaştırır (Resim 54). Saint Rémy’den Theo’ya yazdığı bir başka mektubunda bir gün Paris’in en güzel manzarasını yapma isteğinden bahseder. Karanlıkta ışık saçan bir kitapçı dükkanı Vincent için Paris’in en güzel manzarası olacaktır.²¹⁵ Ömrü boyunca yazarlarla ressamı eşleştirir: “*Shakespeare’de Rembrandt’tan, Michelet’de Correggio’dan, Victor Hugo’da Delacroix’dan bir şeyler bulmak olası. Ayrıca İncil’de Rembrandt’tan bir şeyler, ya da Rembrandt’ta İncil’den bir şeyler var, nasıl istersen artık? İkisi de aynı kapıya çıkıyor...*”²¹⁶ (aktaran: Kür, 1996) Dostu Bernard’a

²¹² Temmuz 1880, Cuesmes, Belçika

²¹³ 3 Nisan 1878, Amsterdam

²¹⁴ A.g.k., a.g.y.

²¹⁵ Ne yazık ki bu resmi yapmaya ömrü yetmemiştir bu nedenle resme sözcüklerle sahibiz.

²¹⁶ Temmuz 1880, Cuesmes, Belçika

yazdığı bir mektubunda ise: “Özellikle bizim dostlar arasında kelimelerin hiçbir değer taşımadığını düşünen çok kişi var. Oysa tersine iyi söylenmiş bir sözde resim sanatı kadar güçlü ve ilginç bir şeyler yok mu?”²¹⁷

Vincent modern İncil yorumlarındaki tutarsızlıklarla karşılaşmıştı, aynı şekilde kurumsal Kilisenin başarısızlığı ve ikiye bölünmüşlüğü ile de. Kiliseden ayrılmış fakat temeldeki İsa inancı ve İncil’in içerdiği mesaja bağlılığı aynı kalmıştı. Her şeyden önce en çok İsa’ya hayranlığı devam eder. Çağdaşı romanların sıradan kahramanlarında, örneğin Victor Hugo’nun “Sefiller”indeki Jean Valjean ve Emile Zola’nın “Yaşama Sevinci”indeki Pauline karakterlerinde acı çeken ve diğerleri için kendini feda eden İsa’nın suretlerini bulur.²¹⁸ Okuduklarından düşüncelerini destekleyecek fikirler araştırır, köprü kurmaya çalışır. “Breton’un şiirleri, Christina Rossetti, Longfellow, Keats, Withman ve Shakespeare’in dramaları ya da Zola, Dickens, Eliot, Daudet, Loti ve daha pek çoklarının romanları...” (Edwards, 1989: 61). Thomas a Kempis’in “İsa’yı Taklit (*imitiation*)”, Bunyan’ın “Haç Yolcusunun İlerleyişi” (*The Pilgrim’s Progress*), Ernest Renan’ın naturalist çalışması “İsa’nın Yaşamı”, Tolstoy ve Dostoyevsky’nin imaları, Hugo’daki ilahilik fikri, Alfred Serusier’in Millet üzerine yazdığı biyografide bahsedilen köylü inancı, Rembrandt’ın eserleri ve ilahi ilham veren tanınmamış daha pek çok sayıda diğer kaynak onun ilgisini çekmişti. (Edwards, 1989: 64) Renan onun Hristiyan rahipliği ile sanatçı yaşamındaki köprü olarak görülebilir. Renan’ın “İsa’nın Yaşamı” adlı kitabını ilk olarak Evangelist inancındayken okur ve Kiliseden ayrıldıktan sonra da okumaya devam eder. Van Gogh için Renan modern bir Hristiyan örneğidir. Hem Vincent’in babasının Groningen teolojisi²¹⁹ hem de Stricker’in “Nasıralı İsa” kitabının modern bakış açısı ile tutarlıdır. Van Gogh Groningen Teolojisi birikimi ve Evangelist inancı ile Tolstoy gibi modern yazarların yeni dinini sentezlemeye yaklaşır.

²¹⁷ VAN GOGH, Vincent. Bernard’a 1888’de Arles’ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston Amsterdam

²¹⁸ Sevdigi kitapları, gerçekleştirdiği portre ya da naturmortlarda sıklıkla resmeder. Bu tür resimlerinde kitap kapaklarından isimleri okunabilmektedir. Bunlar içerisinde “Yaşama Sevinci”nin ayrı bir yeri ve önemi de vardır. Bu, van Gogh’un inanç-edebiyat-sanat birliğini kanıtlayan göstergelerden biridir.

²¹⁹ Adını Hollanda’nın kuzeyindeki Groningen bölgesinden alan Groningen Okulu mezhepler arasında bir ara bulucuydu çünkü destekçileri zamanın hem en özgür ve hem de en Ortodoks düşüncelerini kucaklayan inanış ilkelerini paylaşmaktaydılar. (Erickson, 1998: 4)

Charles Dickens'ın "Scroogestood" hikâyesini her Noelde tekrardan okurdu. Egoist, yaşlı bir adamın ruhsal yolculuğunda geçmiş, şimdi ve gelecekteki değişimi -yeniden doğuşu- Vincent'in umutlarına paraleldi. Yaşlı adam Hristiyanlık müessesine dönmeyecek fakat sevgi, yardım hizmeti ve şifa vermeye dönecekti. (Erickson, 1998: 60) "O iyilik için çalışmayı romanlarda ve hatta kelimelere eşlik eden illüstrasyonların gücünde bulur." (Erickson, 1998: 60) Fakat problem ressamların literatürün izlediği yolu nasıl izleyecekleriydi. Bunun için eskide kalmış dinsel sahne tasvirleri modern dünya için çözüm olamazdı. Thomas Carlyle (1795-1881)'in mesajını kabul etti.²²⁰ Bazı ezoterik simgeleri korumayı ve tapınmayı kabul eden yeni papazlığı amaçlayan yazar ve ressamı -Pre-Rafaelitler, Nabiler ve Pont Aven Okulu- reddetti. Tapınmayı reddederek, mantığı dışlayan sanatçılar arasında uygulanan mezhepsel ruha karşı çıktı. (Erickson, 1998: 60) Bernard, Gauguin ve Vincent arasında dinsel içerikli sanatın güncel yorumlarına dair tartışma hiçbir zaman bitmedi.²²¹ Gauguin'in İncil konulu resimleri Vincent'a dert oldu; özellikle de o güne ait Bretonlu kadınlar ya da Gauguin'in Kendisini İncil'e ait sahneler yerleştirdiği resimleri. Vincent dinsel maniyerizme ya da dinsel fanatizme dönmeyi reddediyordu.²²² Geleneksel ikonografik dinsel sahne resmetmek yerine ilahi olanı günlük yaşamda deneyim kazandığı sahnelerde görüyordu: "*İnsan gözünde katedrallerde olmayan bazı şeyler bulunduğu katedraller yerine insanların gözlerini resmetmeyi yeğlerim. Bununla birlikte ağırbaşlı ve heybetli, belki de ikincisi –bir insan ruhu, bu bir yoksul dilencinin ya da yolda yürüyen bir fakirin olabilir benim için daha ilginçtir.*"²²³ Tanrının sonsuz, ilahi varlığı fikri çalışmalarının içine sinerek tüm resimlerine yayılır. "Ressamlığının geç döneminde daha radikal bir çözüm bulur. Ruhunun derinliklerinden görüp boyadığında bir ağaç ya da bir kaya parçası Hristiyanlığın canlı ve parlak haline bürünüyor." (Edwards, 1989: 28)

²²⁰ Thomas Carlyle, Sanayi Devrimi İngilteresinin kayıtsızlığını ve sosyal adaletsizliğini kınamasıyla, Viktoryen yazarlar arasında adeta bir Eski Ahit elçisiydi. Yoksulluğa dair gerçekleri devrin diğer yazarlarının sahip olmadığı bir hassasiyetle ele almıştı.

²²¹ Vincent'in inanç konusundaki radikal sadakati hem dini çevrelerde hem de sevdiği sanatçılar arasında anlaşılammıştır.

²²² Yazıları arasından Gauguin'le bu konuyu tartıştığı yarım kalmış bir mektubu çıkmıştır.

²²³ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 19 Kasım 1885'te Nuenen'den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

Van Gogh'un sanatının din ile ya da en azından Hristiyanlıkla bağdaşmadığını düşünen sanat tarihçileri 1881'de onun bir dönüm noktasına geldiğini yazarlar. Bu tipik yanlış anlama van Gogh'un bir sanatçı olarak var olmaya başlamasının kurumsal Kiliseyi reddetmesiyle aynı zamanda ortaya çıkmış olmasındandır. Oysa onun aile büyüklerinin yarısı din adamlarından diğer yarısı ise sanatla uğraşan kimselerden oluşuyordu. Birinci yolun kapanmasının ardından ruhsallık yolunda ilerleyen Vincent'in benzer yoğunluktaki bir duyarlılığı taşıyan ikinci yola yönelmesi gayet tabii idi. Yön değiştirmekle misyonunun sadece şekli ve yöntemi değişmiş, içeriği aynı kalmıştır. Değişim ancak kendi gelişen zihninin, inanç yolculuğundaki algılayışının değişimidir ve yeni araçları artık kelimeler değil imajlardır. Yorumcuları yanılgıya sürükleyen, meslek değişimi ile eski din anlayışının yenisi ile değişiminin aynı anda vuku bulmuş olmasıdır. Dini görüşü evangelist mesleğinin içindeyken değişmiş olsaydı bize bir kırılma olarak görünmeyecekti. Zamansal olarak yaşanan çakışma, yorumcuları eskiyi tamamen yok saymaya yöneltmiştir. "Lazarus'un Dirilişi", "Piéta", "İyiliksever Samaralı" gibi açık şekilde dinsel temalı resimleri ise "eskiyi hatırlayış", "dine geri sarılış" olarak yorumlanmıştır. Oysa Vincent, Saint Rémy hastanesinde gerçekleştirdiği bu resimlerle hastalanan bedenini ve şifa bulma arzusunu yansıtmış da olabilir.

Van Gogh'un yaşamında ve aynı şekilde çalışmasında geçmişin korunması ve modern arayış arasındaki gerilim durmaksızın vurgulanır. Modern bir dil oluşturmaya çalışırken Tanrının varlığını, sevgi ve adaletini göstermenin yeni bir yolunu keşfeder: sıklıkla parlayan bir ışık ya da güneş resmeder. Ekici ve çok sayıdaki günebakan resimleri, zeytinlikler ilahi varlığın tasvirinde onun kullandığı modern sanatsal sözlüğün terimleridir. (Erickson, 1998:76) Van Gogh'un kendinden önceki Millet ve Israels gibi sanatçılara hayranlığı bu sanatçıların ekiciler, kazıcılar, köylü çocukları ve hatta kutsal bir özellikle hayat kadınları temalı resimlerine yöneliktir.



Resim 19: Van Gogh. (1885, Nuenen). Açık İncil, Şamdan ve Roman (65x78cm). Amsterdam, Hollanda: Rijksmuseum

Van Gogh'un edebiyat, resim ve dini uzlaştırdığı yeni inanışını sergilediği "Açık İncil, Şamdan ve Roman" adlı tablosu kurumsal din ile modern din anlayışı arasındaki uzlaşan ve ayrışan yönleri belirtmesi, geçmiş ile geleceği bağlayan bir köprü olması bakımından oldukça açıklayıcıdır. (Resim 19) Resim aynı zamanda Vincent'in seçmiş olduğu yeni modern yolu ifşa ediyor oluşuyla da ayrıca önem taşır. 27 Mart 1885'te Theodorus van Gogh ani bir ölümle yaşam sahnesinden çekilir. Vincent tabloyu babasının vefatı üzerine gerçekleştirmiştir. Resim hakkındaki çoğu yorum masif İncil'in Vincent'in terk ettiği Hristiyanlık inancını simgelediği ve romanınsa seçtiği yeni yolu simgelediği yönündedir. Örneğin "Hristiyanlık'a Karşı Doğa" (*Christianity versus Nature*) ile van Gogh'un dini yaşamı üzerine önemli bir çalışma ortaya koyan Tsukasa Ködera'ya göre van Gogh'un din geçmişi ve sanatçı yaşamı birbirinden apayrı iki dünya gibidir. O da diğer yazarlar gibi van Gogh'un yaşamını dinsel fanatizm dönemi ve paganist inanışa geçerek Hristiyanlığı terk ettiği dönem olarak ikiye ayırır. (Ködera, 1990)

Vincent, Borinage deneyiminin ardından Kilise otoritelerine boyun eğme ile, soğuk akademik bakış açısı ile ve ailesinin kendi zamanına karşı anlayışsızlığı ile daima mücadele etmiştir. Vincent'in babası yeni edebiyatı reddetmektedir. Eleştirmenler Vincent'in babası ile giriştiği sayısız tartışmadan yola çıkarak söz konusu resmi, tamamı ile birbirine zıt iki kuşağın Vincent'in gözünden canlandırılışının örneği sayar. Bu tarz yorumlara göre masif İncil, sabit ve tutucu

otoriteyi göstermektedir. Vincent’ın inançsız ve katı yürekli bulduğu ruhban sınıfını simgeler. Etrafına sarı ışınlar yayan “Yaşama Sevinci” ise Vincent’ın yeni keşfettiği dünyanın ürünüdür. Vincent ölümü ifade etmek için kara, koyu bir arka plan ve sönmüş mum simgesini kullanmıştır. Bununla zıtlık oluşturacak şekilde ışıklı sarı, ön planda kullandığı ufak formattaki kitaptan yayılarak yaşamı simgeler. Romanın kapağından da “Yaşama Sevinci” yazısının okunuyor oluşu zıtlığı güçlendirir. Bu, Emile Zola’nın henüz bir yıl önce yayımlanmış olan Doğacı romanıdır. Vincent kullandığı koyu atmosfer içerisindeki sarı ışıkla ‘tenebrizm’ geleneğine bağlanarak ışığa ayrıcalıklı bir yer vermiş. Avrupa geleneğinde ilahilik simgesi olan sarı ışığın büyük boyutlardaki İncil’den değil de küçücük bir kitaptan çıkıyor oluşu yorumcuları Vincent’ın din eleştirisi yaptığına ikna etmiştir. Bu yorum Ködera’nın van Gogh’un yeni yaşamında dine karşı bir tutum içerisinde olduğuna dair fikrini kuvvetlendirir.

Vincent resminde model olarak babasından hatıra kalan İncil’i kullanmıştır. Gerçekte babası ile duygusal bağı çok güçlüdür ve kendisi ile tartışıyor olmaktan son derece rahatsızdır. Babasının ölümü ile derin bir depresyon geçiren Vincent’ın bu kaybın hemen ardından onu bir resimle eleştirmiş olabileceği fikrinden böylece uzaklaşırız. Vincent bir eleştiri ortaya koymaktan çok belki de babasının hatırasına saygı duruşunda bulunmuştu. Bu fikri kuvvetlendiren diğer bazı önemli ayrıntılara eğildiğimizde van Gogh’un İncil’de açmış olduğu bölümü fark ederiz. O İncil’de ne sınırlayıcı emirlerin olduğu ne de babasının şeytana karşı uyarılarını içeren bir bölüm açmıştır. Bir zamanlar çok sevdiği bölüm olan “Müsrif Oğul” meselini de açmamıştır. Bunun yerine Borinage’da samimi şekilde üstlendiği misyonunu anlatan Yeşaya 53 kutsal metnindeki “Acı Çeken Köle”nin şarkısını açmıştır. Bu bölüm, diğerleri tarafından anlaşılamamış, biçimsiz, diğerlerinin acı ve kederini üstlenen Tanrının kölesini anlatır:

“53:3 İnsanlarca hor görüldü,
Yapayalnız bırakıldı.
Acılar adamıydı, hastalığı yakından tanıdı.
İnsanların yüz çevirdiği biri gibi hor görüldü,
Ona değer vermedik.

53:4 Aslında hastalıklarımızı o üstlendi,
Acılarımızı o yüklendi.
Bizse Tanrı tarafından cezalandırıldığımızı,
Vurulup ezildiğini sandık.”

H.R. Graetz’in yorumuna göre resimdeki masif İncilin önündeki “Yaşama Sevinci” modern hayatı, buna zıt olarak İncil geleneksel, tutucu yaşam biçimini simgeler ve Yeşaya’daki şarkı ile birleşince çıkan anlam modern yaşamın kınandığı yönündedir. (Graetz, 1963: 40-42) Graetz Peygambere ait bir kutlama şarkısı olan Yeşaya metnini asık yüzlü, haşin bir şiir olarak değerlendirmiştir. Oysa başkası adına acı çekme ve kendini kurban etmeyi simgeleyen bu şarkıda çirkin ve biçimsiz kölenin görünümü Tanrının bir lütfudur. Kölenin misyonu kurban rolünü üstlenme ve ölüm endişesi ile acı çekmektir. Horlanan köle tanrı aşkına tutulmuştur, suçlarımızı üstlendiği için kalbi yaralıdır. Görevi ölümü göğüslemek ve günahları üstlenmektir. Metnin ilerleyen bölümlerinde kölenin görevi açıklanır: “*fakirlere vaaz vermek*”, “*yaslı olanları teselli etmek.*” (Edwards, 1989: 12) İncil’de Yeşaya metninin öneminin “Mesaj”ı iletme olduğu şu şekilde açıklanır:

“İsa büyüdüğü Nasıra kentine geldiğinde her zamanki gibi Şabat Günü havraya gitti. Kutsal Yazılar’ı okumak üzere ayağa kalkınca O’na Peygamber Yeşaya’nın Kitabı verildi. Kitabı açarak şu sözlerin yazılı olduğu yeri buldu: “*Rab’bin Ruhu üzerimdedir. Çünkü O beni yoksullara Müjde’yi iletme için meshetti...*” Sonra kitabı kapattı, görevliye geri verip oturdu. Havradakilerin hepsi dikkatle ona bakıyordu. “*Dinlediğiniz bu Yazı bugün yerine gelmiştir*” ...” (Luka 4:16-21 İsa Celile’de)

Vincent’in Yeşaya metni ile ilişkisine gelecek olursak: Theo’ya Yeşaya’yı okumasını tavsiye eder. Bir mektubunda maden işçilerine verdiği vaazı anlatır. Vaazındaki “Acı Çeken Köle” bir alçakgönüllülük örneğidir. Vincent aynı mektupta kendi kederinden ve gönül yarasından da bahseder; yalnız, fakir ve çılginca davranan ressamlardan da. (Edwards, 1989: 75) 1879’da “Acı Çeken Köle” misyonunu gerçekleştirmek üzere ihtiyaç duyduğu insanların arasına, Borinage’a gider ve burada açık ve kişisel bir deneyim yaşayarak gezici rahip kimliğinde çalışır. Bu görevin, konu ile ilgili otoritelerin görüşlerine karşı endişe hissetmeksizin

gerçekleştirilen kişisel bir tavır olduğu anlaşıyor. 1879 Temmuzunda Evangelistlerin başı Synodal Board işine son verdiğinde ve aynı zamanda babasının eleştirileri oklarına hedef olduğunda acı ve sefalet içinde kasaba kasaba başıboş dolaşır. Vaaz vermiş, anlaşılamamış ve hor görülmüştür. Van Gogh kurumsal dinden ve vaizlik mesleğinden ayrıldıktan sonra da insanları teskin edip onlara şifa verdiğine inanmıştı.²²⁴ Vincent kendini Acı Çeken Köle ile özdeşleştirmiş olmalıydı. Bu durumda resimdeki İncil babasını değil, Vincent'in dinin özünden kendisine çıkarttığı payı simgeler.

Diğer yandan Vincent'in çağdaş edebiyat hakkındaki fikirleri de Gratez'in yorumunu çürütür. Vincent'in babası ile giriştiği tartışmalar Hristiyanlık inancı üzerine değil, çağdaş edebiyatın önemi üzerinedir. Vincent bazı çağdaş romanlarda da İncil'in içerdiği 'Sonsuz Gerçek' mesajının bulunduğunu öne sürüyordu. Konu üzerine giriştikleri çok sayıdaki tartışmalardan biri 1881 Noelinden bir ay önce yaşanır, babası Vincent'ı evden kovar. Vincent Theo'ya durumu bir mektupla bildirmiştir: *"Babam beni Michelet ya da Victor Hugo'nun eserleri ile gördüğünde katil ya da hırsız görmüş gibi oluyor ya da aklına ahlaksızlık geliyor; fakat bu çok saçma ve kendimi bu tarz düşüncelerle rahatsız etmeyeceğim. Babama sıklıkla en azından birkaç sayfa okumasını teklif ettim o ise tamamen karşı geldi."*²²⁵

Vincent Michelet ve Stowe'un İncil yorumlarını değerli buluyordu. Stowe'un İncil'i günümüze nasıl adapte edebileceğimizi gösterdiğini söyler. Michelet de İncil'in fısıltıyla söylediğini yüksek sesle söylemektedir ona göre. Wil'e Zola gibi naturalistlerden öğrendiklerini İncil'den kazandığına kattığını yazar. (Erickson, 1998: 94) İncil'e büyük saygı duymakla birlikte günlük hayatta yeterli bir rehber olarak görmez, modern deyişle söylemek bu değerleri daha anlamlı kılmaktadır ona göre: *"İncil hala sonsuz ve kıymetli yeter ki modern topluma uyarlansın."*²²⁶ Sonuç olarak Vincent'in bakış açısına göre "Kölenin Şarkısı" ile "Yaşama Sevinci" karşıt değil aynı gerçeği farklı yollarla anlatan metinlerdir. "Yaşama Sevinci" romanı

²²⁴ Sien'i yanına alışı bu tür davranışına örnektir.

²²⁵ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Temmuz 1881'de Etten'den yazdığı bir mektubundan alıntı New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²²⁶ VAN GOGH, Vincent. Willemina'ya Temmuz 1887'de Paris'ten yazdığı bir mektubunda. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

İncil'deki şarkının modern bir yorumuydu sadece. Zola dramında karanlıklar içerisinde parlayan ışığı ifşa eder. Romandaki Bay Chanteau karakteri gut hastalığının pençesindedir. Açgözlü karısı hırslı ve ben-merkez bir kadındır. Oğulları Lazare macera peşinde koşan, ölüm düşüncesi ile zavallı konuma düşen, zayıf karakterde biridir. Pauline Quenu, öksüz ve aşıktır. Aile Pauline'in aşkını kötüye kullanarak onu sömürür, parasını çalar. Fakat o her şeye rağmen evin içerisinde ışık saçmaya devam eder. Yoksul balıkçı kasabasındaki bir iyilik meleğidir. Sonunda Lazare'ın yeni doğan bebeğinin hayatını kurtarır. Bir zamanlar kendisiyle evlilik hayalleri kurduğu adam, hasta ruhlu yeni karısı tarafından baştan çıkarılmıştır. Vurdumduymaz ana-babası çocuğu Pauline'nin bakımına bırakırlar. Vincent Yeşaya'nın Kölesi'nde ve Pauline karakterinde kendini kurban etmenin, iyilik ve fedakârlığın kişileştirilmiş hallerini bulmuş olmalıydı. Zola'nın anlatımında Köle'nin misyonunun bedenlenmiş yeni formu neşeli bir genç kızdır.

Vincent güç, para, ayrıcalık ve sınıfsallığın katılmış önyargılarına karşı gelen yeni ve devrimci kuşağın görüşlerine katılmak gerektiğine, bunun uygarlaşmak için gerekli olduğuna inanmıştı. Babası yaklaşmakta olan modern dinin İncil'deki özü içerdiğini anlayamamıştı. Bu yüzden belki de Vincent bir resimle babasını eleştirmiyor fakat bir kez daha kendini ifadeye uğraşıyordu. Ruhun ölümsüzlüğüne inanan Vincent belki de babasının asıl şimdi kendisini duyup anlayabileceğini hissetmişti. Resmin renk dili de Vincent'in çağdaş edebiyat ile İncil'in ifade ettiği gerçeklik arasında kurduğu bağlantıyı simgesel bir dille ortaya koymuş olabileceği savını kuvvetlendirir. Burada sarı ışık kilit noktadadır. Yeşaya metninde misyonun vaizlik olarak açıklanması ve Vincent'in yeni edebiyatta İncil'deki bilginin yer aldığını düşünmesi bizi resimdeki sönmüş mumun Vincent'in biten görevini de temsil edebileceği yönünde iknaya yaklaştırır. Onun yeni din anlayışında, vaizlik –etrafa ışığı yayma- yeni formu ile yeniden doğmuştur. Böylece İncil'deki sözün geçerliliği eskide kalmamıştır, devam edecektir. Babası ölmüştür ve şimdi oğlu onun ışığı yayma görevini devralmıştır. Burada sarı ışığın yayılması ile Vincent'in baba mesleği arasında gördüğümüz bağı açıklamak gerekir. Vincent'in çocukluğuna dair önemli hatıralarından biri de babasının saat kaç olursa olsun ve mesafe ne denli uzak olursa olsun ihtiyaç sahibi, bir hasta ya da ölmekte olan biri için gece karanlığında elinde bir fenerle yollara düşmesidir. Bundan sonra da van

Gogh sanat yaşamı boyunca sarı ışığı ilahiyi ifade etmede daima kullanacaktır. Hollanda ekolüne bağlı altın tonlardaki ışık-gölge resmi tarzında değil fakat simgesel olarak maviyle eşleştirdiği yeni renk anlayışındaki üslubu ile.

Buraya kadar Vincent van Gogh'un inanç dünyasını resim sanatı ve edebiyat ile nasıl sentezlediğine değindik, doğa bu sentez içerisinde dış gerçeklik ile mistik birliği sağlamada kaynağa ulaştıran en önemli unsurdur. Çocukluğundan beri kendini içinde huzurlu hissettiği, uzun yürüyüşler yaptığı doğa, Vincent'a daima ilham vermişti. 1882'de The Hague'den yazdığı bir mektubunda Theo'ya çocukken sıradanın ötesinde duydukları doğa sevgisini şöyle anımsatır: *“Herkes doğayı bir çocuk gibi sevmiştir ama kimse bunu seninle benim gibi bir yol haline getirmemiştir.”*²²⁷ Aynı yılın sonlarına doğru başka bir mektubunda doğa ile kurduğu derin iletişim duygusunu şu şekilde tarif eder: *“Anlıyorum ki doğa bana bir şey söylemiş, benimle konuşmuş ve ben onun dediklerini stenoyla kağıda geçirmişim. Stenoda çözülmüş, anlaşılması olanaksız kelimeler olabilir, gene de ormanın ya da deniz kıyısının ya da bir figürün bana anlattıklarından bir şeyler kalmış; üstelik, alışılmış, bildik, doğadan çok, zorlanmış bir tavırdan bir sistemden kaynaklanan bir dil değil bu.”*²²⁸ (aktaran: Kür, 1996: 81)

Van Gogh'un 1883 Sonbaharında yaşadığı deneyim, ilhamı en kuvvetli şekilde duyumsadığı bir dönüm noktasıdır. Drenthe'nin bataklık kaplı uzak bölgelerinde beş parasız, başıboş dolaştığı bu üç ay içerisinde ruhsal arayışını belirginleştirir. Gereksinimi olan içsel sessizliği Drenthe'de bulur. Zweeloo'ya yaptığı yolculuğu Theo'ya: *“bir yaprağın yere düşüşünün dahi duyulduğu sessiz, gizemli, huzurlu yer”*²²⁹ olarak tarif eder. Bakir doğayı bir sanatçı için uygun bir yer olarak görmeye başlar. Sadece pitoresk olduğu için değil manevi açıdan da kentten daha üstündür. Drenthe, van Gogh'un Barbizon'u haline gelir. Tanrının doğa aracılığı ile kendisine konuştuğunu duyumsar: *“Her şeyi burada, sessiz bozkırda*

²²⁷ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Kasım 1882'de The Hague'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²²⁸ Eylül 1882, Lahey

²²⁹ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Kasım 1883'te Drenthe'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

gördüm ki orada senin ve benim üzerimizdeki Tanrı'yı hissettim.”²³⁰ “Şimdi kendimi tamamen düzelten, düşüncelerimi düzene sokan, onaran, yenileyip genişleten bir çevrede buldum, bunlarla kuşatıldım. Ve bu sessiz, ıssız bozkır bana ne konuştuysa sana yazıyorum.”²³¹ İssiz bozkır ona Paris'teki sanat ticareti işini maddi yıkıma rağmen bırakmasını ve ressam olmasını söylemiştir. Vincent Drenthe'de sonu nefsinin sonlanması ile biten “sözsüz bir müzik, bir senfoni kadar derin” bir deneyim yaşar: “Burada saatlerce yürüyen biri kendisinin hiçliğini ve dünyanın sonsuzluğunu hisseder.”²³² Zweeloo yolcuğu alacakaranlıkta koyunlarını ağıla götüren bir çobanla karşılaşması ile son bulur: “Dün işittiğim senfoninin sonunda sürü alacakaranlıkta evine dönüyordu. O gün bir rüya gibi geçti. Tüm dikkatimi bu dokunaklı müziğe vermiştim. Tam anlamıyla yemeyi içmeyi unuttum. Küçük bir handa bir parça siyah ekmek ve kahve alıp çıkırgı çizdim. Gün bitiminde kendimi kaybetmişim.”²³³ Driftsand ve Black isimli küçük köylerde dolaşırken doğada geçirilen bir ömür hakkında Theo'ya düşüncelerinden bahseder: “En iyi yaşam hangisidir? En ufak bir şüphe yok ki kırsal yaşamda doğa ile uzun yıllar ilişki içinde geçirilen bir hayattır... Bir köylü olmak, bir rahip olmak... bir ressam olmak ve yıllar boyunca kırsalda yaşamış biri olarak bir el sanatına sahip olmak, bu yolda yıllarca ilerledikçe dereceli olarak daha iyi biri olacaksın ve sonunda da daha derin.”²³⁴

Drenthe deneyiminden sonra Vincent doğanın ona konuştuklarını resmetmeye başlar: “Manzara resmi yapmaya bazen özlem duyarım, tıpkı tazelenmek için doğa yürüyüşlerine can atmam gibi ve tüm doğada mesela ağaçlarda bana konuşan ifade ve ruh görünür. Sığır ya da söğüt dizileri, kimi kez düşkünler evindeki bir kafileyi andırır. Taze mısırlar tarifi mümkün olmayan saflıkta ve şefkattedirler, uyuyan bir bebeğin verdiği duyguyu uyandırır.”²³⁵ Deneyimlerini birbiri ile uzlaştırmaya çalışır: “Bu bakış açısında tanımlanamaz bir şeyler var-tüm doğa konuşuyor ve

²³⁰ A.g.k., a.g.y.

²³¹ A.g.k., a.g.y.

²³² A.g.k., a.g.y.

²³³ A.g.k., a.g.y.

²³⁴ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Ekim 1883'te Drenthe'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²³⁵ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 1883'te Nuenen'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

*kaynağa ulaştırıyor, aynı duygular Victor Hugo'nun henüz bitirdiğim kitabında da var bir anlamda. Doğa ya da Tanrı gözleri, kulakları ve anlamak için bir kalbi olan herkes içindir, bunu neden herkesin görüp hissedemediğini anlamama imkan yok.”*²³⁶

Vincent doğayı hem insan elleriyle üzerinde çalışılıp üretim yapılacak, hem de izlemekten keyif alınacak bir varlık olarak düşünür. Çocukluğundan beri doğaya karşı derin duygular beslemiştir. The Hague, Etten ve Drenthe'deki resimleri daima doğanın içten yorumlarıdır. Meditasyon yapmak için düşlediği favori mekanı önünde tahılların yeşerdiği ve çalıların rüzgarda dans ettiği ideal evinin pencere önüdür.²³⁷ Doğa ruhsal şifaya kavuşturmada ve Tanrı'yı anlamlandırmada Vincent'a yardımcı bir yoldaştır. Vincent'ın bakış açısı insan yaşamı ile doğanın formlarının bir arada nasıl tınladığı (rezonans) anlayışı üzerinedir. “Beşikteki çocuk da, tarla da doğup yeşermenin dinamizmini içerdiği için evrenin büyük motifleridir.” (Edwards, 1989: 85) Bu bağlantı bizi Vincent'ın sembolizmi gibi güç bir konuya götürür.

Geleneksel Japon estetiği ile tanışmak Vincent'ın Provence'taki ruhsal arayışını, yaşantısını ve çalışmalarını etkilemiştir. Japon sanatında doğa ile kurduğu mistik bağlantının adeta bir yansımasını bulur. Paris'te bulunduğu sırada Avrupa'nın en büyük Japon baskı resim koleksiyonunun yer aldığı S.Bing Later'in dükkanını ziyareti Vincent'ın içindeki doğa özlemini tekrar alevlendirir. 1888'de Arles'ten yazdığı bir mektupta Bing'de geçirdiği saatleri anlatır. Vincent Bing'deki Japon baskılarından ve Provence'ın bol güneşli Japon atmosferine benzeyen doğasından anlamıştır ki doğa kendisini ve çalışmasını şifalandırarak, özgürleştirecektir. İzlenimcileri Fransa'nın Japonları olarak tanımlar. Japonizm Avrupayı etkisi altına alan bir modadır. Manet, Whistler, Degas, Gauguin, Seurat, Signac, Mary Cassatt, Valotton, Vuillard, Redon ve diğer pek çok sanatçı üzerinde derin etkiler bırakır. Ancak Japon sanatını içsel olarak benimseyip uygulayanlar sadece Monet ve van Gogh'tur. Monet, sanatında başarı kazanıp kendini emekliye ayırdığında Giverny'e çekilerek kendisine bir Japon bahçesi inşa eder. Japon sanatına kişisel perspektiften

²³⁶ A.g.k., a.g.y.

²³⁷ VAN GOGH, Vincent. Kasım 1883'te anne-babasına yazdığı mektubunda geçer. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

yaklaşır. Su üzerinde yansıyan çiçekler, gökyüzü, ışık ve rüzgarla oluşan titreşimler üzerinde çizimler, fotoğraflar ve düşünme üzerine odaklanır. Bir Japon köşesi oluşturacak zaman ve mali imkanlara sahiptir, bahçıvanlar görevlendirir. Oysa Vincent'in çok az zamanı ve çok az parası vardır. Gereksinim duyduğu Japon manzarasına ulaşmak için bir kez daha bir yabancı ve seyyah olmayı seçer, sahip olabileceği tek Japonya olan Prevence'a hareket eder. “*Güney'in Japonyası*” dediği Arles'te günlerini orman ve meyve bahçelerinde geçirir, uzak tepelere yürüyüşler yapar. Gauguin'in onu terk etmesinin ardından tüm gününü sabahtan gün batımına kadar doğada tek başına geçirir. Yağmurda, fırtınalı havada evlerde, kahve ve stüdyolarda resim yapar. Arles'te çiçekler, bahçeler ve tepelerden öğrendiklerini kuzeye taşır. Auvers'te saz damları, ekilmiş tarlaları, çiçekleri ve fırtınalı göğü aynı efektlerde resimler.

Vincent için doğa canlı ve basit çeşitliliği ile sadece tutarsız düşüncelerle uzlaşmayı sağlamaz, aynı zamanda doğrudan estetik yolla hissedilen, yeni ruhsallığa geçiş kapısıdır. Kapalı din anlayışının boğuculuğundan bizi kurtarır. Din ya da onun yeni adlandırılmayan vârisi, sanatın paradoksal yapısına en iyi şekilde uyar.

*“Japon sanatını incelediğimizde kuşku götürmeyecek şekilde bilge, düşünür, zeki ve vaktini ne yapacağına adanmış bir adamla karşılaşırız. Fakat fırça darbeleri, hayvanları ve insanlarıyla birlikte tüm yabanın görünümünü verir. Bu durumda yaşamını tüketir ve tümünü gerçekleştirmek için yaşamı çok kısadır. Şimdi Japonların bize öğrettiği gerçek bir din değil midir, doğada yaşayan çiçekler gibi? Bana öyle geliyor ki kişi daha mutlu ve neşeli olmaksızın Japon sanatı çalışamaz. Geleneksel bir dünyada eğitim alıp çalışıyor olmamıza rağmen doğaya dönmeliyiz.”*²³⁸

Vincent burada sanatsal tekniği ya da resim geleneğini değil dini ve spiritüel arayışı tartışmıştır. İnancını şu sözlerle dile getirir: “*Daha müzikal yaşamayı isteyeceğiz.*”²³⁹ Ve hissederek ki: “*Hayatımızın önünde açılan yeni yolun belirtilerini*

²³⁸ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Mart 1888'de Arles'ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²³⁹ A.g.k., a.g.y.

bir çeşit önceden imâ benzeri, önceden hissetmeliyiz.”²⁴⁰ “Hristiyanlık dogmasının yerini tutacak olan yeni dine, bilim çalışarak (dünya ile ayın arasındaki mesafenin ne olduğunu çalışmak gibi) ya da politik tarihi çalışarak (Bismark politikasını çalışmak gibi) kolay kolay ulaşamayacağını anlar. Hayır, o sadece fırça darbeleri üzerinde çalışacaktır.” (Edwards, 1989: 97) Bing gibi son derece ufak bir yerde saklı kalmış karmaşık sıklarda, bir sanatçının ilkel elemanları kullanarak doğanın en sığ köşesindeki her şeyi aktarabilmesini çalışır. Yeni ruhsallık, hayvan ve insan figürleri, kırsal manzara ve mevsimleri ifade eden yaprak şekilli fırça darbelerinden oluşan yaşamın farkındalığı ve kutlanmasındaki sağlamlıkla bir yaşama sanatıdır.

Edwards’a göre van Gogh’un Japon sanatından edindiği asıl kazanım Batının insanı merkeze alan (*antroposentrik*) önyargılı bakış açısını tamamen terk etmede kendisine çıkış yolu olmasıdır. Ömür boyu süren doğa sevgisi Japon sanatçılarınla Provence’da yeniden alevlenir ve “ego-merkezcilik” daha ince bir forma dönüşerek “insan-merkezcilik” halini alır, ardından yerini “doğaya teslimiyet”e bırakır. “Onun kişisel yolculuğu insanı merkez alan anlayışın sınırlarını aşarak Japon sanatının sınırlarını araştırmaya doğru uzanmıştır. Bu yol onu her şeye saygı duyma anlayışına, küresel döngüdeki ruhsal boyutun kutsallığını fark etmeye götürür.” (Edwards, 1989: 107) Bu keşif Arles, Saint Rémy ve Auvers’te yaptığı resimlerdeki ruhsallığı ve ana kaynak ile yoğun ilgiyi açıklar. İnsan-merkezci eğilimin zorlaması olmaksızın, doğayı dinlemek suretiyle resimleri giderek daha fazla kendi lisanında konuşmaya başlar.

Vincent’in doğa ile kurduğu derin iletişim hastalığının en ümitsiz dönemlerinde dahi kopmamıştır. Theo’ya Saint Rémy’deki hastaneden: *“Pencerenin demir parmaklıklarından bir buğday tarlasını görüyorum. Van Goyen’in perspektifine benziyor. Üzerinde gün doğumunun tüm ihtişamını görebiliyorum*”²⁴¹ diye yazar. Kısa süre sonra yazdığı bir başka mektubunda aynı duyarlılıkla karşılaşırız: *“Bu sabah gün doğmadan önce uzun süre kırsalı seyrettim, kocaman seher yıldızından başka bir şey görünmüyordu. Daubigny ve Rousseau da aynı bu*

²⁴⁰ A.g.k., a.g.y.

²⁴¹ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Mayıs 1889’da Saint Rémy’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

şekilde yapmışlardı, samimiyet, büyük huzur ve yücelikle dolu fakat aynı anda çok özgün hislere kapıldım, yüreğim parçalandı.”²⁴² Vincent’in atakları devam eder, mevsimler geçse de doğa ile kurduğu ruhsal değişmez: “Hastalığım sırasında karlar eriyerek döküldü. Gece kırsala bakmak için kalktım. Doğa asla ama asla bana bu denli dokunmamıştı, bu denli hisle dolmamıştım.”²⁴³ Bir aile kurabilme hayalini yitirdiğinde kendisi için en uygun, konforlu ve dinlendirici yeri bulduğunu yazar: “Neyi umut etmiştim biliyor musun? Senin için bir aile neyse benim için de doğa, bulutlar ve yeryüzü, çimenler, sarı bir tarla, bir köylü aynı şey... Demek istediğim senin için iş yaşamında bulamayacağın şeyler, bir insanın ihtiyaç duyduğunda seni tedavi edecek ve rahatlatacak olan sevgisinde mevcut.”²⁴⁴ Yüzlerce mektubunda doğanın kendisini şifalandıracağı umudundan ayrılmadığını gösteren düşünceler mevcuttur: “Kral Lear’ı okudun mu? Ama boş ver drama ya da kitap okuman konusunda ısrar etmeyeceğim. Kendim bir şeyler okuduktan sonra sakinleşmek için dışarı çıkıp çalılara (blade of grass), köknar dallarına, bir buğday tarlasına bakma gereği duyuyorum. Bir sanatçının yaptığı yapmacak istersen zarif çimlerin üzerinde salınan mavimsi yaprakların arkadaşı olan kırmızı beyaz gelincikleri görmeye git.”²⁴⁵

1890’ın başlarında Vincent akıl hastanesi ortamının kendisini olumsuz etkilediğine inanmaya başlar. Bu nedenle Theo’ya Mayıs’ta hastaneden çıkmayı planladığını yazdı. Auvers’te sanatçılara destek veren Doktor Gachet’in gözetimi altında bir hana yerleşecektir. Provence’ta bırakacağı iki şey en büyük pişmanlığıdır: birincisi baharın ilk günlerindeki filizlenme, ikincisi doğada duyduğu tüm sesleri kanvasa aktaramamış olması.²⁴⁶ Vincent için kırlar hem açık alan hem de sığınacak yerdi. O daima sağlığına dış mekan resmi ile kavuşmayı umut etmişti. Resim sehпасıyla Güneyin yakıcı güneşi altında ya da ormanların karşısında insafsız

²⁴² VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Mayıs 1889’da Saint Rémy’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²⁴³ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Mart 1890’da Saint Rémy’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²⁴⁴ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Nisan 1890’da Saint Rémy’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²⁴⁵ VAN GOGH, Vincent. Willemijn’a 1889’da Saint Rémy’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²⁴⁶ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Mayıs 1890’da yazdığı bir mektubunda geçer. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

mistral rüzgarı eserken direncini toplamayı umar. “Kendine ve dünyaya sanatının gereksiz bir zevk olmadığını fakat temel gereksinimlerin önemli ifadesi olduğunu ispatlamak istiyordu. Annesine yazdığı mektubunda artistik çabasını bir çiftçinin çalışmasına benzetir: “Çiftçiler tarlalarında ne yapıyorlarsa benim de tualimde yaptığım odur.” (Bürge, Zimmer, Feilchenfeldt, 2009: 28)

Vincent dini görüşünde doğayla sanatı birleştirir: “Doğanın güzelliklerini duymak, hatta çok derinden duymak bile, dinsel duygu ile aynı şey değil, ama bu ikisinin birbirlerine çok yakın olduklarına inanıyorum.”²⁴⁷ (aktaran: Kür, 1996) Doğayı yoğun şekilde hissedişinin heyecanı sanatına şekil verir: “Herkesin çok hızlı çalıştığını düşüneneği konusunda seni uyarıyorum... Bu bir his değil, doğayı yoğun hisseden birinin samimiyeti ve eğer hisler bazen çok yoğunlaşıyorsa bir kimse çalıştığının fakına varmaksızın çalışır ki o zaman fırça vuruşları bir mektuptaki sözcüklerin akışı gibi devamlı ve tutarlı haldedir. Ve bunun her zaman gerçekleşmediğini de hatırlamak gerekir...”²⁴⁸ (aktaran: Kür, 1996) Vincent ayrıca doğadaki uzun bir konsantrasyonun resim üzerine önceden yaptığı planları, beklenti ve istekleri bir kenara itişini de deneyimler: “Kendine şunu bunu yapmak istiyorum demeden doğa üzerinde özenle çalışırsan, artistik bir endişe gütmekten bir çift ayakkabı üzerine çalıştığında hemen güzele varamazsın fakat gün gelir öznel bir yol tutturursun. Çok yavaş, uzun çalışmak tek yoldur ve iyi bir şey yapmaya dair tüm tutku ve bağımlılıklardan kurtulursun.”²⁴⁹ Hatta bu tür bir çalışmada nefsinin yitirme duygusu şiddetle belirir: “Şu an korkunç bir berraklığa sahibim, bu günlerde doğa o denli güzel ki kendimi kaybetmiş durumdayım ve resim bana sanki bir rüyadaymışım gibi görünmeye başladı.”²⁵⁰

Vincent’in sanatı geniş bir doğa ve mevsimsel dinamizm içerdiği kadar insanla doğanın işbirliği içerisinde oluşu ile de dikkat çeker. Vincent’in temel anlam hissi çok sık olarak çiçeklenmiş ağaçlar, zeytin bahçeleri, serviler arasında ve tahlıl

²⁴⁷ 17 Eylül 1875, Londra

²⁴⁸ 1889, Arles

²⁴⁹ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Mayıs 1889’da Saint Rémy’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²⁵⁰ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 1889’da Arles’ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

tarlalarının ekim ya da hasat zamanında çalışırken gelir. Manzara ile figürü birleştirışı oldukça sıra dışıdır. Köylülerin doğumu ile ölümü ve ekin zamanı ile hasat zamanları aynı şekilde yansıyan doğa örnekleri olup sağlam temeller üzerine kurulu kırsal yaşamdan çıkartılan derslerdir. Saint Rémy'deki demir parmaklıklı penceresinden görünen tarlalarda gözlemlediği devamsızlık Vincent'in en derindeki sezgilerini harekete geçirir: *“Kuvvetle hissediyorum ki insanlar buğdaylara benzer, filizlenme için ekilmezsen şayet ne fark eder? –sonunda değirmende öğütülerek ekmek haline geleceksin. Mutluluk ile mutsuzluk arasındaki fark! İkisi de önemli ve gerekli, ölüm ya da ortadan kaybolma kadar iyi- oldukça görecedir- ve yaşam da aynıdır. Hatta beni mahveden ve korkutan bir hastalıkla karşı karşıya kalsam dahi sarsılmaz bir inanç bu.”*²⁵¹ (aktaran: Kür, 1996)

Van Gogh'un sanatında belli bazı motifler sürekli tekrar eder. Tekrar eden tüm simgeler: buğday, orakçı, ekici²⁵², yıldız, güneş ve ay, günebakanlar, lamba, ateş, serviler, zeytinlikler, üzüm bağları, tarlalar, kökler, beşik, kilise binaları, kentler, yollar, köprüler, güller, irisler, kitaplar, kargalar ve hasır şapka takan, eken, kazan, patates yiyen köylüler ilahi özellikler taşır. Ve tümü de ilahi anlamda tek tek incelenmeyi bekler. Bu figürlerde kullandığı renkler de devamlılık gösteren simgeselliktedir. Bunun dışında geleneksel ikonografide gerçekleştirdiği “Lazarusun Dirilişi”, “İyiliksever Samaralı”, “Piéta” gibi eserleri özellikle de İsa olarak kendi yüzünü resmetmiş olmasıyla açık şekilde dini içeriktedir. Bu anlamları deşifre etmek, onun sanatına yeni bir boyut getirecektir.

“Van Gogh'un manzaraya olan ilgisinde ekinin ekilmesi, olgunlaşması ve hasadından oluşan döngü öncelikli konular arasındadır. Sanatçının erken dönem Hristiyanlık öğretileri doğrultusundaki inancı, daha sonraki dönemde İncil kıssaları olarak ortaya çıkar; ekin ekici ve üzüm bağı gibi konular ona Tanrısal varlığın ortaya koyduğu işlerin imajları olarak görünür. Basit köylü yaşamı daima Arkadya pastoral keyif ve bu mutluluğundan doğan zamansızlık görünümelerini büyümlü şekilde çağırır. Manzaralar daima kimlik arayışına zemin oluşturur, mutluluğa duyulan arzu ve sevgiyi vaad eder.” (Bürge, Zimmer, Feilchenfeldt, 2009: 24)

²⁵¹ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Haziran 1890 Auvers'ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²⁵² Otuzdan fazla sayıda

Van Gogh, fikirlerinin asıl ilham kaynağı olarak gördüğü Millet'den yola çıkarak kendi gerçekliğine varmıştır. Millet, kendisini en çok tarım işçilerinin günü gelince gidecekleri topraktan var olabilmek için kendi yaşamlarını çıkartma çabaları, yani iç yüzünde kendinden kendini yaratma imâsı ile etkilemişti. Vincent bunu sanatının ana fikri haline getirir. Vincent'ın yazılarında, resimlerine nüfuz etmiş olan ve kendini mevsimler, günün saatleri, tarlaların ekim ve hasat zamanları olarak ortaya koyan doğa döngüsü temasının gerçekte ilahi düzenin varlığını gösterdiğine dair pek çok ima yer alır. Doğadaki döngünün ilahi karşılığı ölüm-yeniden doğum ve metamorfozdur. Theo'ya Temmuz 1883'te yazdığı bir mektubu onun metamorfoza duyduğu inancını dile getirir:

“Michelet'nin bu tek cümlesi ne demek istediğimi tümüyle anlatıyor: “Sokrates doğuştan bir satirdi. Ancak sürekli özveri, sürekli çalışma, boş ve saçma şeylerden vazgeçme yoluyla kendi kendisini öyle kökten ve tümüyle değiştirdi ki, son gün, yargıçların karşısında durup ölümle göz göze geldiğinde, Tanrılara yaraşır bir yücelik vardı onda, sanki gökyüzünden aldığı bir ışığı saçıyor, Partenon'u aydınlatıyordu.”

Aynı şeyi İsa'da da görüyor insan. Başlangıçta sıradan bir marangozken, kendisini öyle yüceltmış ki, öylesine iyilik, acıma, sevgi ve ciddiyet dolu bir kişiliğe kavuşmuş ki, bugün hayran kalabiliyoruz ona.”²⁵³(aktaran: Kür, 1996:112)

Van Gogh'un İsa'yı doğuştan bir Mesih olarak değil sıradan biri olarak anlatışı, ilahiliğini kendi çabası ile elde ettiğine inancı ve onu antik bir düşünür ile eş tutması dikkate değerdir. Ayrıca İsa bir tapınç nesnesi değil kendisine hayran kalınan bir örnektir onun gözünde. Aynı mektubunda vicdan-kalp gözünden de bahsetmiştir. Daha erken tarihli bir mektubunda yeniden doğumu İncil'den yaptığı bir alıntı ile verir: *“Ben hem yaşamın kendisi hem yaşamın yeniden canlanıştım, bana inanan kişi ölmüş bile olsa yaşamayı sürdürecektir.”*²⁵⁴ (aktaran: Kür, 1996:17) Eğer dinle ilgili bu mektuplarının onun varsayılan dini fanatizm yıllarına tarihlendiği gerekçesi öne sürülecek olursa van Gogh'un dönüşüm geçirmiş yeni din anlayışında resim sanatını, beşikteki bir bebek, tarlalar ya da insan gözleri ile birlikte doğa görünümelerini ve çağının edebiyatını İncil'le aynı kutsallıkta sayışını

²⁵³ Temmuz 1883, Lahey

²⁵⁴ 19 Şubat 1876, Paris

hatırlatmak gerekir. Van Gogh'un özgün din anlayışının özelliklerine yukarıda değinmiştik daha ayrıntılı analizler 3. Bölüm boyunca yapılacaktır.

Van Gogh'un yazılarında metamorfoz inanişında olduğu gibi sanatında kullandığı diğerk bazı kozmik simgelerin de cennet, tanrının birliğine kavuşma, sonsuzluğa geçiş gibi ilahi anlamlar taşıdığını gösteren pek çok kanıt bulunabilir. Tüm bu inanişlar dinlerin içerisine nüfuz etmiş olan mistik yolu işaret eder. Van Gogh'un inanişı, yaşam yolculuğu, sanatı ve yazıları göz önünde bulundurulduğunda “yeniden doğum” ve “suret değışimi”nde (*reborn and resurrection*) yaşamın anlamını bulmuş olabileceğı sonucu çıkar. Van Gogh bu anlamı geleneksel yolla değil ilahi işleyişin doğada gördüğü yansımasını kullanarak modern bir dille yansıtmak istemiştir diyebiliriz. Bundan sonraki bölümler bu teoriye zemin oluşturan verileri mercek altına alacaktır.



Resim 20: Pieter Bruegel. (1558). İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara (73.5x112cm). Brüksel, Belçika: Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi

Van Gogh'un sanatının manzara geleneğı içerisinde nereye oturtulması gerektiğı konusuna eğildiğimizde onun dinsel içerikte bir sanat ortaya koyduğuna dair inancımız kuvvetlenir. Manzara geleneğinde iki yön vardır: dekorasyon ve içsel manzara. Laik bir gözle bakıldığında Vincent'in çalışmaları duygu yoğunluğu taşıyan ve gözü cezbeden manzaralardır. Fakat bu manzaralar özellikle köylü çalışmasını içerdiğinde renk zevkinin ötesinde bir anlam taşırlar. Vincent'in modern inanişında ruh her insanın içindedir, İsa'nın yolu olan yükseliş ve suret değışimi her bireyin içinde saklı duran ruhsal potansiyelidir. Ortaya çıkartmanın yolu sevmek, çok çalışmak, dünya zenginliğinden vaz geçmek ve diğerklerine hizmet ahlakından

geçer. Van Gogh ilahi denen şeyin sıradanın içinde ve köylü çalışmasında var olduğunu öncülleri Giotto di Bondone (1266/67- 1337) ve Peter Paul Bruegel the Elder (1525-1569)’den sonra güçlü şekilde duyurur. Somut ile soyutu, madde ile metafiziği uzlaştırma kabiliyeti Giotto di Bondone’nun sanatını anımsatır. Sade ve güç ihtiva eden figürlerinde Giotto zarafeti terk ediyordu. Zarafet, semavî olmaktan ziyade dünyevî, hatta sosyal bir kabiliyettir. Giotto kendisinde mevcut olan ilahi hissi sıradan bir insan figürü içinde göstermekteydi. Çünkü alelâde bir insanın tüm insanlığı temsil ettiğini hissetmişti. Böylece ilahiliği sosyal bir sınıfın, aristokrasinin elinden alarak halka teslim etti. Venturi’nin sözleri ile: “Giotto’nun insanları öyle universal insanlardır ki, hiçbir devreye ve hiç bir sosyal sınıfa dahil edilemezler fakat her türlü maddeyi aşan bir hayatı yaşayan insanlardır. Beşerî bir hâle gelen ilahilik sempatiden ve aşktan bahseder, İlahî bir hâle gelen beşer ise vekar ve moral büyüklük içinde kendini gösterir.” (Venturi, 1954: 35)

Van Gogh asıl çabanın büyüklük peşinde koşmak değil, bir köylünün mütevazî yaşamındaki üreticilikte olması gerektiği mesajını veren Bruegel’den sonra bir kez daha gerçekliği gökyüzünden yeryüzüne indirmiş, kıymetli olanın yücelik peşinde koşanlarda değil sıradan günlük çaba içerisinde olanlarda bulunduğunu vurgulamıştır.²⁵⁵ (Resim 20) Köylü ressam olarak anılan Bruegel eserlerinde Stoacı ahlak anlayışını sürdürmüştür. (Hagen, 2004: 60-61) Antik Dönemde doğal olana göre davranma Stoa Okulu’nun öne sürdüğü ahlak anlayışının temelini oluşturuyordu. Lucius A.Seneca, Marcus Aurelius (121-180) ve diğer Stoacılar doğaya uygun yaşamaktan söz ederler. (Timuçin, 2000: 353-364) Ortaçağ’da Fransisken Tarikatı ve 17. yüzyılda Hollandalı Baruch (Benedict) Spinoza (1632-1677) panteizmin temellerini atar.²⁵⁶ Spinoza doğayı kutsallaştırıyordu: “Esasen panteist dindarlık Hollanda açık hava ressamlarının XVII. yy.’da buldukları yeni bir doğa anlayışıydı. Hollandalı, dünyevi olan şeylerin sonsuzluğunu, panteist bir görüşle keşfediyordu.” (Turani, 2007: 445) Ardından doğayı topluma tercih eden J.J. Rousseau’nun hızla yayılan fikirleri 19. yüzyıl

²⁵⁵ Van Gogh da kendisine Bruegel’e dendiği gibi “köylü ressam” denmesini istemiştir.

²⁵⁶ Orhan Hançerlioğlu. (1989). Felsefe Sözlüğü İstanbul: Spinozacılık Remzi Kitabevi s.382

felsefesinin arka planını oluşturur.²⁵⁷ Doğaya yakınlık Kuzeyli sanatçılar açısından daima farklı bir duyarlılık alanıdır. (Wundram, 2008: 10-13) Turani'ye göre Güney'in klasik güzellik anlayışı ile Kuzey'in panteist görüşü birbiri ile karşıtlık içerisindedir. (Turani, 2007: 445) Tanrıyı doğada deneyimleme felsefesinin Kuzey'den çıkmış olması yeni bir doğum olarak düşünülmemelidir. Panteizm kökeni çok daha eskilere, kavim kültürlerine kadar giden Kuzeyli bir gelenektir. (Alatlı, 2015) 19. yüzyıl Alman Romantiklerinin peyzajları panteizme yakınlaşan bir mistisizm içerir. Otto Runge peyzaj aracılığıyla, simgesel ve metafizik anlamlarla yüklü bir doğa sentezini ve saf primitifliğe dönmeyi dener. Caspar Friedrich kozmik evren duygusunu Runge ile paylaşır. "Friedrich'in tabloları, yaşam ve insanın ölümü temel sorunu, özellikle de insan, Tanrı ve doğa arasındaki ilişkiler üzerine monologlardır." (Claudon, 1999: 51) Fredrich gibi mistiklerin Romantik geleneğinde Tanrı doğada kendini ifşa eder.²⁵⁸

²⁵⁷ Bu dönemde doğa önemini yeniden kazanır. Kırsaldaki zamansızlık ve sağlamlık ile şehrin telaş ve gelip geçiciliği arasındaki kontrastlık keskin şekilde belirir. Nostaljik ütopyanın suç mahalli olan doğa o sıralar yaygın bir fikirdir. Bir yandan büyük kentlerin yıkıcı ve insana düşman çevresinde hızla yayılan reddediş ve eleştiri kırsala kaçmayı hızlandırır, diğer yandan Barbizon Ekolü ressamlarının açık hava resimleri sanatçıları stüdyodan dış alanlara çıkmaya teşvik eder. On dokuzuncu yüzyıl manzara ressamları burjuva modernizmine deneysel bir alan açar. Sanatsal akademilerin, sanatçılara bu potansiyeli kullanmaları için büyük hoş görüşü tanınmasıyla küçümsenir hale geldiği de bir gerçektir. Delacroix, Courbet ve İzlenimciler, tüm yenilikçiler manzara ve doğa çalışır. Doğadan çalışma endüstrileşmenin sancılarını çeken toplumun duygularını, istek ve ihtiyaçlarını yansıtan bir ayna olur. Rakip araç fotoğrafın yükselişi resmin sınırlarına ve potansiyeline karşı abartılı bir farkındalık geliştirir. Yirminci yüzyılın başında Kandinsky ve Mondrian manzara resmi aracılığıyla etkili şekilde geleneksel objektif sunum tarzından özerk görsel ifadelerle geçerler. Van Gogh'un bu gelişime katkısı büyüktür. On dokuzuncu yüzyıla derin kökler salmış olan sanatı, yirminci yüzyılda ulaşılacak olan uzak ufukları müjdelir. Tıpkı kardeşi Willemina'ya yazdığı gibi "Öyle bir kuşak gelecek ki sadece bizim bu gün yaptıklarımızı değil, bugün hesaba katılmamış ama sonradan kamuoyunun en az kişilerin portreleri kadar hoşuna gidecek olan manzara (portrayal of landscapes) ya da enteriyörlerin portrelerini yapacaklar." Bu biricik sanatsal başarı Vincent'in yaşadığı ve çalıştığı manzarada gerçekleşir ve bu manzara resimleri olağan üstü sanatsal bakış açısına tanıklık eder.

²⁵⁸ Bu gelenek içerisinde van Gogh'un Tanrıyı doğada deneyimlemesi "doğaya tapma" olarak yanlış yorumlanmıştır. (Örneğin Ködera'ya göre Vincent İsa figürü yerine Güneş'i resmetmekle "Doğa-tanrıcılık"a dönmüştür. İki tür Tanrı inancı vardır: Doğa filozofları felsefi olarak Tanrı denilen kudretin doğa formundaki işlevini ve ona nasıl temas ederek onu şekillendirdiğini inceler. Bu, Doğa-tanrıcılık ya da Tüm-tanrıcılık şeklinde, evrenin tamamını Tanrı olarak gören Panteist düşüncedir. Panteizmde Tanrı doğada içkindir. İkinci görüş Pan-enteizmdir. Panteizmde her şey Tanrı olarak düşünülür, Pan-enteizm'de her şey Tanrı'dan sâdır olmuş, meydana gelmiştir. Spinoza "Tanrı evrendedir ve evren kadardır" diyerek onu sınırlar. Muhiddin-i Arabî ise "Evren Tanrı'dadır ve bu Tanrı'yı sınırlamaz" der.) İncil ilahiyatçıları Vincent'in Tanrı kavramını antropomorfik (İnsansı niteliklerin başka bir varlığa atfedilmesi) olarak sınıflandırma eğilimindedirler. Oysa Vincent üzerine yapılacak daha ayrıntılı bir analiz bize onun Tanrı inancının idiomorfik olduğunu gösterir. Edwards'a göre: "Vincent Tanrıya sanki dev boyutta ve üstün niteliklerde bir insanmış gibi insansı imgeleri atfetmez. Vincent'ta arayış temeldir ve sanattaki doğaya ilişkin eski bakış açısıyla mücadele eder, hatta bu mücadele onu ruhsal arayış seviyesine fırlatır." (Edwards, 1989: 103)

Son bulgular Vincent'in sanatında geleneksel dizayn fikri olan ve kutsal üçlü (Holy Trinity)'den yola çıkan triptik serileri ürettiği yönündedir. Bazı resimlerinin birbirini tamlayan üçlemeler olduğu sonradan anlaşılmıştır; ardından poliptiklerin de var olduğu ortaya çıkar. Çoğu triptik olan bu dizinlerin bir araya getiriliş ya da artarda üretilişlerindeki mantık zannedildiği gibi dekorasyon değil; aritmetiktir ve bazen de sadece içerdiği anlamdır. Örneğin onun "La Barceuse" ile "Ayçiçekleri"ni bir araya getiriş mantığı "dekorasyon" olarak yanlış yorumlanmıştır. Gerçekten de biçimsel olarak birbirini tamamlamayan bu eserler iç yüzde anlam boyutunda birbirleri ile paslaşıyor da olabilir.²⁵⁹

"Werner Hofmann'ın bir zamanlar dediği gibi: "on dokuzuncu yüzyıl çok parçalı resimlerinin tarihi iki kısma ayrılır: biri konservatif diğeri yenilikçidir. Önceki hali üçleme olup sonraki iki yüzyıl ortadan kaybolur ve ardından çok parçalı duvar ekranı olarak ortaya çıkar." " (Zimmer, 2009: 115) Van Gogh'un çalışmasını Hofmann'ın kriterine göre değerlendirecek olursak öncelikle bu çok parçalı işlerin ne hakkında olduklarını belirlememiz gerekir. Van Gogh'un ilk serisi mevsimleri içeren altılı bir tasarımıdır. Rijksmuseum yöneticisi Ronald de Leeuw, Van Gogh'un 1885'te Nuenen'de gerçekleştirdiği "Patates Yiyenler", "Akşam Karanlığında Kulübe" ve Nuenen'de "Eski Kilise Kulesi" resimlerinin de üçleme olduğunu öne sürmektedir. (Zimmer, 2009: 101) Ardından daha geç tarihli aynı ismi taşıyan ve aynı formatlardaki iki resminin birbiriyle bağlantılı olduğu anlaşılmıştır. Van Gogh uzmanları çok sayıdaki Paris Dönemi çalışmasının triptik olabileceğini fark etmiş durumdalar. Arles'teki üçlemeleri ise döngüseldir. Farklı seri kurallarının kombinasyonu ile eserlerini giderek daha fazla birleştirmeye doğru yönelir.²⁶⁰ İlk seri fikri Şubat 1888'de Arles'e neredeyse varır varmaz ortaya çıkar: mevsimlerin birbirini takip etmesine karar verir. Bu, belki de o güne kadar aldığı en radikal sanatsal karar olup, kişisel yaşamındaki ritmle doğadaki ritmi eşgüdümlü hale

²⁵⁹ Bkz. 3.2.1.2. Tarımsal Faaliyetle İlgili Simgeler

²⁶⁰ Mart'ta Arles'e bahar gelir. Van Gogh yaratma çılgınlığına kapılmış bir halde kendini çiçeklenen meyve ağaçlarını resmetmeye verir, kardeşine defalarca bunları bir seri olarak düşündüğünü yazar. Fakat ilk etapta daha önce Paris'te yaptığı türden bir triptik yapmayı planlamıştır. Bunu Theo'ya yazarken iki yatay tual ortasında dik duran bir tualde armut ağacı olarak tanımlar. Toplamda meyve ağaçlarına dair altı resim olacaktır. Her gün üzerlerinde çalışmakta ve bir birlik haline getirmeye uğraşmaktadır. Bir diğer triptik şeftali ağaçlarından oluşturduğudur, sağda beyaz solda pembe bahçe olacaktır. Van Gogh bu seride dokuz resim planlar. Fakat Vincent onları tamamlayamadan mevsim döner.

getireceği ve çeşitli ayların periyoduna dair yaratıcı üretimini ortaya koyacağı anlamına gelmektedir. (Zimmer, 2009: 97-105) Van Gogh'un dizilerini döngüsel olarak tasarladığı bilgisi, resimlerini kombine etme mantığının dahi yukarıda kısaca değindiğimiz şekilde doğum-ölüm çemberi: *resurrection* ve *reborn* inancı ile ilintili olabileceğini düşündürür.

Bu düşüncüyü kuvvetlendiren bir diğer bulgu üçlemelerinin orta parçasını geleneksel mantıkta daha vurgulu yapmış olmasıdır. Geleneksel yöntemde orta parça sıklıkla yanlardakinden büyüktür ya da en azından biçimsel ölçütlere göre vurguludur. Özgün dinsel karakterdeki triptik yapısına uygun olanı yansıtır. “Klaus Lankheit kitabında van Gogh'un da bu gelenekteki gibi orta parçayı vurguladığını söyler.”²⁶¹ (Zimmer, 2009: 117)

“Mevsimler üzerine en büyük projesi kuşkusuz 1888 yazında üzerinde çalıştığı bir grup hasat resmidir, tüm eserleri içerisinde en güzel olanlar arasında yer alırlar. İkonografik olarak Bruegel'in ya da Jakop Philipp Hackert'ın “Yaz” resmi gibi tanıdık zevkteki bir konudur. Bruegel, resminde mısır koçanı hasadını ve bir uçtan diğerine mısır tomarlarını resmetmişti, bu kendi başına, tarımsal gelişimi aksettiren bir sahneydi. Van Gogh ise güncel görünümeleri dışlayarak tek bir buğday tomarına anıtsal büyüklükte yer verir. Defalarca olgun ve dalgalanır şekilde sarı ışınlar yayarak ve bağlanmış olarak kompozisyonunun merkezine koyar.” (Zimmer, 2009: 107-108)

İnanç dünyasının doğada, edebiyatta ve resimde karşılıklarını arayan van Gogh'un birbirini tamamlayan seriler üretmesi yadırgatıcı değildir. Edwards'ın da dediği gibi yaşamı bir yolculuk olarak gören Vincent deneyimlerini birbirine eklemek ister; deneyimleri birbirine bağlanan bir yolun örgü taşları gibidir. “Daralmış bir bariyerden diğerine yükseldi; yolu onu dünyevi kabul görme ve başarıdan, kurumsallaşmış otoriter dine, oradan da insanlığın hizmetinde acı çeken köleye taşıdı.” (Edwards, 1989: 104) Acı dolu yıpranmış doğa parçaları kendisini

²⁶¹ Van Gogh “La Berceuse” üçlemesinde de bunu uygulamıştır. Paris dönemindeki üçlemelerinin bu ölçüte uymuyor oluşu, bu tür üçlemelerin Arles Dönemi ile başlaması Sanatçının Arles'te doğada duyduklarının daha fazla ilhamla yüklü olduğu fikrini güçlendiren bir veri olarak da görülebilir.

büyölerek resimlerine konu oldu.²⁶² Ego-merkezsiz teslimiyet ruhunda acı ve emek resimlerine nüfuz etmiştir. Çünkü: “(y)aşama saygı etiği kendi içinde her şeyin sevgi, adanma ve sempati olduğu kadar, acı ve emek olduğunu da anlamaktan geçer.” (Erickson, 1998: 106)

Van Gogh ilahi sözlüğünü kullanarak vaaz vermeyi ömür boyu sürdürmüş, böylece haç yolculuğunun henüz başında üstlendiği misyonunu devam ettirmiştir. Sanatçı için görev, var olmanın ön koşuludur: “*Bir görev bu, onun için tartışılmaz, söylenecek başka bir şey yok.*”²⁶³ (aktaran: Kür, 1996: 98) “*...olayın zararlı sonuçlanacağı kesin gene de içinde bir gücün yükseldiğini duyumsuyor, yapılacak bir iş var ve bu işin yapılması gerek.*”²⁶⁴ (aktaran: Kür, 1996) “*..yaşamını yönlendirecek işi bulmuş birinin, Tanrı’nın büyük armağanına kavuştuğunu öylesine iyi biliyorum ki, kendimi bahtsızlar arasında saymam olası.*”²⁶⁵ (aktaran: Kür, 1996) “*Otuz yıl üstünde yaşadığım bu toprağa karşı duyduğum belirli bir borç ve yüklendiğime inandığım bir görev; duyduğum bu şükran borcuna karşılık desen ya da resim olarak birkaç anda bırakmak istiyorum geride-birtakım sanat akımlarının hoşuna gitmek için değil, gerçek, içten, insancıl duyguları dile getirmek için.*”²⁶⁶ (aktaran: Kür, 1996) “*...ben, kendi çalışmalarım için yaşamımı tehlikeye atıyorum, bu çalışma uğruna yarı-deli bir insan oldum.*”²⁶⁷ (aktaran: Kür, 1996)

Van Gogh’un sanatı ne Simgeçilerin gizemli anlatımları denli maniyeist, ne Dışavurumcuların bilinçli istencin kontrolünden uzak oluşları denli yıkıcı ne de Fovların doğrudanlıkları kadar dekoratiftir. Yapmacılıktan uzak, dünyayı olumlayıcı, yapıcı, yol gösterici bir sanattır onunki. Gerçekliği insanlığın en temel gereksinimlerinden biri olan inanç faktörü için vardır. “...Modern anlamda bir inanca duyduğu gereksinim ve dünya üzerine Tanrı krallığını getirecek olan bir devrim umudu sanatsal vizyonunun kalbinde yer alır.” (Erickson, 1998: 84) Saban

²⁶² Ne zaman yıpranış, zavallı bir doğa parçası ile karşılaşsa karşı konulmaz şekilde konuya çekildiğini ifade eder.

²⁶³ 1882, Lahey

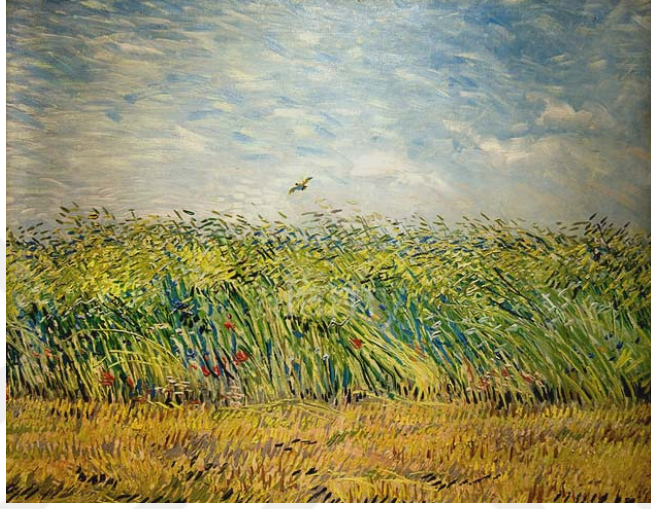
²⁶⁴ A.g.k., a.g.y.

²⁶⁵ Mart 1883, Lahey

²⁶⁶ Ağustos 1883, Lahey

²⁶⁷ 27 Temmuz 1890, Auvers

yapan, ekip biçen ya da yanan bir gaz lambasının altında basit yemeklerini paylaşan köylülerin eylemleri akıl yoluyla anlaşılamayan, esrarlı, ilahi özellikler taşır. Van Gogh'un dini geçmişi sanatının ahlak boyutunu haber vermeye devam ettiyse şayet ve sanatında öne çıkan ekiciler, orakçılar ve buğday tarlaları devamlılık gösterdiyse bize vermek istediği mesajı duymaya çalışmamız gerektir. Bu imgeler ölüm ve yeniden doğum imâlarıyla van Gogh'un çalışmalarının merkezini oluşturur.



Resim 21: Van Gogh. (1887, Paris) Keklikli Buğday Tarlası (54x65.5cm). Amsterdam, Hollanda: Vincent Van Gogh Müzesi

1.2. Vincent van Gogh Simgeciliği

*“Bir kelebek-ressamın varoluşu
sayısız tanrısal bedenlerden
geçer...”²⁶⁸*

Van Gogh’un yaşamı ve çalışmaları etkili bir dönüşüm örneği, temel gerçeklik deneyiminin bir sunum örneği olarak tamamen kendine has bir yöntemde ortaya çıkar. O, genel kabul gören eskimiş akademik yaklaşımların temel gerçekliklerin (*primal realities*) yeniden değerlendirilişinde ve kişisel dönüşüme (*personal transformations*) ulaşmada artık daha fazla anlam üretemeyeceklerini önceden hisseden ilk sanatçılardandı. (Edwards, 1989: 119) Van Gogh, izleyicisine pek çok temel anlamlar sağlayan doğal bir bilinçdışı simge üretimine dokunur.

Van Gogh’un mektuplarından, sanattaki simgeciliğin göstergeleri ve bunların anlamları üzerine uzun süre kafa yordüğünü anlıyoruz. 1885’in sonbaharında Nuenen’deki atölyesinde izole olmuş bir haldeyken büyük sanat eserlerini görmeyi özleyerek sembolik duyarlılığa ihtiyaç duyar. Theo’ya Louvre’daki bir Poussin resmi hakkında şunları yazar: *“Yoğun şekilde inanıyorum ki benim çalışmalarım daha fazla resim görme ile gelişecek. Bir resim gördüğümde nasıl yapıldığını analiz edebilirim. Örneğin her zaman ilham veren düşünür ve ressam Poussin gibi. Resimlerinde hem gerçeklik hem sembolizm var. Millet, Lhermitte resimlerinde de realizmle sembolizm aynı anda mevcut. Gerçekçiler olarak adlandırılanlardan farklılar.”²⁶⁹*

Vincent kendini gerçeğe adadı fakat bu, fotografik bir gerçeklik değil, aynı zamanda sembolik olan bir gerçeklikti. Millet ve Lhermitte’i anması, sanattaki simgeci içerikle ilgilidir ve tüm gerçekliğin aynı zamanda simgesel de olabileceğini öne sürer: *“... tüm gerçeklik aynı zamanda semboliktir de.”²⁷⁰* Sembolizme atfettiği

²⁶⁸ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Kasım 1885’te Nuenen’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²⁶⁹ A.g.k., a.g.y.

²⁷⁰ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Kasım 1885’te Nuenen’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

olumlu rol, niyet ve arzularına ışık tutar. Tamlayan renklerin gücüne odaklanma ve doğanın öğeleri ile insanın arzuları arasındaki uyum hissi, Vincent'ın yazılarında sıklıkla karşımıza çıkar ve canlılıktan yoksun bulduğu için hor gördüğü, “aldatıcı gerçeklik” dediği fotografik gerçeklik ile zıtlıştır. “...İki aşığın aşkını, birbirini tamlayan iki rengin birleşmesiyle birbirlerine karışmalarını, akraba tonlarının o esrarlı titreşimleriyle ifade edebilmek. Bir yıldız ile umudu, bir günbatımının ışınlarında ruhun heyecanını ifade edebilmek... Göz aldatan gerçeklikle en ufak bir ilgisi yok bunun, oysa gerçekten var olan bir şey değil mi?”²⁷¹ (aktaran: Kür, 1996)

Vincent henüz hayattayken hakkında ilk ve tek eleştiri yazısını yazan G.-Albert Aurier (1865-1892) Vincent'ı simgeci bir ressam olarak değerlendiriyordu.²⁷² Vincent gerçek dünyaya duyduğu sevgiyi aktarmaya uğraşırken Aurier onun resimlerinde etkili olan gerçek sebebin “fikir” olduğunu gördü ve gerçekliği, Vincent'ın madde ile kuşatılmış fikirlerini basitçe örtmeye hizmet eden bir şey olarak algıladı:

“Hiç şüphesiz ki dönemi ressamı gibi, renk duyarlılığına sahip, renklerin önem ve güzelliklerinin bilincinde fakat daha da öteye gidiyor ve büyüleyici pigmentleri olağanüstü bir dil gibi fikirlere çeviriyor. Rüyalarını maddeden maneviyata doğru bedensizleştirmeye ihtiyaç duyan İtalyan primitifleri tarzında bir sembolist olmadığının farkındayım, fakat bir sembolist, düşünceye vurulabilen maddi formları, madde ile kuşatılmış bedensel yoğunluktaki belirgin fikirleri, daima örtme ihtiyacı duyar. Onun tüm resimleri daha çok morfik²⁷³, etli mi etli, maddesel mi maddesel şekillerin kuşatması altındadır, burası ruhsal bakış açısına göre ruhsal bilginin olduğu yerdir, bir fikir, bir düşüncedir ve bu fikir çalışmanın ve aynı zamanda ulaşılmak istenen amaç ve verimliliğin de temelinde yatan katmandır.” (Pickvance, 1986: 312-13)

Vincent'ın sanatsal hedefi akademik teknik ve güzelliğe ulaşmak değildi. Gerçekliğin çok bilgece ve doğrucu, suni ve katı, özenli ve teknik yetkinliğe eğilimli

²⁷¹ Eylül 1888, Arles

²⁷² Mercure de France'da yayımlanan makalesi için bkz. Edited by Charles Harison. (1998). Art in Theory 1815-1900. UK: Paul Wood and Jason Gaiger Blackwell Pub. p.951

²⁷³ morphic: jeomorfik olarak belirli, özel bir şekle sahip olan

ya da dogmalardan borç alınmış, kurulu düzenin otoritelerine itaat eden, sonsuza kadar devam edecek olan geleneksellik olmadığına inanır. Sanat anlayışı ruhsal gelişiminin içsel dinamığına paralel ve belki de özdeş görülebilir. Kişisel dürüstlük ve özdeşlik gücünü, dini kurumların tekeline alınmış halde ve aynı şekilde sanat kurumlarının da tekeline alınmış halde bulur. İçten duyguları engelleyen bir soğukluk, kalp ve ruhu kapatan bir teknik vurgu, saygın toplum değerlerinin steril yaşamına ait suni bir taklittir. Tümü de genç bir rahibi yıkan ve aynı şekilde genç bir sanatçıyı örseleyen engellerdir. Vincent bu tarz örneklerle isyan ederek sanat ve dine yaklaşımda inançla ulaşılan erdemli bir yol olan deneysel yaklaşımda ısrar eder.

The Hague Okulunun köy sahnelerinde, Daumier'in gravürlerinde, Dickens, George Eliot ve Hugo romanlarında *"mertçe bir kudret, doğruluk, doğru inanış ve dürüstlük olan bir yol"*, sanatın dolaysız yolunu görür. Onun için sanat, insan eliyle üretilen ama ruhlarımızdaki derin kaynaktan yükselen bazı şeyleri açığa vurma ile yaratılandır: *"Sanat bizim yetenek, başarı ve bilgimizden daha büyük ve yüce bir şeydir. Ellerimizle üretmemize rağmen sadece bu ellerin yarattığı bir şey değil daha çok kaynağını ruhumuzun derinliklerinden alarak gelişen bir şeydir..."*²⁷⁴ Dostu Rappard'a 1881-1885 yılları arasında yazdığı mektuplarında resimdeki gerçeklik meselesinin akademik anlayışa bağlı gerçeklikten sembolik manada oldukça farklı olduğu konusuna değinmiştir. Rappard'ın *"haşmet ve güzellik"* üzerine teknik kurulumu öğrendiği Brüksel Akademisindeki nü çalışmalarına karşı olduğunu belirtir. Akademi kanı donduran, taşlaşmış, insanı buz gibi yapan kadın figürlerinin çizildiği yerdir. Gerçekliğin, çok yakınımızda ikamet ettiğini, basit ve pratik yoldan hizmet vermeye kendini adanmış olan fakirlerin ve işçilerin, ihtiyaç olan yerde kalp ve ruhlarından gelen duygusal özgünlüklerinde görüldüğünü açıklar. Hem ilahi hem de dünyevi özelliklere sahip *"Doğa Ana ya da Gerçeklik"* sevgisinden bahseder. *"O nerede bulunur? Gayet iyi biliyorum ki çok uzağımızda değil."*²⁷⁵ Rappard'a gerçeğe bağlı kalması, sıradan insanları kendi kıyafetleri içerisinde çizmesi, tarlada çapa yapan, ekin eken, patates toplayan yoksul bir kadındaki güzelliğe odaklanması gerektiği konusunda ısrar eder.

²⁷⁴ VAN GOGH, Vincent. Rappard'a Drenthe'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²⁷⁵ VAN GOGH, Vincent. Rappard'a Etten'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

Sembolizm, dönüşüm ve inanç, diğerlerine hizmet etmeye adanmış bir yaşamın gerçekliğine inanan ve sıradan olana odaklanmış birine, ulaşabileceği bir hediye gibi görünür. Meyer Schapiro'ya göre bunun açıklaması, Vincent'in kendi ruhsal gelişimi için yeni bir kanal haline gelmesidir:

“Onun için sanat, Borinage’da yoksul madencilerin arasında geçirdiği dini misyonerlik görevindeki tüm umutlarını yitirmesinin ardından kişisel kurtuluşunu sağlayacak olan bir seçenektir. Van Gogh için en önemlisi tüm bu arzu ve kederlerin gerçek bir kişisel sanat örneğinin ilki haline dönüşmesiydi ki bu sanat, ruhsal kurtuluşun ya da kendini dönüştürmenin derin anlamında yaşıyordu.” (Schapiro, 1980: 11-12)

Günlük görev için araştırma ve düzenli-sıkı çalışma, Vincent için ilhamın kaynağına ulaşmanın, aynı zamanda sembolik olan gerçekliğe ulaşmanın tek yoludur. Akademinin görevlerinden özgürleşince sanatçı kendini “*görevini her gün yeniden doğaçlama yapmaya, daha doğrusu yaratmaya doğru zorlayacaktır.*”²⁷⁶ Bu konuda Theo'ya şunları yazar: “*Bir ressamın mutlu olduğunu düşünüyorum çünkü bir ressam, gördüğünün ufak bir parçasını, yapabildiğince çabuk şekilde dışa vurduğu doğa ile uyum içerisinde. Ve bu yüce bir şeydir – ne yaptığını bilen biri için konu bolluğu demektir ve tıpkı Carlyle’in dediği gibi, ‘Ne çalışacağını bulmuş olana ne kutlu.’*”²⁷⁷ Bir yıl sonra yavaş ve uzun çalışmanın esaslı yardımından bahseder: “*...doğadan, şunu ya da bunu yapmak istiyorum diye önceden kararlaştırmaksızın detaylı ve yoğun çalışma sayesinde, örneğin bir çift ayakkabıyı ön yargısız çalıştığında, her zaman iyi netice alamayabilirsin ancak üzerinde uzun süre çalışırsan bir gün konunun kendiliğinden ortaya çıktığını görürsün... Çok yavaş ama uzun süreli çalışma tek yoldur. İyi bir şey yapmaya dair tüm tutkular ve düşkünlükler eriyip gider.*”²⁷⁸ (aktaran: Kür, 1996)

Van Gogh zamanının gerçekçi ya da simgeci ekol ve akımlarından ayrılır. Onun “*gerçek olan aynı zamanda simgeseldir*” iddiası Simgeci Akım'ın yaklaşımına tersti. Gauguin ve Bernard'la yazışmaları boyunca daima dolaylı yoldan bunu ifade

²⁷⁶ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya The Hague'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²⁷⁷ A.g.k., a.g.y.

²⁷⁸ Theo'ya Mayıs 1889'da Saint Rémy'den yazdığı bir mektubundan alıntı

etti. Bernard'a yazdığı yirmi iki mektubunda, insanların gerçek dünyasını resimlemeye ve doğadan yola çıkmış, düş gücünün saflığıyla yaratılmış çalışmalara olan bağlılığından söz etmiştir. Özellikle gerçek dünyaya olan sevgisinden dolayı kendisini saf hayal gücüne bırakamayacağını yazar. “Vincent için simgecilik sanatçıların kullandığı zeki bir kod değil, fakat her gün doğada bir işçi gibi çalışan, sevgi ve basitlik içerisinde yaşayan bir sanatçıya kendiliğinden açılacak olan daha derin ve yüce bir kaynaktan gelen bir dinamiktir.” (Edwards, 1989: 127) Hem soğuk ve geleneksel konuların, hem de sübjektif hayal gücünün ayrıksı meselelerinin, sembolizmin derinliğinde kayboluşu, Vincent'ın o güne kadarki çalışmalarındaki kişisel meselesidir:

“Doğanın bana bir şeyler söylediğini anlıyorum, bana konuşuyor, ben de steno yazıcısı gibi kaydediyorum. Benim stenomda kelimeler deşifre edilemez, boşluklar ya da hatalar oluşacaktır; fakat bir orman, sahil ya da figürün bana ne konuştuğuna dair bir şeyler vardır orada ve bu evcilleştirilemez ya da üslupsal çalışmalardan, teorik sistemlerden çıkartılamaz, ancak doğanın kendisinden ortaya çıkar.”²⁷⁹

Bernard ve Gauguin ile tartışmalarında, Zola'nın şu sözlerini olumlu manada kullanır: “Sanat çalışması bir doğa parçasının sanatçı mizacı tarafından algılanışdır.” Bu düşünce, Gauguin'in “Sanat doğadan önce hayallerden ortaya çıkan bir soyutlamadır” görüşü ile taban tabana zıttı. Zola ile Gauguin'in sözleri arasındaki farklılığa rağmen Gauguin'in, simgecilerle ortaklık kurması, soyutlama ve hayal kurma üzerine bir tür vurguya yer veren yöne doğru hareket etmesine neden olmuştu ve sonuçta doğanın sıradan formlarının sanatçı tarafından dışlanmasına yol açtı. Vincent'ın kişisel dikkati ise var olan gerçeklik üzerine odaklanır:

“...dürüst gerçekliği vermede dikkatim gerçek ve mümkün olan varoluşlar üzerine sabitlenmiştir. Soyutlama çalışmalarımın bir sonucu olarak ortaya çıkması mümkün bir idealizasyonu istemem hayli güç. Soyut çalışmalar konusunda diğerleri benden daha sağduyulu olabilir ve sen bir de Gauguin'in bu tür sanatçılardan olmanız kesinlikle mümkün.

²⁷⁹ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Kasım 1882'de The Hague'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

Fakat aynı zamanda doğaya da oldukça aşınayım. Bazen bir motifi abartıp değiştirdiğim oluyor fakat tümü bir resim amacı olmaktan uzak. Tersine onu asıl doğanın kendisinde buluyorum, ancak doğanın kendisinden çıkmalıdır.”²⁸⁰

Ve tuttuğu yol, soyutlama karşıtı bir tutum değil, gerçeğe bir olma yolundaki tutumudur: *“Doğayla sıkı mücadele ile geçen, bir ömür boyu süren mertçe araştırmaların ardından bir kimsenin buna girişemeyeceğini söylemeyeceğim fakat kendi zihnimi bu tür şeylerle meşgul etmek istemem.”²⁸¹*



Resim 22: Van Gogh. (Ekim 1889). Saint Paul Hastane Bahçesi (73.1x52.6cm). Amsterdam: Van Gogh Müzesi



Resim 23: Van Gogh. (Kasım 1889). Yaşlı, Kesilmiş Ağaçla Hastane Bahçesi ve St. Paul Hastanesinin Köşesi (73.1x52.6cm). Assen: Folkwang Müzesi

Vincent, Bernard’a Kasım 1889’da yazmış olduğu mektubunda hayallerin üzerinde hissettiği gerçekliği ifade etmek için üç imaj seçer. Bunlar onun için *“aynı zamanda sembolik olan gerçeklik”* duygusunun belli başlı örnekleridir. Birincisi Millet’nin bir eseridir: *“...Manevi coşkuya kabiliyetim varsa şayet, mümkün olan gerçekliğe taparım, bu yüzden tarlalarda doğmuş bir buzağıyı çiftlikteki evine taşıyan köylüler gibi yeterince güç olan bir Millet ürpertisi yapabilmek için çalışmadan önce boynumu eğirim...”²⁸²* Vincent’a göre Millet bu tür bir sahne ile karmaşık yaşamdan tapılası bir sembolizm çıkartmış ve düğümleri çözmüştür. Köylü bir kadın ve çocuklarının, yeni doğmuş buzağı ile yaşamın varlığına saygı göstermeleri, bu sahnenin tüm insanlara ulaşılabilirliğidir. Seçtiği diğer iki imaj kendi resimlerindendir. İlki akıl hastanesi bahçesinden sezonun son güllerinin karşısında

²⁸⁰ VAN GOGH, Vincent. Bernard’a Kasım 1889’da Saint Rémy’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²⁸¹ A.g.k., a.g.y.

²⁸² A.g.k., a.g.y.

yer alan kesilmiş bir çam gövdesidir (Resim 22), diğeri genç buğday tarlası üzerindeki gün doğumudur. (Resim109) Birinci resimle ilgili olarak Vincent üzerine güneş vurmuş, kesik dev gövdeler diye bahseder:

*“Yenilgiye uğramış gururlu bir adama benzeyen bu kasvetli dev gövde, zayıf çalılar önünde solmakta olan güllerin solgun gülümseyişinin yanında canlı mahlûkatının doğasında zıtlık oluşturur...” “...Hüzünlü gri yeşilin, kırmızı okrin, çevresindeki siyah kontürlerle yarattığı kombinasyonun, bana daima eşlik eden talihsiz acılarımdan biri olan keder tarafından “kırmızı-siyah” olarak adlandırılan duyguyu uyandırdığını anlayacaksın. Dahası aydınlanmış büyük ağaç gövdesi motifi, sonbaharın son çiçeklerindeki hastalıklı yeşil-pembe gülümseme bu izlenimi onaylamakta.”*²⁸³

Burada insan duyguları ile doğanın dinamikleri arasındaki rezonans renk ve formlarda devam eden günlük bir sahne olmaktan sıyrılır. “Sembolizmin belirlediği derin seviyeyle iletişime geçebilmek için sanatçı, egosunu, ihtiyatlı ve geleneksel yolları terk eder, her şeyi inanç ve duygularının rolüne bırakmaya girişir.” (Edwards, 1989: 127) Rappard’a: “Arkadaşlar kendimizi ruhlarımız neye yol açıyorsa ona verelim, kalplerimiz neye yol açıyorsa ve gerçek sevgimiz...” diye yazar.²⁸⁴

Ona göre “aynı zamanda sembolik olan gerçek”, insanların kalplerindeki özneyi arayan sanatla somutlaşır. 1885 Sonbaharında Rappard’a gönderdiği son mektubunda Delacroix’nın anekdotlarından yararlanarak, bulduğu bir ifade tarzından, bu tür resim yapma tarzı için keşfettiği yeni yoldan bahseder. Delacroix doğadan çalışmanın ardından ortaya çıkan sorun hakkında bir arkadaşıyla konuştuktan sonra saygıdeğer şehirlilerin şaşkın bakışları altında canlı bir sesle arkadaşının arkasından bağırır: “Kalple! Kalple!”²⁸⁵ Konuyu yürekten bilmek, sanatçı yaradılışının merkezi ile gerçeğin merkezinin buluşup iç içe geçtiği ilkel noktayı tarif eder. Paul Tillich’in (1886-1965) deyişiyle burası, “kimi çalışmalar olmaksızın bize kapalı kalacak bir boyutta gerçekle karşılaştığımız yerdir”. (Tillich,

²⁸³ A.g.k., a.g.y.

²⁸⁴ VAN GOGH, Vincent. Rappard’a The Hague’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

²⁸⁵ VAN GOGH, Vincent. Rappard’a Eylül 1885’te yazdığı mektubunda. VAN GOGH, Vincent. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

1957: 42-43) Ve burası aynı zamanda gerçeğin eleman ve boyutları ile iletişime geçen ruhumuzun, kilit altında bulunan boyut ve elemanlarının bulunduğu yerdir.

Teoloji profesörü Paul Tillich insanlığın “temel meselesi” (*ultimate concern*)ni²⁸⁶ sembolik olarak dile getiren sanatın anlam derinliğinden yoğun şekilde etkilenmiştir. Ona göre: “Tüm sanatlar diğer bir yolla ulaşılması mümkün olmayan bir gerçeklik seviyesi için simgeler yaratır. Bir resim ya da şiir bilimsel olarak yaklaşılamayacak gerçeklik öğelerini ifade eder. Yaratıcı sanat ürününde bu tür çalışmalar olmaksızın bize kapalı kalacak bir boyutla karşılaşırız.” (Tillich, 1957: 42-43) Bu: “...sadece başka bir şekilde ulaşılması mümkün olmayan boyutların ve gerçeklik elemanlarının açılması değil aynı zamanda gerçeğin boyutları ve elemanları ile uyuşan ruhumuzun boyut ve elemanlarının da kilidinin açılmasıdır.” (Tillich, 1957: 42-43)

İsviçreli psikoloji uzmanı Carl Jung da sembolizmin, aksi takdirde ulaşamayacak olan anlam seviyelerini bize açtığı hususunda ikna olmuştur ve tüm çalışması bunun üzerinedir. Sembolizmi, bizi bilinmeyen ve gizli olana yönelten terimler olarak tanımlar. Derin bir din kültür ve tarihine sahip olan Jung simge sözlüğünü kültürel olarak değerlendirir. Kavramların dinlerdeki karşılıklarının birbiri ile örtüştüğünü anladığında temel bazı simgelerin her ruhta ortak bir alandan çıkıp geldiği sonucuna varır. Bu simgelerin önce din ve mitolojilerdeki karşılığını arar çünkü din ve mitoloji bilgiyi şaşmaz şekilde taşımakta, insanlığın ortak sesini vermektedir ona göre.

Psikolojide bilinçdışına ulaşabilmenin en az mümkün olan yolu, rasyonel düşüncedir. Bu nedenle imâ, kinâye, sembolizm ve öteki iletişim biçimleri aracılığıyla temas kurmaya çalışmak çok önemlidir. (Shalaan, 2004:163) Sufi psikolojisinde Jung'ta olduğu gibi simge ve imâ bilgi aktarma araçlarıdır. (Shalaan, 2004: 158) Mistisizmde kelimeler “Hakikât”i tarif edemeyecek denli sınırlıdır. Semboller (görsel, işitsel, motor, duyu-ötesi ve motor-ötesi veya kavram olarak alegori, kinâye, dolaylı sezgi ve durugörü-*clair-voyant*-) açık ifadelerden ve mantığa dayalı değiştirmelerden –*modification*- daha iyi iletişim araçlarıdır. (Shalaan,

²⁸⁶ İnsanoğlunun varoluş sebebi, yaşam, doğum ve ölümün anlamı

2004:170) Spiritüel hayat, ruhun farklı veçhelerini algılamaya ayarlı sembolik hayata eşdeğerdir. Farklı biçimler gerçekliğin farklı yüzleridir. Yaşamı, insanın kendini yeniden var etme (*Rönesans*) yolu olarak gören mistisizmde gerçek, ancak simge yolu ile kendini açıklayabilir. Tasavvuf geleneğindeki sufinin yolculuğunda kâinat (yaratılmışlar/nesneler evreni), dışsal bir nesne değil, “Hakikât” arayıcısının onunla birlikte seyahat edeceği ve arayıcının benliğiyle bütünleşeceği bir şeydir. Sufi manevi açılma sürecinde sembollerle hareket eder, onları yaşamı ile bütünleştirir. Kozmik irtibat, psişenin içsel yapısını nesnelleştirir. Sufi psikolojisiyle kozmoloji arasındaki yakın bağ, insana varoluşunun kozmik boyutlarını anlama fırsatı verir. Dünyanın bir dil olarak belirlediği bu tasavvur, iç dünyanın şifrelerini çözerken dış dünyanın şifre çözümünden yararlanır. (Sayar, 2004: 12-13) Evren anlamlı bir bütün haline geldiğinden sufi psikolojisi çağın hastalığı olan anlamsızlık hastalığına da çözüm önerisi sunar. Sufilere göre insan bir ‘alem-i sagir (mikro-kozmos)’dir.²⁸⁷ Uyanış, çok gerçekli bir dünyada mutlak gerçeğin, Hakikat’in kişinin kendi içinde bir kazı işlemiyle açığa çıkarılmasıdır.²⁸⁸ Tefekkür ve iç yaşantılara kulak kesilme yoluyla sufiler, bilinçdışını keşfe çıkarlar. Tasavvufta bilinçdışı soyut bir kavram değil, somut gerçekliği olan bir şeydir. Sufizmdeki bilinçdışı, psikanalitik bilinçdışının ötesinde Jung’un kolektif bilinçdışı kavramını da içerir.

Vincent’in sanatı gerek bağlı olduğu Groningen teolojisinin köklerinin ilk Hristiyanlıktaki mistik kola bağlı oluşu²⁸⁹, gerek yazılarında bahsettiği ve eylemleri ile ortaya koyduğu ruhsallık, gerekse sanatında kullandığı simgesel gerçeklik dili²⁹⁰ ve “... tüm gerçeklik aynı zamanda semboliktir de”²⁹¹ inancı ile sufizm arasında

²⁸⁷ Âlem-i şehadet: madde âlemi içinde insan, âlem-i sagir yani küçük bir âlemdir. İnsan dışındaki varlıkların tümü âlem-i kebir yani büyük âlemi oluşturur.

²⁸⁸ Sadece Sufizmde değil, aynı bilgiye örneğin Jung ve Maslow’da da rastlarız. Maslow’a göre değerlerin gerçek kaynağına ulaşmak için tek yol iç benliğe yönelik bir arayışın başlamasıdır. (Maslow, 2011: 16)

²⁸⁹ Aziz Augustine’in Ortaçağ Felsefesi. Skolastik için esas, Kilise’nin saptamış olduğu öğretiler; mistisizmde esas kişisel dindarlıktır. (Bkz. Gökberk 1990: 146-159)

²⁹⁰ Kullandığı simgelerin mistik karşılıkları olabileceği var sayımı ile 3.2.1. Van Gogh’un Sanatında Arketipal Göstergeler bölümünde açıklanmaya çalışıldığı gibi bir dil

²⁹¹ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Kasım 1885’te Nuenen’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

paralellik vardır.²⁹² Van Gogh'un sanatının altında yatan gerçek anlam bir önceki bölümde bahsedildiği şekilde ve bir sonraki bölümde daha uzun açıklamalarla deşifre edilmeye çalışıldığı gibi *resurrection* ve *reborn* yani ruhsal doğum (tekâmül) ise, bu inanişını "insanın rönesansı"na dayanan dinin mistik koluna bağılı görmek mümkündür. Van Gogh da inancında sabit ve tutarlıdır öyle ki anlamsızlık şüphesine hiçbir zaman düşmez, tutkulu ve inatçı bir karakter sergiler. Karşı konulamaz bir ihtiyaçtır bu: "*Müthiş bir ihtiyaçtan beni alıkoyamaz –demek istediğim- din ihtiyacından*"²⁹³ Radikal tavrı çağdaşı ressamı arasında anlaşılamamasına yol açar ve ölümünün ardından da fanatik olarak görülmeye devam eder.

Van Gogh gerçekçiliğı mistiklerin simgeciliğine yakınsa o halde sanatında tekrar eden motifleri, dini insan psikolojisinin bir ihtiyacı olarak gören Jung felsefesi ile açıklamak da mümkündür. Literatürde van Gogh simgeciliğine Freudçu (*Freudyen*) yöntemi uygulamış çok sayıda eser yer alsa da -belki de bir yöntemle dönüştürülemediğı için- Jungçu yaklaşım kullanılmamıştır. Bunun bir nedeni yukarıda uzun şekilde bahsettiğimiz gibi van Gogh sanatının inanç dünyasından kopuk olarak algılanmasıdır, diğeri neden Jung'un önerdiği yoldan gitmek için derin bir din tarihi ve kültürü bilgisine sahip olmak zorunluluğudur. Burada böyle bir iddiaya sahip olmasak da bazı okumalar gerçekleştirerek, bağlantılar kurarak, kapılar aralayarak uzman kimseleri konuya davet etmek olasıdır.

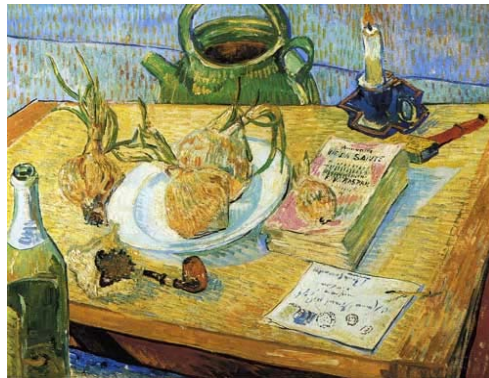
Jung Psikolojisi uzmanı Eric Neumann (1905-1960), modern dünya sanatındaki simgecilik ile sanatçının rolü üzerinde durmuştur. Neumann modern insanın içinde bulunduğı krizi festival, ayin, mithos ve dinlerdeki ortaklaşa sembol yaratma gücünün faydalarının yok olmasına bağlar: "Primitif topluluğun ölümüyle ve ego-bilincinin hükmündeki kişiselliğın ön plana çıkışıyla din, ritüel ve sanat, etkisini yitirmiştir ve sistemin keskin ayrıştırması ile modern insanın krizi ortaya çıkmıştır.." (Neumann, 1974: 167) Neumann'a göre insanın mit yaratma gücü

²⁹² Bu paralellik 3.3. Eski Bir Yeni İnanç Sistemi bölümünde açıklandığı gibi aslında tüm dinlerin iç yüzde aynı bilgiyi içermesinden kaynaklanıyor olabilir. Bir yol olan içyüz /ezoterik inanca mistik görüş denir.

²⁹³ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 29 Eylül 1888'de Arles'ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

yittiğinde yaratıcı güçleri ile ilişkisi kesilmiş demektir. Geleneksel simge yaratımının ortadan kalkması bugün sanat ve sanatçı yaratıcılığındaki potansiyele dönmemize neden olmuştur. Sanatçının “yarattığı dünya en (ilksel) birlik gerçeğinin -primordial *one reality*- ki bir gerçek ancak kişinin bütünlüğünden çıkarak yaratılabilir- uygun yeterlikteki imajıdır, yine de o bunun henüz bilincinde değildir.” (Neumann, 1974: 160-5)

Tillich, Jung ve Neumann’ın vurguladıkları: 1-sanatta simgeciliğin yaratıcı rolü, 2-iç ve dış gerçekliklerin gizli boyutları ile bağlantı ve 3-yaratıcı kişisellikten doğan çalışmada ilkel birlik gerçeğinin -primordial *one reality*- araştırılmasıdır. Bu üçü de Vincent van Gogh’un resimlerindeki belirgin sembolik içeriği keşfetmek isteyen herkesin ilgi alanıdır. Bugün Vincent’ın hem Doğuda hem Batıdaki popülaritesi, öznel yaratıcılığın dünya çapında değerinin büyümesinin bir sonucu olup, bu öznel yaratıcılık, zamanının kültürel üslup ve metotlarının genel kabulünün dışında duran bir sanatçıya; bir şekilde içinde doğmuş olduğu kültür kalıplarından ayrılan bir sanatçıya aittir. Bu nedenle van Gogh’un resimlerindeki simgesel anlamla ilgili meselesi karmaşık, kafa karıştırıcıdır.²⁹⁴ İlk elden genellemelere direnir. Uygulanan yöntem ile ortaya çıkan sonuçların birbirinden çok farklı noktalara gidişi, Vincent’ın tekrar üzerinde durulması gereken işaretler taşıyan çalışmalarındaki yorumu ve sembolik niyeti ile simgeci görüşünün ne tür bir bakış açısına sahip olduğuna dair öne sürülenler arasındaki büyük uçurumu ortaya koyar.



Resim 24: Van Gogh. (Ocak 1889 Arles). Pipo, Soğanlar ve Balmumlu Çizim Tahtası (50x64 cm). Otterlo, Hollanda: Kröller Müller Museum

²⁹⁴ Bu problem bazen iyi ama çoğunlukla kötü analizleri ilham etmiştir ki bu tür yazılar kimi zaman kuru ve mekaniktir. Kimi zamansa anlaşılması mümkün olmayacak denli karmaşıktır. Vincent’ın simgeciliği üzerine güncel tartışmalar, sorunu çok daha girift ve içinden çıkılmaz hale sokmaktadır.

Güncel yaklaşımlar içerisinde H.R.Graetz'in on yıllık çalışmasının ürünü olan "Vincent van Gogh'un Simgesel Dili" (*The Symbolic Language of Vincent van Gogh*) adlı eseri büyük kabul görmüştür.²⁹⁵ Kullandığı indirgemeci yöntemi desteklemek için Vincent'in yeğeninin tanıklığına ve İsviçre Psikiyatri Derneği başkanının tavsiyelerine başvurur. Graetz'in çalışmasında Vincent'in söyledikleri ile resmettikleri birbiri ile desteklenmektedir, yorumla bilgi iç içedir. (Graetz, 1963) Fikirleri birbiri ile çelişmez sağlamlıktadır, detaylardaki durağan eşitliklerle çalışmasını tamamlar: Lambanın ışığı, güneş ve yıldız Vincent'in sevgisinin; eğri büğrü kalın kabuklu ve budaklı ağaçlar mücadelesinin ve kırık dal ya da bacaklar yenilgi ve hüsrânının simgeleridir. (Graetz, 1963: 10) Kuş ve kelebekler Vincent'in düşünceleridir. Beyaz kuş olumlu, siyah kuş kötümser düşüncelerinin karşılığıdır. (Graetz, 1963: 58,77) Ayçiçeklerindeki imza, yerinin vazo olması bakımından dişiliği ve yuvayı simgeler. Tepeden aşağıya doğru eğilmiş bir ayçiçeği yaşam çizgisidir ve iki boynu bükük ayçiçeği de iki kardeşin öleceğinin önsezisidir. (Graetz, 1963: 93) Botlarını resmettiği tablosunda devrik duran botun bağcığının ayakta duran bota değişiyor oluşu Vincent'in Theo ile bağlantısına, iki günebakanda diğerine yüzünü dönmüş olan çiçek bu ilişkideki negatif yöne işaret eder. (Graetz, 1963: 48,64) Bunun gibi Graetz'in öne sürdüğü daha pek çok kabul görebilecek anlam, uygun bir anlatımla kendilerini ispatlar.

Yankı bulmuş bir diğer çalışma Albert Lubin'in "Yeryüzündeki Yabancı" (*Stranger on the Earth*) adlı eseridir. Lubin van Gogh'un çok sayıdaki resminden yola çıkarak, kendisinin doğumundan bir yıl önce ölü doğmuş kardeşinin gömülmesiyle depresyona giren ve bu yüzden de Vincent'a tahammül etmek zorunda kalan annesine karşı borçlu hissettiğini göstermeye çalışır. Lubin, Vincent'in resimlerindeki bu bilinçdışı temayı sadece figürlerin taşıdığı borçluluk olarak değil aynı zamanda resimlediği mağara, hendek ve taş ocaklarında da görür. (Lubin, 1972: 97) "Arles'te Langlois Köprüsü" ve "Servili ve Yıldızlı Yol" gibi iki farklı resmi öne sürdüğü sembolik temada birleştirir. Langlois köprüsünün altından geçen kanal, "Servili ve Yıldızlı Yol"daki yolu anımsatır. (Resim 67) Yol kenarında göğe doğru erimekte olan iki servi, diğer resimdeki kanalın kenarından göğe doğru uzanan servilerin aynısıdır. Ve asma köprünün ortasındaki şemsiyeli kadının

²⁹⁵ Önceki bölümde Graetz'in "Açık İncil, Şamdan ve Roman" tablosu yorumu üzerinde durmuştuk.

şemsiyesinin eğimi ile “Servili ve Yıldızlı Yol”daki arabanın eğimi aynıdır. Tüm bunlardan Vincent’in iki resimde de aynı rahimden çıkan kendisi ve cennette bir araya geleceği ölü kardeşini resmettiği sonucuna varır. (Lubin, 1972: 97)

Bir diğer van Gogh yorumcusu Bernard Zürcher, “Vincent van Gogh: Sanatı, Hayatı ve Mektupları” (*Vincent van Gogh: Art, Life and Letters*) adlı çalışmasında Adlerci indirgemeci yöntemi kullanır. Yöntemine sadık kalmaya çalışırken göz aldanması yaşadığı da olur. Örneğin Vincent’in Gauguin’in ayrılmasından kısa süre önce gerçekleştirdiği “Pipo, Soğanlar ve Balmumlu Çizim Tahtası” isimli natürmortundaki balmumu ve kibrit kutusu objelerini çekiç olarak yanlış algılamıştır. (Resim24) Böylece resmin gizli mesajında: “Kandilin yanındaki çekiç Gauguin’in katili tarafından kullanılabilecek olan bir silah...” haline gelir. (Zürcher, 1985: 206) Sorun sanat eserlerine uygulanabilecek genel geçer bir sanat psikolojisi yönteminin bulunmamasıdır. Böylece yorumlar birbirinden farklılaşarak okuyucunun kafasının karışmasına neden olur.

Cliff Edwards yöntem olarak her bir resimde hep aynı anlamın ortaya konulduğu, statik kodlamalara karşıdır. Van Gogh deneysel yolunda doğa ile bir bütün olduğunda doğa ona konuşmaktadır. Gerçeğe bu şekilde ulaşacağına inanır. “Şeylerle doğrudan ilişki kurma yoluyla ortaya çıkan düşünceleri yakalamak suretiyle, onlara kesin gerçekleri yakalamak niyetiyle bakıldığında fikir sahibi olunacağı”²⁹⁶ nı söyler, bu nedenle Edwards van Gogh’un simgelerini biricik ve bir defaya mahsus özgün bir akıcılıkta değerlendirir. Alternatif anlamlara izin vermeyen, taşlaşmış bir özellik ve hesapçılık, van Gogh sanatını durağan alegorik yaklaşımın kurbanı yapmaktadır ona göre. Van Gogh sanatını Budist öğretiyeye benzetir, bu yüzden onun resim deneyimi her defasında farklı anlam dalgalarının belirttiği özgünlüktedir. “Sorun, Batılı bakış açısıyla, Vincent’in Batı Hristiyanlık öğretisi ile Doğulu Budist bakış perspektifini sezgisel olarak bir araya getiren geniş ruhsal araştırmasının boyutlarının yeterince anlaşılamamış olmasından kaynaklanmaktadır.” (Edwards, 1989: 135)

²⁹⁶ Theo’ya 1882’de Hague’den yazdığı bir mektubundan alıntı

Ne var ki van Gogh'un doğanın özellikle kazıcı, ekici, orakçı, güneş, ay, yıldız, buğday tarlaları, serviler, zeytinlikler, ayçiçekleri gibi bazı motiflerinde ısrar edişi, yıpranmış ve acı ile kıvranan görünümlerine çekilişi, yukarıda verdiğimiz sarı kitap örneğinde olduğu gibi devam eden simgeleri, her defasında farklı bir anlam olasılığını zayıflatır. Ruhsal aydınlanmayı kendine ilke edinmiş, Piéta, Lazarusun Dirilişi, İyiliksever Samaralı gibi açık şekilde dini konular resmetmiş, İncildeki bilginin aziz ve azize resimleri ile değil doğa görünümüleri ile yansıtılması gerektiğine inanmış,²⁹⁷ bir sanatçının –ki kelimeleri kullanamadığı yerde imajları kullanarak mesaj iletmış olabileceği gerçeği göz önünde bulundurulduğunda- simgeciliğinde bazı kodların ortaya çıkmadığını söylemek mümkün müdür?

Belki de sorun van Gogh simgeciliğinin sadece Hristiyanlık ya da Budizm ile açıklanamıyor oluşudur. Diğer dinlerde de karşılaştığımız ortak simge ve göstergeler Vincent'in kişisel özgün inancı gibi dinler üzeri bir inanç ile ilgili görülebilir. Vincent sembolizminin kolayca çözümlenemeyişi ve yanlış literatürler yorum yaparken tökezleme olasılığını artırır. Mektuplarında da sembolizmle ilgili, yorumcuya engel teşkil edebilecek ve meseleyi karmaşıklatacak şekilde sıklıkla kopuk kopuk olma eğiliminde, oldukça bulanık pek çok referans vardır.²⁹⁸ Renkler, doğanın elemanları ve insanın tutkuları arasındaki ilişkiler üzerine sembolik anlamlar keşfetmiştir. Renkler kendi başına bir şeyleri temsil eder; “ekim ve hasat”ı tamamen simgesel olarak yorumlar. Fakat bu tür bilgiler, Vincent'in kişisel sembolizm hissinin esası, niyeti ve merkezî anlamını ilk defa araştırmak gibi zorlu bir görevi üstlenecek birini rahatlatmaya yetmez. Burada önerilen, determinist neden-sonuç ilişkisi ile bir sonuca varmak yerine “hem o hem o” şeklindeki, gerçeği bilinemeyecek denli çok nedene bağlayan indeterminist yaklaşımdır. Ya da göstergeler, iç içe geçmiş anlamları taşıyan ve giderek gerçeklik boyutuna ulaştıran katmanlar olarak değerlendirilebilir. “Modern çağın şafağında ortaya çıkan birey

²⁹⁷ Bir zeytin bahçesini samimi şekilde resmetmenin Gethsemane Bahçesindeki vaazı verebileceğini savunur. Bu yöntemi yaşadığı zamana daha uygun ve dolayısıyla daha güçlü bir dil olarak görür.

²⁹⁸ Gage'e göre ressamların beyanları açık değildir. Ressamlar kendi işleri konusunda tarafsız gözlemci olamamakta ve düşüncelerindeki görsel dünyayı yazma konusunda başka kategorilerde yazarlar kadar açık anlatamamaktadırlar. Bu yüzden beyanlarının içi açılmalıdır. (Gage, 2002: 38-39) Neyse ki van Gogh bize tutarlı sanatıyla konuşur, yalın dili mesajını iletmede oldukça açıklayıcıdır. Bununla birlikte diğer sanatçılarla yaptığı yazışmalardan onun sembolizm görüşü hakkında bazı şeyler öğrenilebilir; örneğin, arkadaşı Anton van Rappard'a ya da Emile Bernard'a yazdıklarından.

benzersiz bir bireydir, dünyanın uçsuz bucaksızlığını bünyesinde barındırır.” (Focroulle, 1995: 26) Bu nedenle Todorov’un da dediği gibi: “Resim, ikonolojik yöntemle göre herhangi bir nesnede ya da devrimdeki bir kez belirlenmiş anlamı kodlayarak düşünemeyeceği gibi, bu şekilde çok fazla da düşünemeyecektir; resim gösterimin kendi değişkenleri üzerinden düşünür.” (Todorov, 2012: 22)

Metafizik yorumlar derin bilgi, sezgi ve ruhsal deneyim gerektirir, bu nedenle giderek derinleşen değişim gösterirler. Ruhun sonsuzluğundan ortaya çıkan sanat eserini tek yönlü bir zorlama içerisine sıkıştırmak bizi ancak sanat eserinden uzaklaştırır. Oysa ona yaklaşabilmek için sanatçı gerçeğini göz önünde bulundurmamız gerekir. Sanatçının gerçeği nedir? Sanatında içini dökerek rahatladığı, kişisel bilinçdışına ait kompleksleri mi, yoksa kelimelerle ifadesi zor olan, ancak deneyimleyerek kişiye açılabilir olan bir boyutun varlığı mı? Vincent’in sanatında kişilik karmaşasının ipuçları bulunabileceği gibi yaşamı ruhsal bir yolculuk olarak değerlendiren bir mistiğin dokunaklı konuşması da işitilebilir. Bir ses aynı frekansa ayarlı olma ile işitilebilir. Van Gogh sembolizmini kavramak ve derinleşen dünya görüşünü besleyen sembolizmini keşfetmek, bunu sözcüklere dökmeye uğraşmak resimlerini en özgür şekilde yorumlamaya ve zenginleştirmeye meydan okumak gibidir.

Meseleyi bazı örnekler üzerinden açıklamaya çalışalım: yukarıda sözü geçen “Pipo, Soğanlar ve Balmumlu Çizim Tahtası” adlı çalışmada Zurcher’in bahsettiği türden bir şiddet unsurunun olmadığını iddia edemeyiz. Bu yanılsamayı yaratan Vincent’in bilinçdışı dürtüleridir. Ancak resimde daha büyük -en azından aynı- kuvvette şiddeti dengeleyen -ya da bertaraf eden diyelim- bir şefkatin (vicdanın) olmadığını söyleyemeyiz. Zurcher resimdeki kavanozun iki sanatçının bir araya gelmesi ile oluşacak güçlü birliği temsil ettiğini söyler. (Zurcher, 1985: 206) Aynı kavanoz Lubin’in yöntemi ile ana rahmi olarak düşünülecektir, böylece resim Vincent’in anne psikozuna bağlanacaktır. Hangi yorum daha geçerlidir? Van Gogh nesneleri simetrik, dengeli bir kompozisyonda yerleştirmiştir. Ayrıca kavanozun ağız ile yukarı aksa doğru açık kompozisyon uygular. Canlı renklerin birliği olumsuzlayıcı duyguları harekete geçirir. Jung’un bize öğrettiği bir şeyler varsa şayet

resimden çıkan sonuç: dişil ve eril enerjilerin birlikteliği ile oluşan yükselen bir enerjidir.²⁹⁹ Bu durumda resim, şiddeti değil sevgiyi yansıtacaktır. Bu yorum Vincent'in resminde iktidar istencine dair, suçluluk psikozuna dair veriler olmadığı anlamına gelmez. Bu dürtüler motivasyonunun büyük bölümünü de oluşturuyor olabilir fakat önemli olan son söz –çıkan sonuçtur. Önemli olan van Gogh'un içindeki çatışmaya ne ile yanıt verdiği, bu çatışmadan nasıl bir sonuç elde ettiği kısaca çıkış noktasını nereye taşıdığıdır.

Eylemlerimizin altında saklı duran kişisel bilindışı komplekslerinin yaratıcı alanda da ortaya çıkmadığını söylemek mümkün değildir. Ne var ki resmin anlamını bununla sınırlı tutmakta ısrar etmek bizim onun gerçek zenginliğine ulaşmamızda bir engeldir. Edwards'ın sorun olarak tespit ettiği alegorik indirgemecilik ya da bilinçdışı verilerine indirgeme gerçekte yanlış bir yöntem değildir. Sorun, van Gogh sanatının Freudçu psikanalizle açıklanamıyor oluşudur. Bu tip okumalarda eser, bir arazın deşifresi olarak sığlaşıp kalmakta, gördüğümüz anlam derinliğini de silikleştirmektedir. Söz konusu uzmanlar ortak bilinçdışını hesaba katmış olsalardı, van Gogh'un simgeleri basmakalıp bir kodlamaya sıkışmaktan kurtularak kozmik anlamlarına doğru yaklaşacaklardı belki de. Van Gogh'un ortakbilinçdışı arketiplerini kullandığına dair sav, Edwards'ın tespit ettiği “anda algılanan özgün gerçeklik deneyimi”ne de ters düşmez. Çünkü temel arketipal gerçekliklerin sürekli dönüşebilirliğinde Herakleitosçu “akış ve birlik”teki uzlaşım vardır. Arketip belli bir zamana ait değildir, şekil değiştirerek tekrar ortaya çıkar, yok olmaz.

Jung ortak-bilinçdışından beslenen bir sanatı kişisel kaygılar taşıyan sanattan kesin şekilde ayırır. Ortak bilinçdışından üretilen sanatın, evrensel gerçeklikle temasını koruduğunu bu nedenle çağlar geçse de aşlamadığını söyler. Vincent'in Doğu'daki ve Batı'daki popülaritesinin altında yatan asıl neden belki de sanatçı ile ortak bilinçdışımızda bir yerlerde saklı duran temel anlamda buluşuyor olmamızdır. Bir diğer yorumcu Meyer Schapiro'dan bir örnekle devam edelim. Schapiro, “Yıldızlı Gece” resminde “kıyamet alameti fantezisi olabilecek unsurlar” görür. (Resim108) Mahşeri anımsatan bilinçdışı öge “birbirine sarılmış güneş, ay ve

²⁹⁹ Cinselliği dahi simgesel olarak değerlendiren Jung'a göre evren dişil/eril prensiplerin birliği üzerine kuruludur. İnsan cinsiyetleri bu prensiplere dahil olarak görülür.

taçlanmış yıldızlarla, çocuğunu bir dragonun tehdit ettiği doğum sancısı çeken kadın teması"dır. (Schapiro, 1980: 33-34) Bu yorum yıldızların Vincent için ifade ettiği anlam ile çelişir. "*Müthiş bir ihtiyaçtan beni alıkoyamaz –demek istediğim- din ihtiyacından. Ardından yıldızları resmetmek için akşam dışarı çıkarım.*" ³⁰⁰ (aktaran: Kür, 1996) "*Ay, güneş ve akşam yıldızı hâlâ parlıyor ki bu iyi bir şey –ve ayrıca Tanrının sevgisi hakkında konuşurlar ve kişiye şu sözleri düşündürürler: 'Oğlum, daima seninleyim, hatta dünyanın sonuna kadar.'*" ³⁰¹ (aktaran: Kür, 1996) "*Bu sabah gün doğmadan önce uzun süre kırsal seyrettim, kocaman seher yıldızından başka bir şey görünmüyordu. Daubigny ve Rousseau da aynı bu şekilde yapmışlardı, samimiyet, büyük huzur ve yücelikle dolu fakat aynı anda çok özgün hislere kapıldım, yüreğim parçalandı.*"³⁰² "*...yıldızlara baktığımda düşlere dalıyorum, tıpkı bir haritada kentleri ve köyleri gösteren siyah noktalara bakarken düşlere daldığım gibi. Neden, diye soruyorum kendime, gökte pırıl pırıl parlayan noktalar da Fransa haritasındaki kara noktalar kadar ulaşılabilir olmasın? Bizi Tarascon ya da Rouen'a nasıl bir tren götürüyorsa, yıldızlara da ölüm götürür.*"³⁰³ (aktaran: Kür, 1996) Yıldız simgesinin van Gogh için ilahi anlamlar taşıdığı anlaşılıyor, ancak bu ilahilik kıyamet acıları ile değil cennetin sonsuzluğu ile ilgilidir. "Yıldızlı Gece" ile bir benzerlik kurulacaksa Victor Hugo ve Walt Whitman'ın astral betimlemesi (Hope, 1985) ya da Yeşaya metnindeki cennetin ışıkları daha uygun düşer.

Schapiro'nun algıladığı şiddetin doğru tanımı belki de muazzamlıktı. Resmin içinde büyük bir enerji fırtınası kopmaktadır. Ne var ki enerjilerin açığa çıkması ile yıkıcı olabilecek bu güç performansı katastrofik olmaktan uzaktır, çünkü resimde büyük bir denge ve yetke vardır. Schapiro'nun yorumu Albert Aurier'in Le Mercure de France'ta yayımlanan ilk van Gogh yorumunu anımsatır: "...evrensellik ve nesnelerde kör edici bir ışıldama, çılgınlık mevcut. Bu, şiddetli ve ani bir krizle delicesine bükülmüş doğa, yükselen azdırılmış aşırılık konusudur; kabusla dönüşmüş form, alev alarak lav ve değerli taşlara dönüşen renk, içten içe yanan ateş, yanan bir

³⁰⁰ 29 Eylül 1888, Arles

³⁰¹ Haziran 1877'de Dordrecht'ten yazdığı mektubundan alıntı

³⁰² VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Mayıs 1889'da Saint Rémy'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

³⁰³ Temmuz 1888, Arles

ateşe dönüşen yaşamdır.”³⁰⁴ Van Gogh’un sanatındaki bu yüksek enerji tutkulu mizacından ileri geliyordu. Borinage deneyimi, açlığın sınırlarında dolaşması, hummalı bir çalışma disiplini yürütmesi ve bu uğurda yarı-deli oluşu³⁰⁵, kendini keserek yaralaması aynı coşkunluğun göstergeleridir.

Jung arketiplerle kurulan bağlantının kişiyi sarstığına dikkat çeker. Ona göre sanatçıyı çılgınlığa sürükleyen ve sınırlara taşıyan, sanatçının ortak bilinçdışından gelen çok kuvvetli bir arketipin çekim alanına girmiş olmasıdır. Buna göre arketip ilk çağlardan beri var olan bir çeşit güç ile ‘psişe’yi ele geçirmekte ve onu insanlığın sınırlarını aşmaya zorlamaktadır: (Jung, 1997: 149) “Bilinçdışı içerik insanı bir yandan geri fizyolojik durumlara bağlarken diğer yandan arketip verilerine bağlar. Burası hiçbir zaman anlaşılamayacak, bilince çıkmayacak bir katmandır. Derinlerden yükselen bir içeriği kapsar. Bu içerik, özerktir hem nevrozların ve psikozların özünü hem de nice yaratıcıların vizyonlarını, halüsinasyonlarını oluşturur.” (Gürol, 1997: 44) Mistik öğretiyeye göre ruhsal aydınlanmanın gerçekleşmesi için kişi bir kazı işlemi ile ortakbilinçdışı alana ulaşmalıdır. “Bu sınırsız alan, ayrıca korkutucu ve belirsizdir; hatta delirtici bile olabilir. Mistikler ve deliler, ortak nitelikleri paylaşabilmelerine rağmen farklıdır.” (Shalaan, 2004, 170) Yeniden uyanan sufi yolunun yolcusu, arzularının, düşünce ve eylemlerinin daha fazla farkındadır. Etik ve toplumsal yargılar söz konusu olduğunda gelinen noktada içsel bir karmaşa ortaya çıkabilir. (Sayar, 2004) Bir mistiğin delilik sınırına yaklaşması “Hakikat”ın gücünün bedene sığmaması olarak açıklanır. Bu güç kimilerini delirtirken, kimilerini kurtuluşa götürür.³⁰⁶

Hepimizin kişisel kompleksleri mevcuttur fakat Maslow’un da dediği gibi insanda kendini aşmaya yönelik bir atılım güdüsü vardır. Tekâmül dediğimiz bu yasa bir mistiğin maddi âlemi kabul edip kucaklaması ve fakat bununla sınırlı kalmayarak metafizik-kozmik âleme doğru hareketidir. Tekâmül, tüm dinlerin

³⁰⁴ Edited by Charles Harison. (1998). G.-Albert Aurier. İzole olmuş: Van Gogh (1890) Art in Theory 1815-1900. UK: Paul Wood and Jason Gaiger Blackwell Pub. p.951

³⁰⁵ Bir mektubunda resimleri uğruna yarı-deli bir hale geldiğini kendisi söyler.

³⁰⁶ İlyas Tanrıbağı “Hermetik Bilge Pitagoras” adlı kitabında ruhsal aydınlanmayı tüm dinlerde olduğu gibi Hakikatin kişinin kalbine doğması olarak açıklar. Dişil ve eril enerjiler yükselerek Kundalini’yi açığa çıkartır. Kundalini kendisini taşıyamayacak birinde uyanırsa ölümüne dahi neden olabilecek güçtedir.(Tanrıbağı, 2010)

gerçek mesajıdır, sadece isimler değişir: Zen’de Nirvana, Hermetizm’de Kundalini, Tasavvuf’ta Ermek, Hıristiyanlık’ta Birlik kullanılır. Van Gogh’un kimilerine göre “fanatizm” olarak görülen coşkun, tutkulu mizacı, iç karışıklıkları (kendini keserek yaralama davranışı benzeri) yukarıda bahsedilen aydınlanma yolundaki bir sufînin ruh durumuna benzetilebilir. Van Gogh’un sözde “çılgınlığı” da ortak bilinçdışı alan ile kurduğu derin bir bağdan kaynaklanıyor olabilirdi. Bunun aksini ortaya koyabilecek herhangi bir kanıt yokken bu savı kuvvetlendirecek çok önemli bir bilgiye sahibiz. Tanrıyı dahi bir simge olarak değerlendiren Jung’a göre bundan daha güçlü bir arketip yoktur neredeyse. (Jung: 1997) Vincent’in daha önce de bahsettiğimiz gibi inanç köklerinin ilk Hıristiyanlıktaki mistisizme bağlı oluşu, mistik görüşteki açıklamaları (yazıları), “...tüm gerçeklik aynı zamanda semboliktir”³⁰⁷ inancı, bu çalışmada öne sürüldüğü gibi sanatının altında yatan ruhsal doğum teması ve son olarak çılgınlık olarak nitelendirilen coşkunluğu bir sufi ile aynı yolun yolcusu olduğunu gösteren ipuçlarıdır.



Resim 25: Van Gogh. (1889 Saint Rémy). Ağaçlar Altında İki Kazıcı (65.1x50.2 cm). Michigan, U.S.: Detroit Sanat Enstitüsü

³⁰⁷ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Kasım 1885’te Nuenen’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

1.2.1. Van Gogh'un Sanatında Arketipal Göstergeler

Vincent'in sanatında tekrar eden simgeler aşağıdaki gibidir:

1. Yer altı ile ilgili simgeler: kayalık, mağara, hendek, taş ocağı, bataklık, kökler, orman-altı bitkileri, patates, kazıcı, mezarlık, ekici, orakçı
2. Tarımsal faaliyetle ilgili simgeler: buğday, mısır, tarla, tarlada çalışanlar, ekici, orakçı
3. Doğadaki zamansal döngü ile ilgili simgeler: mevsimler, aylar, güneşin evreleri-günün saatleri, beşik
4. Işık ile ilgili simgeler: Güneş, hare, günebakan, ateş, mum, lamba, sarı kapaklı kitap
5. Kozmik simgeler: Yıldız, Yıldızlı gökyüzü, Güneş, Ay
6. Yukarıdaki kategorilere anlam bakımından dâhil edilebilecek simgeler: servi, kilise, köprü, kent, yol, gül, kuş, karga, kelebek, iris, üzüm bağı, zeytinlik, botlar, sandalye, pipo

1.2.1.1. Yeraltı ile İlgili Simgeler

Çoğu biyografi yazarı Vincent'in sanatında devamlılık gösteren yer altı ile ilgili göstergelerin içeriği konusunda ağız birliğine varmış gibi görünüyor. Bu yazarlara göre van Gogh'un tüm yaşamı ve sanatı suçluluk fantezisi ekseninde döner. Lubin bu yazarlar içerisinde en tanınmış olanlardandır. Vincent'in doğumundan önce annesi bir oğlan çocuğuna gebe kalmıştır ne var ki bebek ölü doğar. Anne-baba bu çocuğun adını, bir yıl sonra dünyaya gelen bir sonraki oğullarına verir. Lubin kitabında Vincent'in ölü çocuğun yerini alışının dinamiklerini açıklar. Anne-baba yeni doğan çocuklarının da kardeşinin kaderini yaşayacağı endişesi ile Vincent'a derinden ve yoğun müdahale gösterirler. Çocuğu idealize etmiş olmanın ve hayal kırıklığı ile ölü doğanın yerini tutan Vincent'a karşı aşırı endişeli tavırlar sergilemenin sonucunda Vincent'ta, kendini yetersiz hissetme

duygusu gelişir. Vincent'ın zihni ömrü boyunca “ölüm, hastalık ve bedeni iğdiş etme” ile meşgul olur. Resimlerindeki kazma, tohum serpmeye ve ekin biçme gibi eylemler ile hendek, taş ocağı, bataklık ve patates gibi simgeler de ölen ve bedeni gömülen kardeşle ilintilidir. Lubin ayrıca “Patates Yiyenler”de Vincent'ın kendisini anne ve babasının arasında yüzü olmayan ve nafiye yere anne-babasıyla bağ kurmaya çalışan bir figür olarak resmettiğini öne sürer. Sonuç olarak Vincent annesi ve yerini tuttuğu kardeşi ile buluşacağı ölüme karşı hasretlik duymaktadır, sanatının altında yatan gerçek de budur. (Lubin, 1972)

Bir diğer eleştirmen Jean Leymarie de Lubin'ın fikirlerini paylaşır. Ölü doğan bebeğin ardından, ailesinin Vincent'ı onun yerine koymuş olması, Vincent'ın annesi ile olan ilişkilerini henüz başından çarpıklaştırmıştır. (Leymarie, 1977) Humberto Nagera'nın psikolojik çalışmasında da Vincent'ın intiharı bu suçluluk fantezisine bağlanır. (Nagera, 1967) Ve Marc Tralbaut da aynı fikirdedir. Tralbaut'a göre Vincent'ın yaşamı çeşitli baskılar altında gelişmiştir ve ölümünün ardında da ölü doğan kardeşin yarattığı suçluluk fantezisi vardır. İntihar onu bu acıdan ve dünyadan azat etmiştir. (Tralbaut, 1969) Tüm bu yazarlara göre Vincent'ın çilekeş bir yaşam çekmesinin ve “dini fanatizmi”nin ardında ölü doğan kardeşin yerini tutmanın suçluluk kompleksi yatar, bu kompleks sanatının içine işlemiştir.

Vincent'ın yoğun çilekeşliğinin altında suçluluk psikolojisinin yattığı iddiası konuya dışarıdan ve ön yargılı bir bakıştır. Öncelikle yaşamında ve sanatında şekillendiricisi olan bazı yoğun etkileri göz önünde bulundurmak gerekir. Onun Borinage dönemi boyunca dini inancı babasıninkinden kesin şekilde ayrılmıştı. Eylül 1875'ten itibaren evanjelizmi benimseyerek her gününü iki eseri okumaya adanmıştı: Thomas a Kempis'in “İsa'nın Taklidi (*Imitation*)” ve John Bunyan'ın “Haç Yolcusunun İlerleyişi” (*The Pilgrim's Progress*). Vincent bu eserleri bir öğreti gibi kabul eder. Sonunda Aziz Francis gibi nefsinin terk ederek sefil bir yoksulluk yaşar, fakirlere hizmet eder. Bu çilekeş yaşam ve kendini tam adama, ona maden işçilerine saygıyı kazandırır fakat Kilise tarafından aşırı ve itici bulunur. Gerçekten de Vincent tereddütsüz olarak “İsayı Taklit”teki çilecilik dinini kucaklamış; fiziksel keyif ve rahatlığı yadsımıştır. Ancak onun bu yolu seçişi kişisel tarihi içerisinde yer alan bireysel bir çerçevede görülemeyecek denli uzun bir geçmişe sahiptir. Bugün ilkel

kavimlerde devam ettiğini gördüğümüz, genel olarak kendine zarar verme davranışı diyebileceğimiz gelenek, insanlık tarihi kadar eski bir yöntemdir. Çilecilik yöntemi Hristiyanlıkta bin yıllık geçmişe sahiptir. Vincent, bu geleneğe henüz yolun başında, ilk ruhsal rehberlerinden biri olan eniştesi aracılığı ile bağlanır. Emile Durkheim'e göre van Gogh'un uyguladığı türden bir çilecilik din adamı sapıklığı değildir: "Çilecilik bazılarının sandığı gibi dini yaşamın nadir, az bulunur ve neredeyse anormal bir ürünü değildir; aksine esas unsurlarından biridir. Her din çilecilik içerir, en azından çileciliğin çekirdeğini." (Durkheim, 1915: 311)

Erickson, Vincent'ın acı ile öğrenme yolunu seçişinin onun almış olduğu din eğitiminde zaten var olduğuna dikkat çeker: "Vincent'ın acıyı Hristiyanlığın önemli bir parçası olarak kabullenışı eniştesinin dindarlığının bir yansımasıdır." (Erickson, 1998: 28) Ayrıca 'kendini kurban ediş'in Hristiyanlıktaki en önemli dogma olduğunu hatırlatır. Jung'a göre dogma bilinçdışının bir ifadesidir. Kuramda duygusal değerler göz önünde bulundurulmazken dogma büyük ifade zenginliğine sahiptir. Bilimsel kuramlarda birinin yerine az sonra bir başkası geçer. Oysa dogma çağlar boyu sürer, eziyet çeken Tanrı-İnsan da en az beş bin yıllıktır, Teslis inancıysa daha gerilere gider. Dogma, ruhu bilimsel kuramlardan daha tam olarak temsil eder, çünkü bilimsel kuram sadece bilinçli zihni temsil etmektedir. Üstelik bir kuram, canlı bir şeyi soyut kavramlarla ifade etmekten başka bir şey yapamaz. Oysa dogma, bilinçdışının canlı sürecini tam bir şekilde nedamet, kendini feda ediş ve kurtuluş dramı biçiminde ifade eder. (Jung, 1997: 272)

Vincent bu dogmayı Ernest Renan'ın "İsa'nın Yaşamı" adlı kitabından ve Michelet'in "Aşk" adlı kitabından yoğun şekilde etkilenecek içselleştirmiş olmalıdır: Van Gogh'un Hristiyanlık inancı fikirleri ile Renan'ın fikirleri arasındaki dikkat çekici benzerliklerden biri de "İsa'yı Taklit"te aşırı çilekeşliğin ve kendinden vazgeçmenin vurgulanmış olmasıdır. Renan "İsa'nın havarisi olmanın birinci şartının tüm mal varlığını satarak yoksullara dağıtmak olduğuna ve bu aşırı istekten cayanların topluluğa alınmadıklarına" işaret eder. Renan bu katı bedelin, çoğu Hristiyan için imkânsız olduğunu fakat bu yolu mümkün olduğunca gerçekleştirmek isteyenler için manastır hayatının yaratıldığını söyler. (Erickson, 1998: 83) Van Gogh kimi öz-portrelerinde kendini traşlı baş ve solgun bir keşiş yüzüyle resmederken manastır

inanışını göstermek istiyordu. Gauguin'e "İlk defa kendimi bir Budist keşişi gibi resmettim"³⁰⁸ diye yazar. "Gerçekte van Gogh Budizm hakkında hiçbir şey bilmiyordu." (Erickson, 1998: 83-84) Van Gogh'un Budizme değil çileci keşişlik ruhsallığına hayranlığı çok açıktır.



Resim 26: Van Gogh. (Nisan 1885 Nuenen). Patates Yiyenler (72x93cm). Otterlo, Hollanda: Kröller Müller Museum

Sanatçı 'psişe'sinden doğan sanat, özerk bir komplekstir. Bu nedenle psikolojinin inceleme alanına girer. Sanatı yorumlamada ideal bir sanat psikolojisi kuramı yoktur. (Erinç, 2004) Sanat, özü gereği bilim olmadığı; bilim de özü gereği sanat olmadığı için her ikisi de ancak kendilerine özgü nesnelerle açıklanabilir. Jung, psikoloji ilminin sanata yaklaşımını şu sözlerle ifade eder:

"Doğanın kalbine kimse nüfuz edemeyeceğine göre, psikolojiden de olmayacak şeyi gerçekleştirmesini ve yaratıcılığın sırrının geçerli bir açıklamasını bekleyemezsiniz. Herhangi bir başka bilim dalı gibi psikoloji de yaşam olayının daha iyi anlaşılması yolunda alçakgönüllü bir katkıda bulunabilir ancak, kardeş bilimler salt bilgiye ne kadar yaklaşırsa, psikoloji de o kadar yaklaşır." (Jung, 1997: 320)

Jung'a göre sorun, sanatın sanatçı psikolojisi çerçevesinde incelenmesinde değil psikolojik yöntemin uygunluğundadır. Sanata uygulanabilecek psikoloji yönteminin Freudçu psikanaliz üzerinden yapılmaması gerektiğini savunur. Kuram bizi sanat eserine yaklaştırmalıdır ona göre, psikolojik gerçeklere değil. Asıl anlamın gölgede kaldığı yorumlar, sanattan aldığımız duyguları açıklamaya

³⁰⁸ VAN GOGH, Vincent. Gauguin'e Ekim 1888'de Arles'ten yazdığı mektubunda. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

yetmeyecektir. “Sanat psikolojisinde ‘indirgemeci yöntem’ eserden aldığımız duyguyu karşılamaktan uzaktır, sanatın büyüsunü açıklamaya yetmez: “Histerikin fantezilerini incelerken kullandığımız aynı aşındırıcı yöntemi uyguladığımızda, esas tartışma konusu olan sanat yaradılışının yaldızlı parlaklığı sönüp gider.” (Jung, 1997: 311) Tamamı ile biyolojik yönelimli bir psikoloji yöntemi, insan hakkında genel olarak epey şey açıklayabilse de sanat yapıtını anlamlandırmamızda çok da fayda sağlamaz. Herkesin içinde bir ana ya da baba kompleksi mevcuttur. İnsanlarda bazı ortak ve insana özgü güçlükler olması doğaldır. Ancak tüm bunlar her normal dediğimiz insanda da görülebilecek şeylerdir. Bu nedenle bir sanat eserinin değerlendirilmesinde kazanç sağlamazlar. Sonuçlara varma isteği suistimallere neden oldukça esere yaklaşmamız güçleşir. İlgimiz elimizde olmadan sanat yapıtından başka yerlere sapar, psişik nedenler dehlizinde kaybolur gideriz, sanatçı da klinik bir vaka durumuna gelir. Sonuç olarak yapılan analizler bir doktorun muayenhanesinde ortaya çıkartılan hikâyelerin tekdüzeliğine düşer. Psikolojik yaklaşım uygulayan kişi, sanat yapıtını oluşturan tipik insansı özellikleri araştıracağına, her şeyden önce anlamını araştırmalı, o yapıtı daha iyi anlamaya yarayacaksa eğer ve yarayacağı oranda, söz konusu yapıyı meydana getiren öğeleri araştırmalıdır. Tıpta hastalığın sebepleri ile karşılaştığında hekimin ihtiyaç duyduğu kişisel yönelim, bir sanat yapıtı ele alındığında yersiz bir davranıştır, çünkü sanat yapıtı bir insan varlığı değildir, kişinin üstünde bir şeydir. (Jung, 1997: 314) Bu nedenle eseri sanatçısının psikolojik nedenlerine bağlamak doğruysa da bunları kişisel tarihinin travmatik süreci ile sınırlamak sanatı anlamaya yetmeyecektir.

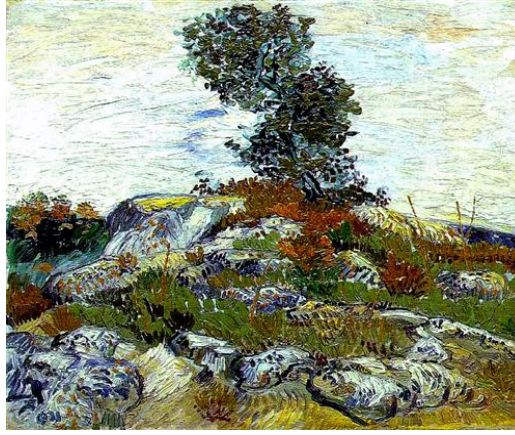
Tamamı ile nedenselliğe dayalı psikolojik yorum insanı, Homo Sapiens insan türünün bir bireyine indirger. Bir sanat yapıtının anlamı ve bireysel niteliği onun kendinde içkin durumdadır, kendi dışındaki belirleyicilerde değil. Jung açısından “(s)anat yapıtı, insanı sadece onu besleyen bir ortam olarak kullanan, onun yeteneklerinden kendi yasalarına göre yararlanan ve kendi yaratıcı amacının gerçekleşmesi için kendi kendini biçimlendiren canlı bir varlık olarak tanımlansa yeridir.” (Jung, 1997: 314) “Doğrusu, gerçek bir sanat yapıtına özgü anlam kişisel olanın sınırlamalarını aşmış ve yaratıcısının kişisel kaygılarının çok ötesine geçmiştir.” (Jung, 1997: 314) Bu tür yapıtlar, kendilerini yaratıcısının ellerinden tutup yaptırırlar; eser kendi biçimini kendi getirir; ressamın eklemek istediği bir şey,

yapıt tarafından reddedilir. Sanatçı, yapıtının kendinden daha büyük olduğunu duymaktadır; kullanmakta olduğu, kendisinin olmayan, dizginleyemediği bir güce sahip olduğunu fark etmektedir. Burada sanatçı yaradılış süreci ile özdeş değildir, yapıtının egemenliği altında olduğunu farkındadır, o ikinci bir insan gibidir ya da yabancı bir iradenin büyüsel dairesi içine hapsolmuş, kendi olmayan bir insandır.

Platon'un benzetmesini Freudçu yaklaşımla ele alsaydık, ister istemez mağaranın döl yatağını ifade ettiği sonucuna varmamız gerekirdi; bu durumda Platon'un kafası gibi bir kafanın dahi, ilksel çocuğun cinsellik düzeyine takılıp kalmış olması gerekeceğini kanıtlamamız gerekirdi. Ama bu arada neleri gözden kaçırmış olurduk dersiniz? (Jung, 1997: 313) Jung verdiği bu örnekle gerçekte dehanın libidonal³⁰⁹ yüceltme işlevini açıklamıştır. Platon'un bilinçdışında ilksel çocuğun cinsellik kompleksi yer alır, bu onun 'nefs-i hayvanî'sidir ki altta yatan bu düzey ona "mağara metaforu"nu ilham etmiştir ve fakat Platon'un dehası, bu arazi kozmik gerçekliği açıklamak gibi büyük bir şeye dönüştürebilmesindedir. Bu, mistiklerin kader anlayışıdır: sufînin önündeki engeller kişisel tekâmül yolunda ona sıçrama tahtası olması için vardır. Platon bir yandan hepimizin içindeki kırılmış çocuğa seslenir, diğer yandan en temel varoluş sebebini açıklayan içimizdeki güçlü bir arketipe ışık tutar. Bizi etkileyen ve sözünü evrensel kılan da budur.

Aynı şekilde Vincent'in bilinçdışının kendisini etkilemiş olduğu yadsınamaz ancak sanatının ardındaki nedenleri bununla sınırlı tutmak bizi asıl tabloyu görmekten alıkoyar. Arazilara odaklanmayı kestiğimizde değil fakat onların ilk ivmesini anladığımızda van Gogh'un, bu yola çıkış dürtüsünü neye dönüştürmüş olabileceğine dair belki daha fazlasına sahip oluruz. Van Gogh'un yaşamında ve sanatında şekillendiricisi olan yoğun etkiler bize başka bir yönü işaret ediyor görünmektedir. Jung'un derin tarih bilinci ile önümüzde açtığı geniş perspektiften ilerleyerek bu evrensel sanatın göstergelerini inanç çerçevesi içerisinde değerlendirdiğimizde karşımıza çıkan benzerlikler bizi şaşırtır. Bu çerçeve tüm insanlığı tek bir potada buluşturan, van Gogh'un inancı gibi dinler üzeri bir anlayışla ilgilidir.

³⁰⁹ Jung libido terimini cinsel enerji anlamında kullanmaz, onun için yaşam enerjisinin adıdır.



Resim 27: Van Gogh. (1888 Arles). Kayalar Üzerindeki Meşe (54.9x65.7cm) Texas, U.S.: Houston Güzel Sanatlar Müzesi

Van Gogh'un yer altı ile ilgili simgeleri "*kişisel haç yolculuğu*"ndaki³¹⁰ ilk durak olan bilinçdışına iniş olarak da yorumlanabilir. Yer altı ya da mağara dinsel anlatımlarda dişil arketiple bağlantılı olarak doğumla ilişkilidir.³¹¹ Hades'in yer altı dünyası aynı zamanda doğumun da beşiğidir. Mistik bilinç; tekâmül için gerekli bilgiye, önce kendi derinliğine inerek ulaşır. Burada yol almak kolay değildir, burası acıların da kaynağıdır. Mitolojide Kerberos'un kapıda beklediği ölümler diyarıdır. Yer altı ya da mağara metaforu bir birey olmaktan, kimliğin evrensel içerisinde eridiği yoldaki geçiş kapısını ifade eder. Burası ilk imgelerin bulunduğu yerdir. Bu yüzden insanın içinde uyur durumda bulunan bilinçdışının dominantlarına (-ilksel- imge ve motiflere) ancak bilinçdışına yapılacak bir kazı işlemi ile ulaşılır.

İlk imgelerin bulunduğu alan kişisel olabilecek her şeyden uzak, tamamen evrensel bir alandır. İlksel imgeler insanlığın en eski ve en evrensel "düşünce biçimleridir". Bu içerikler her yerde karşımıza çıkabilir. Gnostiklerde³¹² burası bir bilgi kaynağıdır. Bilinçdışının derinliklerine doğru yolculuğa devam eden kişi orada ta başlangıçtan bu yana uyuklayan hazineyi, büyük düşüncelerin barındığı yeri bulur. (Jung, 1997: 145) Kuran'da 18. Kehf (Mağara) Suresi "yeniden doğuş" hikmetini anlatır. Yeniden doğuş yeri olan bu mağara insanın yenilenmek için

³¹⁰ İlk vaazında yer alan ve ömrü boyunca üzerinde sabit kaldığı düsturu

³¹¹ Persephone'nin, Adonis'in yeryüzüne çıkışları, Temmuz'un, Diyonisus'un, Lazarus'un dirilişleri, Yedi Uyuyanlar'ın uyanışı, Horus'un doğumu, İsa'nın tekrar doğumu daima topraktan ya da mağaradan çıkış olarak anlatılır. İsa "*ben hem yaşamın kendisi hem de yaşamın yeniden canlanışım...*" der. (Van Gogh, 1981. 19 Şubat 1876 tarihli mektubundan)

³¹² Gnosis (sezgi ve tefekkür yolu ile edinilen bilgi) kelimesinden türemiş, gnosis ile çalışanlar.

kuluçkaya yattığı bir oyuktur. Burası Yedi Uyuyanların mağarasıdır. Jung bu metaforun kişinin bilinçdışına inişi olduğunu söyler: Her kim kendi içindeki mağaraya inerse dönüşüme uğrar. Bilinç dışına çıkmış, bilincin dışında bulunan şeylerle bağlantı kurmuştur. Bu olumlu ya da olumsuz, kişide büyük bir değişime yol açar. Bu dönüşüm kişinin ölümsüzlüğünün bir kanıtı gibidir. Yedi Uyuyanlar efsanesi, kişinin kendi içindeki paralel süreçleri ifade eder, kişi ilk baştaki haline geri dönmekte, gençliğine (Öz-Benine)³¹³ yeniden kavuşmaktadır. Tefsirlerde yaşam kaynağının “karanlıklarda olduğu” sözü bunu destekler. Simyada Öz-Ben dişi ile erkeğin (‘Kundalini’yi oluşturan dişil ve eril enerjiler) birleştiği anda ortaya çıkar. Hızır, Öz-Ben’in simgesidir ve İlyas gibi yeniden doğabilir. Hızır bir yandan üstün bilgeliktir diğer yandan aklın ötesini simgeler. (Jung, 1997: 351) Mistiklerin inanışında beden ölümü ruhun doğumu anlamına geldiğinden Vincent’ın yer altı ile ilgili simgeleri “*Doğa Ana ya da Gerçeklik*”in başka bir deyişle ruhsal bilincin doğum yerini, rahmini temsil ediyor da olabilir.³¹⁴

Lubin’ın van Gogh’un resimlerindeki yeri kazma, yere tohum serpmeye ya da yerden ekini biçme gibi eylemlerle hendek, taş ocağı, bataklık ve patates gibi simgeleri de yer altı ile ilişkilendirdiğini anımsayalım. Hinduizmde kaya metaforu, kök çakrada saklı bulunan Kundalini enerjisidir. “Hepsi aynı ruhsal içeriği içti. Artlarından gelen ruhsal kayadan içtiler ve o kaya Mesih’ti!”³¹⁵ şeklinde anlatılan meseldeki kaya aynı inanışın Hristiyan türevidir. İsa “işte bu sözlerimi duyup uygulayan herkes, evini kaya üzerine kuran akıllı adama benzer”³¹⁶ benzetmesi ile aslında bu enerjiye tutunan kurtuluşa erer demektedir. Van Gogh’un vadi konulu resimlerindeki kayalıklar ve özellikle de kayalara tutunmuş bir meşeyi konu alan

³¹³ Jung kişinin Ruhunu Öz-Ben olarak tanımlar.

³¹⁴ Hermetik yasada Rahim olan Sekine (Şekinah) Tanrının gelini denen dişil prensiptir. Farklı kültürlerde adı İhtar, İsis, Demeter, Ceres, Kibele, Sibel, Luna, Selene, Parvati, Sophia ve Meryem olarak değişir. Bir kişi ile simgelenen dişil prensip Budizmde açıklanan kök çakradan üçüncü göz seviyesine doğru çıkan ve bu yükselişte eril prensiple birleşen, böylece ruhsal aydınlanmayı sağlayan dişil enerjidir. Kişiyi tanrısal gereçeğe uyandırdığına inanıldığından kişileşmiş hali bir bakiredir. Bakire, Meryem örneğinde olduğu gibi, el değmemiş, ilk orijinini korumuş anlamında Rahim’in tanrısallığına işaret eder. Bu nedenle başına “kutsal” sıfatı getirilmiştir. (Tanrıbağı, 2010)

³¹⁵ Yeni Ahit’te İsa’ya “Kaya” ünvanı verilir. Pavlus, Musa’yla birlikte çöldeki İsrailoğulları’ndan bahsederken şöyle yazar: “Hepsi aynı ruhsal yiyeceği yedi. Hepsi aynı ruhsal içeceği içti. Artlarından gelen ruhsal kayadan içtiler, ve o kaya Mesih’ti” (1. Korintliler 10:3, 4; bkz Çıkış 17:6; Nehemya 9:15)

³¹⁶ Luka 6:47-49

resmi ile (Resim 27) dinlerin içerisine nüfuz etmiş olan bu bilgi arasında bir bağ kurabiliriz.

Van Gogh için doğa sadece göze hitap eden ya da objektiflikle izlenen estetik bir manzara değil, bunun yerine emek ve terle geçen yaşamın olduğu yer, insanın çalışma mahallidir. Millet’den esinlendiği işçi ve köylü figürleri arasında defalarca geri döndüğü ekici ve biçici figürleri, arazide aktif olarak çalışma ikonografisine aittir. Mektuplarında günü gelince kendilerinin gireceği yeraltından, kendilerine yaşam veren besini çıkartmaya uğraşan tarla çalışanlarını gördüğünde nasıl yoğun şekilde etkilendiğinden bahsetmiştir. (Boehm, 2009: 35) Van Gogh’u derinden etkileyen bir tema olan, günü gelince ölüp gideceği topraktan alın teri ile kendini var eden ekmeği çıkartma çabası, dış yüzde kendini var etmeye yani yaratmaya yönelik insan mücadelesini anlatır. Bununla ilgili olarak erken dönem çalışmalarından birine göz atalım. Vincent Drenthe’de basit yaşam ve monoton manzara içeren Hollanda kasabasının özünü buluyordu. “Turba Kayığı” (*The Peat Boat*) 1883’te Drenthe’de gerçekleştirdiği, turbaların kayığa yüklenme aktivitesini gösteren bir resmidir. (Resim 28) Gelişmiş bölgelerde nesli tükenmiş olan turbalar Drenthe’de birçok ailenin geçim kaynağı idi. Kompozisyonun alt yapısındaki bariz bir işaret olan açılar aşağı ve yukarı hareketi gösterir. Bu hareketi kuvvetlendirmek için van Gogh ayrıntıları elemiştir. İzleyicinin bakışı, el arabasıyla kayığa kömür taşıyan adamdan iskeleye ve oradan da kayığa ulaşır. Burası resmin en karanlık alanıdır, öyle ki kadın figürü adeta bir mağara oyuğunun içine eğilmiş gibidir. Bir diğer karaltı olan erkek figürünün öne eğimli başı da yeri ve oradan da geçeceği yolu, nihayetinde kayıktaki karanlık oyuğu işaret eder. Gidilen bu oyukta ne vardır? Yaşamın ta kendisi.



Resim 28: Van Gogh. (1883 Drenthe). Turba Kayığı (37x55.5cm). Assen: Drents Muesum



Resim 29: Van Gogh (1885). Patates Ekimi Bir Adam ve Bir Kadın (33x41cm) İsviçre: Zürih Sanat Evi

Vincent'in bu tür resimleri Millet'nin, köylülerin güç yaşamını içtenlikle veren "Angelus" resminden yoğun etkiler taşır. Van Gogh'un çok sayıdaki patates diken, toprağı kazıp çapalayan, tohum eken, ürün toplayan, ekin biçen, taşıyan köylü resimlerindeki figürlerinin tamamı da tüm beden güçleri ile olabildiğince toprağı eğilmiştir. Bunların arasında dinlenen ya da başını bir an için kaldıran tek bir figür dahi bulunmaz. Köylüler adeta ayinsel bir hava içerisindeyler. "Bu tür resimlerinden biri olan "Patates Ekimi"ndeki "çift, İncil'deki cennetten kovulan ve kendi alın terleri ile ekmeklerini kazanmak zorunda olan özgün çifti çağırıştırır."(Boehm, 2009: 35) (Resim 29) Adam kürekle kazıyor, buna uygun olarak da kadın ekin ekiyor. Birlikte yetersiz olan ekini zorla çıkartmaya çalışıyorlar. İkisinin de yüzünün görünmemesi oldukça dikkat çekici. Bedenleri kamburlaşmış, tüm enerjilerini toprağı yöneltmişler, başlarını bir an çevirmiyorlar, direğı bağı Sisiphos'un değışmeyen görevini anımsatıyorlar.

"Patates Yiyenler" van Gogh'un Hollanda döneminin en önemli çalışmasıdır.³¹⁷ Borinage'da hayranlık duyduğı basit köylü imanına saygısının devam ettiğini gösterir. Resim, işçilerin yemeğini parlak bir lamba ışığı altında, ayinsel bir tavırla paylaşımlarındaki ruhsal özelliğı tasvir eder. Bu yetersiz yiyecek (patates ve kahve) yapılan ayinsel yemek yiyiş, Eucharist³¹⁸ ayinindeki kutsal ve ağırbaşlı atmosferi anımsatır.³¹⁹ (Erickson, 1998: 88) İlahi olanı, insan deneyiminin en dünyevi hareketlerindeki tasvirle gösterir; İlahi varlığı geleneksel haç ve katedral konularından çok daha yoğun bir acılıkta verir. Bir öğünü paylaşan köylülerin ilkel basitliğı yüceltilmiştir. Van Gogh'un bozulmamış özellikteki ayin anlayışı Renan'dan gelir. (Erickson, 1998: 89) Hristiyanlıkta ekmek en yüce ruhani gıdadır. Van Gogh'un resmindeki patatesler birinin elinden diğerkine geçen küçük yuvarlak ekmekleri, "ekmeğı bölmek için onun adı altında bir araya gelin" diyen İsa'nın erken Hristiyanlık inanışındaki basitliğini anımsatır. Diğerk yandan duvarda asılı duran haç ile doğrudan İlahi varlığı gönderme yapılmıştır.

³¹⁷ Hollanda resim tarihinde bir dönüm noktasıdır. Batı sanatında yapılmış gerçek anlamdaki ilk gerçek köylü konulu resim olduğu hakkında çok sayıda görüş vardır. Rappard'a göre de van Gogh'un sanatındaki en baş yapıtıdır. (Boehm, 2009)

³¹⁸ ekmek şarap Rabbani ayini

³¹⁹ Aynı zamanda Jozef Israels'in Tutumlu Öğün resmini de anımsatır.

Vincent için bedenın topraktan kendi çıkardığı besinle beslenmesi, toprak olacak kendinden kendini var etmesi anlamına geliyordu:

“ ‘Patates Yiyenler’ resminde olduğu gibi, insanların tıpkı topraktan gelip bir gün toprağa dönecek olmalarına benzer şekilde patatesleri toprağa ekmeleri aynı zamanda da onları toplayıp yemeleri Vincent’ı büyülemişti. Bu yüzden, ekim ve hasat zamanlarında, tarlada samanların toplanmasında, ekmek yapımı gibi ortaklaşa yapılan işlerdeki duygudaşlığın derin motifinde, Vincent insanlarla buğdaylar arasında oluşan bir rezonansı buluyordu.” (Edwards, 1989: 150)

Bu imâ insanın kendini toprak olacak olan kendinden var etmesi anlamına gelir ki yeniden doğacağı yer olan bu beden (toprak) aynı zamanda kutsal doğumun da mekânıdır. Kişi kendisine kendi çabası ile can verecek, ölüme karşı doğumu kendisi başlatacaktır. Mistik öğretide “kurtuluş” bu bedende ve şimdidedir. Aranacak başka yer ve zaman yoktur. Hakikât, insanın içindedir. Kendine ulaşmanın, kendini yeniden var etmenin tek yolu nefsin isteklerinde tutumluluk, azim ve katlanarak çok çalışma, hedeften vazgeçmemedir. Tıpkı bir köylü mücadelesinde olduğu gibi... Van Gogh bu mücadeleyi zavallı, yaşlı ve yorgun ama yine de direnen yaşam parçalarında algılıyordu:

*“Bir gün ölüm vadisinden geçeceğimiz ilgisi ve hissi herkesi etkiler. Ne zaman zavallı, fakir ve yalnız ya da uç noktada bir şeyler görsem tarifsiz şekilde bunlara doğu çekiliyorum, içime Tanrısal ilham doluyor. Vaaz vermek için Kilise’den daha iyi bir yer düşünemediğini söyleyen babamın aksine.”*³²⁰

“Dar yol”dan gitme disiplini yalnızlık, acı ve mücadeleleri göğüslemek anlamına geliyordu: “Yürüyeceğimiz yol dar, onun için dikkatli olmalıyız. Bizim varmak istediğimiz yere başkaları nasıl gittiler, biliyorsun. Biz de o basit yolu seçmeliyiz.”³²¹(aktaran: Kür, 1996) İncil’de söz edilen az seçilen ve kurtuluşa götüren dar yol mistik öğretideki az seçilen ve acılarla dolu olan yoldur. Vincent henüz baştan bu yolu seçtiğini bize duyurur. Ardından resim için çekildiği konular

³²⁰ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Temmuz 1878’de Etten’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

³²¹ 25 Eylül 1875’te Paris’ten yazdığı mektubundan alıntı

yaşam mücadelesine dair sahneler olacaktır. Kendi yolu olan temasını araba atlarının zavallı bakışlarında, köylülerin yıpranmış ellerinde, yürümekten aşınmış postallarında, yaşama güçlkle tutunan bir ağacın köklerinde görür. Paris'te çok sayıda orman altı bitki örtüsü resmi gerçekleştirir. Auvers'te farklı bir yaklaşımla acıdan kıvranan yılankavi ağaç köklerini resmeder: (Resim 30)

*“Aynı duyguyu içine bir figür yerleştirerek manzarada da vermeyi denedim: fırtınada paramparça olup sadece yarısı kalmış olsa da çırpınarak tutkuyla toprağa yapışan... Solgun, zayıf kadın figürlerinde ve aynı şekilde kara, yamru yumru sert ve budaklı köklerde yaşam mücadelesine dair bir şeyler vermeye çalıştım. Ya da daha çok, gördüğüm doğaya felsefe yapmaksızın inanmayı denedim, her iki durumda da gösterilen büyük mücadeleye dair bir şeyler istem dışı olarak mevcut.”*³²²

Bu açıklama bize köklerdeki yamru yumrulukla patates yetiştirip yiyenlerin ellerindeki yamru yumru oluşun aynı gerçekliğin farklı figürleri olduğunu düşündürür. Van Gogh “Patates Yiyenler” çalışmasını çok önemsiyordu, ona yöneltlen biçimsel eleştirilere kulak asmadı. Eserinin güçlü mesajından emindi. Yıllar sonra St. Paul hastanesindeyken resmi tekrar çalışmak istedi. Belki de bu sefer, bu tür temalarının artık değişmez armonisi olan canlı sarı-mavilerle çalışacaktı. Böylece resmin mesajı daha kuvvetle hissedilecekti.



Resim 30: Van Gogh. (1890 Auvers) Ağaç Kök ve Gövdeleri (50x100cm). Amsterdam, Hollanda: Vincent Van Gogh Müzesi

³²² Theo'ya mektubundan alıntı “**Vincent van Gogh: Between Earth and Heaven: The Landscapes**”, Intro. Bernhard Mendes Bürgi, Nina Zimmer, Walter Feilchenfeldt, HATZE CANTZ, Vincent van Gogh Museum Pub. Basel Sanat Müzesi, p.27

1.2.1.2. Tarımsal Faaliyetle İlgili Simgeler

Eniştesi Stricker'ın "Nasıralı İsa" kitabındaki Tanrı krallığı metaforunun ilerleyen yıllarda Vincent'in sanatsal çalışmasının en önemli imgelerinden biri haline geldiği anlaşıyor. Stricker kitabında John İncili'ndeki buğday tohumu örneğini kullanır: "Gerçekten, gerçekten sana söylüyorum ki, bir tek buğday tanesi toprağa düşüp ölmeden, tek başına çürümedikçe; çok sayıda meyve vermez. Kim ki hayatını kaybetmeyi sever ve dünyadaki yaşamından nefret eder, sonsuz yaşamı kazanacaktır."³²³ (aktaran: Erickson, 1998: 33) Stricker'ın gözlemine göre: Kim ki Tanrının Krallığına tohum olarak girer, dünya tarlasında biçilecektir. İsa ekicidir, tohumları saçar, Tanrı krallığının yolunu hazırlar.

"Bir ekici tohum ekmeye çıktı. O ekerken tohumların kimi yolun kenarına düştü, kuşlar inip onları yedi. Başka tohumlar ise kayalıklara düştü. Orada bol toprak olmadığından hemen filizlendi. Çünkü toprağın derinliği yoktu. Güneş doğunca kavruldular, kökten yoksun olduklarından kuruyup gittiler. Başkaları dikenlerin arasına düştü, dikenler gelişip onları boğdu. Başkalarıysa verimli toprağa düştü ve ürün getirdi..." (Markos 4:1-9; Luka 8:4-8)

"Nasıralı İsa" kitabı, eniştesinin vaazlarını sıkı şekilde takip etmiş ve bu öğretiden etkilenmiş olan Vincent'in ekici simgesindeki anlamı araştırmak için diğer kaynaklardan daha uygun bir kaynak olmalıdır. Vincent'in yazılarında Stricker'ın kitabındaki İncil referanslı ekici ve orakçı imgelerinin derin etkisi ortaya çıkar: *"..yaşamın veremeyeceğini anladığı birtakım şeyleri beklememeyi öğrenmiş oluyor kişi; üstelik her geçen gün daha iyi kavlıyor ki yaşam yalnızca bir ekme dönemidir, hasat mevsimi yoktur burada."*³²⁴ (aktaran: Kür, 1996:103)

Vincent'in sanatındaki buğday, ekici ve biçici ölüm ve tekrar doğum döngüsünün erken Hristiyanlıktaki dini açıklamasından çekip alınmış imgeleridir.

³²³ Aynı örnek Yuhanna 12'de "Size doğrusunu söyleyeyim, buğday tanesi toprağa düşüp ölmedikçe yalnız kalır. Ama ölürse çok ürün verir. Canını seven onu yitirir. Ama bu dünyada canını gözden çıkaran onu sonsuz yaşam için koruyacaktır." şeklinde geçer.

³²⁴ 8 Şubat 1883, Lahey

J. Sund Vincent'ın Millet'nin sembolik resim sözlüğünü kullandığını söyler: “İki sanatçı da İncil mesellerindeki aynı metaforik dili kullanmıştır.” (Sund, 1988) Van Gogh Bernard'a yazdığı bir mektubunda kırsala duyduğu özel sevgisinden ve hatırına gelen anılarından şu şekilde bahseder: “*Geçmişe dair anılarımda yer etmiş büyümlü bir anıdan hâlâ etkileniyorum: ekin ekme, ekinleri deste yapma, tıpkı daha önce de olduğu gibi hasretlik çektiğim sonsuzluğun simgeleridir.*”³²⁵ Vincent sanat yaşamı boyunca yaklaşık otuz adet ekici temalı resim yapmıştır. İç içe geçen insanlıkla buğday ona göre aynı kırılğanlığı ve aynı Sonsuzluğu taşımaktadır. Bernard'a “*Senden saklamayacağım, büyüdüğüm kırsaldan hoşlandığım doğru – hala geçmiş anıların çekimine kapılıyorum, Sonsuzluğa bir özlem olarak, ekici ve buğday demetleri, Sonsuzluğun simgeleridir- tıpkı daha önce olduğu gibi*”³²⁶ diye yazar. Edwards'ın da dediği gibi Vincent'ın resmindeki buğday “aynı zamanda egodan özgürleşmeyi içeren bir tür yol” olan buğday olmalıdır. (Edwards, 1989: 138) Bu anlamı ile buğdayın yeni hayatı filizlendirmek için toprağa teslim oluşu, yeniden doğum ve suret değişimi (*resurrection and reborn*) için ölümlü olan bedensel bilinçten, sonsuz olan ruhsal bilince geçiştir:

*“Kuvvetle hissediyorum ki insanlar buğdaylara benzer, filizlenme için ekilmezsen şayet ne fark eder? –sonunda değirmende öğütülerek ekmek haline geleceksin. Mutluluk ile mutsuzluk arasındaki fark! İkisi de önemli ve gerekli, ölüm ya da ortadan kaybolma kadar iyi- oldukça görecedir- ve yaşam da aynıdır. Hatta beni mahveden ve korkutan bir hastalıkla karşı karşıya kalsam dahi sarsılmaz bir inanç bu.”*³²⁷

Vincent için, geçicilik ve ebediliğin paylaştığı teklikte büyük bir birlik yer alır ve ıstırap ile neşe, yaşam ile ölümün anlamları burada bir aradadır:

“Tekrar bedenlenme içerisindeki buğdayın geçiciliğinden, oldukça enerjik renk ve fırça darbeleri ile çıkartılan ekici ve orakçı resimlerinde hareket ile durağanlığı, geçicilik ile ebediliği, buğday ile gökyüzünü birleştirir ve her

³²⁵ VAN GOGH, Vincent. Bernard'a 1888'de Arles'ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

³²⁶ A.g.k., a.g.y.

³²⁷ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Haziran 1890'da Saint Rémy'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

biri hem gerçekliktir ve hem de g nahtan kurtuluşun giriş kapılarıdır.”
(Edwards, 1989: 151)

Erickson’a göre Vincent pastoral yaşamın rutinlerinin yansıdığı ekin ekme ve biçme gibi basit ikonlarda sonsuzluk prototipi bulmuştur. (Erickson, 1998: 95) Tanrı krallığı için çalışıp mücadele verme anlayışı kazıcı ve rençber yorumlarında da ortaya çıkar: “Kazıcı ve rençber figürleri van Gogh’un Hristiyanlıktaki Tanrı krallığını idrak mücadelesi anlayışını sunan tarım işçisi simgeleridir. Bu simgeler buğdayla bağ kurar: ister ekilen buğday tarlaları olsun ister hasat zamanındaki buğday tarlaları, Van Gogh’un sanatında baştan sona kadar  ne çıkan simgelerdir.” (Erickson, 1998: 99) 1889’da resmindeki ekin biçen adam figürünü: “doğanın büyük kitabında orakçı, ölümün bir imajı olarak dile gelir”³²⁸ şeklinde açıklar: (Resim113)

*“Bu orak ıda görevinin sonunu getiren hararetin ortasında şeytan gibi saldıran gizemli bir figür görüyorum. İnsanlığın biçilen buğdaylar gibi olabileceği hissi ile bir orak ıyı ölümün imajı olarak düşünüyorum. Ya da eğer hoşuna gidecekse daha önce denediğim gibi biçme işleminin tam tersi de var. Fakat bu ölümde üzülecek bir şey yok. Ölüm, saf altından bir ışıkla her şeyin güneşte eridiği gün ışığına doğru açılan bir yola doğru gider.”*³²⁹

Burada insanlar yeniden doğmak üzere biçilen buğday taneleridir. Van Gogh’un ölümü kötü bir son olarak düşünmemesi, mistisizmdeki İlahi düzenin kusursuz işleyişine dair inanışla uyum içerisindedir. Mahşer günü yeniden doğacaklar için tekamül ettirici, beden bilincini  ld rebilenler için ise vuslattır.

Van Gogh’un kullandığı daha pek çok simge bu inanışı destekler. *Doğanın büyük sözlüğünde* bir doğum imajı ona göre ekinin yeşermesi ile aynı dili konuşur. *Kutsal sanatın gerçek bir  rneği* saydığı Millet’nin yeni doğan buzağıyı yuvasına götüren köylüleriyle anne ve çocuğun onu korumak için ayakta bekledikleri resmini, Bernard’ın “Kralların Secdesi” resmine tercih eder. Doğum, ilahi düzenin kusursuz işleyişinin göstergesi olarak tıpkı İsa’nın doğumu gibi kutsal bir olaydır.

³²⁸ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 1890’da Saint R my’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

³²⁹ A.g.k., a.g.y.

Borinage’dayken tanık olduğu bir buzağı doğumu olayını kutsal bir olay gibi tarif eder ve İsa’nın doğumuna benzetir. “Yoksul, kutsal, mükemmel, güzeldi, Corregio, Millet ya da bir İsrails resmi gibi.”³³⁰



Resim 31: Van Gogh. (1888 Arles). Provence’da Buğday Öbekleri (73x92.5cm). Otterlo: Kröller-Müller



Resim 32: Van Gogh. (1888 Arles). Tohum Serpen Adam ve Batan Güneş (64x80.5cm). Otterlo: Kröller-Müller



Soldan sağa sırasıyla;

Resim 33: Van Gogh. (Eylül 1889, St. Rémy). Demet Bağlayıcı (Millet’e Saygı) (44.5x32cm). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi

Resim 34: Vincent van Gogh. (Eylül 1889, St. Rémy). Demet Bağlayan Köylü Kadın (Millet’e Saygı) (43x33cm). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi

Resim 35: Vincent van Gogh. (Ekim 1889, St. Rémy). Kazan Köylüleri (Millet’e Saygı) (72x92cm). Amsterdam, Hollanda: Stedelijk Museum

Vincent’in bakış açısı insan yaşamı ile doğanın formlarının bir arada nasıl tınladığı (rezone olduğu) anlayışını tarif etmektedir. Beşik, tıpkı tarla imajında olduğu gibi doğumun, kutsallık içeren hali ile yeniden doğumun simgesidir. Beşikteki bir bebek Tanrının en büyük kanıtıdır. Eylül 1883’te ailesine mektubunda: “Dışarıdan yeşil mısır tarlalarının ve akağaç çalılarının rüzgarda titreştiği bir

³³⁰ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 11 Mart 1882’de The Hague’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

manzaranın görüldüğü pencerenin önündeki rustik bir ocak ve içinde bir bebeğin yattığı eski bir beşikten daha meditatif bir mekan düşünemiyorum”³³¹ diye yazar. Vincent’in meditasyon yapmak için düşlediği favori mekanı önünde tahılların yeşerdiği ve çalıların rüzgarda dans ettiği ideal evinin pencere önüdür. Doğa, ruhsal şifaya kavuşturup Tanrı’yı anlamlandırmada Vincent’a yardımcı olan yoldaştır. Beşikteki çocuk da, tarla da doğup yeşermenin dinamizmini içerdiği için evrenin büyük motifleridir. Bir beşikte insanın ve sevginin yeşermesi ile Tanrı’nın varlığı dolaysız şekilde, derin bir deneyim olarak algılanır. Sien’in³³² bebeğinin doğumu üzerine kardeşine şu cümleleri yazar: “Bir beşiğe yoğun hisler duymadan bakamıyorum... Beşiğinin başucunda oturan kadının yanına oturduğumda içimi İsa’nın Millet ve Breton’un gördüğü türden şiirsel sonsuzluğu kaplıyor. Karanlıklar içinde bir ışık, karanlıklar içinde parlayan bir yıldız.”³³³ Sien’in loğusa odasının duvarına Rembrandt’tan “İsanın Doğumu” sahnesini, Shaffer’in “Teselli Eden İsa” baskısının bir kopyasını, Boughton’un “Ekici” fotoğrafını ve Millet’nin “Kazıcılar” resmini asar.

Theo’nun bir bebeği olduğunda kendisine amcasının adı verilir, Vincent ise yeni-doğana “gold-child” demektedir. Theo’nun eşi Johanna’nın, Vincent’in bebeği ilk ziyareti ile ilgili anıları şöyledir: “...Daha sonra Theo Vincent’ı bebeğimiz Vincent’ın olduğu odaya götürdü. İki kardeş sessiz bir şekilde bebeği seyrettiler ve ikisinin de gözlerinden yaşlar süzüldü. Ardından Vincent gülümseyerek bana döndü ve beşiğin üzerindeki basit tığ işi örtüyü göstererek ‘üzerini çok fazla örtmeyin benim küçük kız kardeşim’ dedi.” (aktaran: Edwards, 1989: 114) Vincent bir beşiğin, Tanrı’nın hassasiyeti ve sonsuz derinlikteki insan sevgisinin gerçekleşme gücünün doğuşu olduğuna inanıyordu ki bu beşik Theo, Jo ve kendisi için gelecek umuduydu. Saint Rémy’den bebek (god-child) için getirdiği hediye, Japon sanatı üslubunda yapılmış, ilkbaharın müjdecisi olan çiçeklenmiş bir ağacın dallarının resmi idi. Beşiğin yanı başına asılan bu resim beşiğin simgelediği aynı anlamı

³³¹ VAN GOGH, Vincent. Ailesine Eylül 1883’te Drenthe’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

³³² Himayesine aldığı hayat kadını, gerçek adı Clasina Hoornik’tir, Sien olarak bilinir.

³³³ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 1882’de The Hague’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

içeriyordu. “Eğer ilahi ışık varsa kişi onu bir beşikte bulabilir”³³⁴ diyen Vincent için bu anlam -mevsimsel döngü ile birleşince- yeniden doğum ve suret değişimi (*reborn and resurrection*) olmalıdır. Vincent 1888 Noel’inde bu fikri destekleyen bir grup resim üzerinde çalışmaya başlar. Tasarısında beşik temasına vurgu yaptığı “La Barceuse”³³⁵ ortada, günebakanlardan oluşan iki resim ise yanlarda yer alacaktı.³³⁶ (Resim 36,37,38) Üçlemeyi Sarı Evde kalacak olan Gauguin’in odasını dekore etmek amacıyla gerçekleştirecekti. “La Barceuse”ün bazıları Gauguin’in gidişinin ardından 1889’un Ocak ayında olmak üzere, toplamda beş versiyonunu üretmiştir. Van Gogh’un kullandığı güçlü simgelerden biri olan günebakan, *doğanın büyük kitabında* güneşe (Apollon) vurgun olan kız (çiçek) olarak *dile gelmiş* olmalıdır. Vincent’in insan yaşamı ile doğanın formlarının birlikte tınladığı şeklindeki bakış açısına göre bu tını tanrıya duyulan sevgi (tanrı aşkı) olmalıdır. Kutsal doğumu simgeleyen beşiği sallayan kadın figürü, iki yanındaki tanrıya duyulan aşk ile bileştiğinde ortaya çıkan anlam bu doğumun kutlanmasıdır. Hasretlik çeken Klytie’nin vuslata kavuştuğu andır. Van Gogh bir kadın figürüne ihtiyaç duymaksızın sadece bir beşik de kullanabilirdi. Fakat kadın figürü, bu kutsal doğumu ete kemiğe bürünmüş hale getirir ki Vincent’in *aynı zamanda simgesel olan gerçeklik* anlayışı da budur. Kutsal ana arketipi (Meryem) Vincent’in resminde güncel, halktan bir figür olarak ortaya çıkar. Tıpkı kutsallığın sıradan insanda (van Gogh’un kendisinde de) var olduğunu söyleyen İsa’nın öğretisindeki gibi.

Serinin bazı örneklerinde kadın figürünün³³⁷ yüzü sarı renklidir. Sarı, kutsallık ifade eden simgesel ifadeyi kuvvetlendirme yollarından biridir. Van Gogh belki de sarı yüzün gerçekçi anlatımı fazla deforme ettiğini düşünerek sonraki versiyonlarında doğal ten rengine dönmüştür. Fakat bu tercihin tamlayıcı zıtlık kurulumu için yapıldığı da düşünülebilir. Ne var ki bu üçlüde renk bütünlüğü de bu şekilde bir anlamda tehlikeye düşmüştür. İki yandaki sarı ve mavi armonilerle

³³⁴ A.g.k., a.g.y.

³³⁵ La barceuse Fransızca’da beşik sallayıp ninni söyleyen kadın demektir.

³³⁶ Theo’ya Mayıs 1889’da St. Rémy’den yazdığı mektubunda üç resmi bir arada nasıl kompozite ettiğine dair açıklaması bunu gösteren bir skeci ile birlikte yer alır.

³³⁷ Model olarak Postacı arkadaşı Bay Roulin’in eşi Augustine Roulin’i kullanmıştır. Elinde tuttuğu beşik ipi mizansen değildir. Gerçekten de bir yandan beşik sallıyormuş Vincent mektubunda iyi sabretti diye bahseder.

ortadaki resmin kırmızı-yeşil armonisi birbirini tamamlamaz. Belki de bu yüzden söz konusu resimlerin triptik olduğu geç bir tarihte anlaşılmıştır.

Rengin Simge Tarihi Bölümünde kırmızının Paleolitik Çağlardan itibaren yaşamsal kanı temsil edişi ve tarım kültürüne geçilmesiyle de kadının loğusalık kanı ile bağlantılı olarak dişil güce tekabül ettiği gerçeği üzerinde durmuştuk.³³⁸ Kadının elindeki kordon, anneyi oğula bağlayan göbek bağına (yaşamsal bağa) işaret eder. Bunu düşündüren bir neden de resmin kulak kesme olayının yani van Gogh'un bolca kan kaybettiği olayın ardından tamamlanmış olmasıdır.³³⁹ Resmin yapılış süreci, van Gogh'un yaşama tutunduğu bir döneme, aynı zamanda da Noel zamanına denk gelir. Bu nedenle "La Berceuse" onu yaşama bağlayan ana simgesi ile bağlantılı görülebilir. Bu kordonla van Gogh yaşama yeniden tutunmuştur. Ezoterik manada ip "hep birlikte Allah'ın ipine sıkı sıkı sarılın ki kurtuluşa eresiniz" dediği vicdan bağlantısıdır. (Al-i İmran 103) Dolayısı ile kişinin en zor zamanında inancına sarılışını ifade eder. "La Berceuse" hem doğuran hem koruyan anadır. Maslow'un kişinin öne doğru atılım hamlesi olarak tarif ettiği, kendini gerçekleştirmeye doğru cesareti, tekâmül sürecini ifade eder. (Maslow, 2011: 213) Anne aynı zamanda güvenli bir limandır.³⁴⁰ Van Gogh yaşama dönüşünü hayat veren kutsal ana arketip rengi kırmızı ile tarif etmiştir. Bunu tamlayan yeşil ile birlikteliği resmi maddesel bir varlığa dönüştürür.

Van Gogh'un söz konusu serisi ilk bakışta gerek renk armonisi gerekse konu bakımından ilintisiz üç resim gibi dursa da gerçekte yeniden doğum simgesi olan yeşille desteklenen annenin (kırmızının) iki yanındaki dişil-eril güçler (sarı-mavi günebakanlar) ile birlikteliğinin simgesel olarak derin bir manayı ortaya çıkarttığı varsayımı üzerinden ilerleyelim. Sarı ve mavi ikilisinin renk simgeçiliğinde dişil ve

³³⁸ Bkz. 1.4. Rengin Simge Tarihi

³³⁹ "Hastalığa bağlı bir aranın ardından Saint Rémy'de tekrar çalışmaya başladığında, kendini bazı motiflerin -bunlar arasında La Berceuse ve iki günebakan tablosu da vardır- geliştirilmesine verir. Mayıs 1889'da zıt renk çiftlerini, bilindik üç parçalı triptiklerde, La Berceuse ile iki günebakan tablosunun kombinasyonunun çeşitli versiyonlarında olduğu gibi birleştirerek vurgulamaya geçer." (Zimmer, 2009: 110)

³⁴⁰ Yalnız güvenli bir limandayken keşfetmeye istekli oluruz. Annenin güvenli kollarına sığındıktan sonra bilinmeyene doğru yol alacak gücümüzü toplarız. Bazı durumlarda güvenlik gereksinimi, kaygıyı azaltmak için tüm bilişsel gereksinimleri egemenliği altına alabilir. Kaygıdan kurtulmuş kişi ise daha yürekli ve atılgan davranıp yalnızca bilgi uğruna keşfe çıkabilir, kuramlar yaratabilir. Şeylerin gerçek dünyasına yaklaşma olasılığı ikincisinden daha yüksektir. (Maslow, 2011: 213)

eril prensipler olarak eşleştirilişine dair açıklamalar 4.3.2. Sarı-Mavi Üzerine Teoriler Bölümünde geniş olarak yer almıştır. Buradan yola çıkarak üçlemedeki renk dili eril-dişil prensiplerin yükselişi (tanrıya duyulan aşk) ile kutsal doğumun gerçekleşeceğini konuşur. Resimdeki Meryem iması İsa'nın suretdeğişimine gönderme yapar. Suretdeğişimi birçok dinde karşımıza çıkan simgesel anlatımlardan biridir mistisizmdeki karşılığı bedensel bilinci yitirerek ruhsal gerçekliğe uyanma: ruhsal aydınlanma şeklindedir.³⁴¹

Van Gogh'un kendini keserek yaralama davranışı benzeri, "ölüme yaklaşan deneyimler, büyük krizlerle yaşanan bazı deneyimler ruhsal arketiplerle kurulacak güçlü bağları harekete geçiricidir." (Jung, 1997) Şeylerin gerçek dünyası ile karşılaşma bilinçdışı içeriklerin bilince sürekli enerji akıtarak onu canlı tutmasıdır, çünkü bilinç kendi başına enerji üretemez. İçerik bilince yabancı bir şeydir ve aynı zamanda da mükemmel olan tamlığı gizil güç olarak içerir. Bu nedenle bilinç yönünden büyük önem arz eder. Bu Öz-Ben ruhsal bütünlüğü yani "Aydınlanma"yı ifade eder ve aynı zamanda bir merkezdir de. 'Ben'i kapsar. Ölümsüzlük sezgisi buradan gelmektedir çünkü zaman dışı ve mekân dışıdır. Ölümsüzlük duygusu zaman ve mekânın genişlemesidir. (Jung, 1997: 355)

'Barceuse'un oturduğu sandalye Vincent'in birçok resminde kullandığı bir diğer simgedir. Kendisini terk eden Gauguin ile Vincent'in kendisini simgeleyen sandalye diptiğinde Gauguin'inkidir. (Resim 79) Van Gogh bir mektubunda babasının ziyarete geldiği birkaç günü sevinçle anar, ardından onu uğurlayıp eve döndüğünde boş sandalyesine bakıp nasıl bir çocuk gibi ağladığını yazmıştır.³⁴² Sandalye, van Gogh için kişinin dünya üzerindeki uzamsal varlığı olmalıdır. Örneğin kendi varlığını belirtmek için daima sarı, hasır sandalyesini kullanır. Yukarıda bahsettiği babasının sandalyesi ile Gauguin'in sandalyesi arasında boş olmaları bakımından bir bağ vardır. Birçok resminde modellerini oturttuğu "La Barceuse"deki bu sandalye, karşısındaki kişinin varlığı ise; boş oluşu da yalnızlık ve

³⁴¹ Bir yol olan ruhsal aydınlanma yolu uzundur, acılarla doludur ve fedakarlık gerektirir. Fedakarlık dünyevi tutkulardan, bedensel doyumlardan vazgeçiştir. İsa'nın yaşamınızı yitirin diye öğütlerken dünyevi arzulara yönelik yaşamdan vaz geçin demektedir.

³⁴² VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 10 Şubat 1878'te Etten'den yazdığı mektubunda New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

kaybetme duygusudur. Dolu oluşu van Gogh'un iç dünyasındaki boşlukları güçlü simgelerle doldurduğu anlamına gelir. Buradaki güçlü simge anne arketipidir.

Terk edilme, bitiş, belki de simgesel bir bedensel intihar girişimi olan kendinden bir parça kesme ve bunu takip eden sağlığın yitimi, gidiş, hastaneye hapsolme... Tümü de ruhsal içerikte ölümü simgeler. Beşik, bedensel boyutta yaşam bağı olan, ruhsal boyutta ise Tanrısal bağ olan ip, açmış çiçekler... Bunlar da dış yüzde bedensel bir doğumun fakat iç yüzde ruhsal doğumun göstergeleri olabilir ki bu doğumun gerçekleşmesi ancak günebakan simgesi ile gösterildiği şekilde ilahi aşk ile mümkündür. Van Gogh bunun gerçekleşme umudunu "La Barceuse"ün arka planında kullandığı baharda açan çiçeklerle de destekler. Kullanılan renkler içerikle uyumludur. Son olarak Kadim Hint öğretisindeki renk kodlarına değinelim: kırmızı, kundalini enerjisinin saklı olduğu kök çakranın rengidir. Kundalini enerjileri uyandığında yükselerek kalp çakrasını -rengi yeşildir- (Manaf, 2007) uyararak üçüncü göz olan -tepe çakrası-nı faaliyete geçirir. Böylece kişinin ruhsal doğumu gerçekleşmiş olur. Hermetizmde bu uyanışa Tanrının kutsal kızının (dişil prensibin) uyanışı denir. (Tanrıbağı, 2010) Başın tepesi azizlerdeki sarı hale ile gösterildiği şekilde ıştır, kişide aydınlanma gerçekleşir. (Dharma, 2001: 43)



Soldan sağa sırasıyla;

Resim 36: Van Gogh. (1889, Saint Rémy). Günebakanlar (95x73cm). Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi

Resim 37: Van Gogh. (Aralık 1888, Arles). La Barceuse (92.7x73.7cm). Otterlo, Hollanda: Kröller-Müller Museum

Resim 38: Van Gogh. (1889, Saint Rémy). Günebakanlar (92x73.5cm). Philadelphia, US: Philadelphia Sanat Müzesi

1.2.1.3. Doğadaki Zamansal Döngü ile İlgili Simgeler

Van Gogh'un sanatı inceleme altına alındığında mevsimsel çevrimle ilgili temasının sanat yaşamı boyunca sürdüğü görülür. Mevsimsel döngüler ya da günün saatlerini belirten seriler, Batı sanatında anlamını dini mistisizmden alan güçlü bir gelenektir. Hristiyanlıkta dört mevsim İsa'nın yaşamının evreleri gibi önemli bir rolü üstlenir. İsa'nın doğum, yaşam, ölüm ve tekrar bedenlenmesi, cennetler, dünya ve cehennemler tümü de doğa olaylarında kendini gösterir: "İsa'nın doğumunda buzlar erir, çöl yeşerir. Yedi yıl sonra Mısır'dan döndüğünde yeşillik yok olmuştur, İsa'nın sonbaharı başlamıştır. Örneğin İsa çarmıhta öldüğünde yer sarsılır, güneş kararır, elementler şaşkınlığa uğrayarak ilk hallerine geri dönme eğilimi içerisine girerler." (Gage, 1993: 149-150)

Bu inanın temeli çok daha eskiye dayanır. Mevsimler, aynı zamanda dört rakamının gizemini taşır. Jung'un da ifade ettiği gibi modern bilimci için herhangi bir rakamdan başka bir şey olmayan dört rakamı Pythagoras'ın 'tetraktis'³⁴³ kuramının en kutsal rakamıdır. Evren bu rakam üzerine kuruludur. Dört arkeyi temsil eder. Dört renk simgeciliği de buradan türemiştir. Antik felsefede Tanrı kendini dört unsurun yaratılması ile belirtir. Bunlar dairenin dört bölümünü temsil eder. Budist mandalaları dört yönü ve dört mevsimi gösteren dört kapılı, dört köşe kutsal bir yapı olan dairevi padma ya da lotustan oluşur. Dörde bölünme, dördün sentezi, dört rengin (siyah -*nigredo*-, beyaz -*dealbatio*-, kırmızı -*rubefactio*- ve sarı -*citrinatis*-) mucizevi şekilde ortaya çıkışı, 'İş'in dört safhası, eski filozofların başlıca belirttiği nitelikler ve yönleri temsil eder. Bu simge Mısır'dan da geri uzanır ve her yerde karşımıza çıkar, örneğin Kızılderililerde. (Jung, 1997: 281)

Goethe, Friedrich Schiller ile birlikte 1790'ların sonlarında Eski ve Orta çağa geri giden yapısalcı anlayışı: dört elementin, dört mizacın, dört mevsimin, günün dört zamanının, insan ömrünün dört evresinin, ayın dört evresinin dört parçalı

³⁴³ Tetraktis; Pisagorcu okulun mistik dini sembolüdür. 4 diziden oluşmaktadır. Bu 4 dizi ile birlikte (1+2+3+4 = 10) 10 noktadan ibarettir.

sistemini keşfeder. (Gage, 1993: 204) 19. yüzyılın başında Goethe'nin teorisini kendisine yol olarak seçen iki sanatçı Turner ve Runge günün saatleri ile ilgili alegoriler gerçekleştirirler. Günün saatleri, güneşin hareketleri bakımından önemli göstergelerdi. Erken Hristiyanlıkta İsa'yı doğan güneş simgesi ile göstermek çok yaygındı. Bu yüzden Güneşin doğduğu doğu yönü de önemli bir göstergedir. Albenga'daki İsa monogramı doğu apsisinde yer alır; Naples'te Suret-değişimi simgesi olan feniks kuşu (zümrüd-ü anka), katakompun, aydınlanmanın şafak ışığının olduğu doğu yönündedir. Bu cennet simgesi Eden'de de aynı şekilde doğu yönünde yer alır ve İsa apsislerinin erken dönem dekorasyonlarındaki gibi yükselen güneş formundadır. Günün saati hakkındaki bu önemli gösterge 12. yüzyıl yapıları olan Roma'daki St. Clement ve Sta Francesca Romana'da da vardır. Vaftiz töreni özellikle de Doğunun Gece Nöbeti³⁴⁴ zamanı olan suret değişimi temasını (*Resurrection*) vurgulamak için gece düzenlenir. Vaftizci lambaları yakar, kurna özellikle doğu yönüne yerleştirilir, vaftiz edilen, başını önce batıya “görünen karanlık âleme” çevirir, ardından “karanlığı ve şüpheli kanunları (Şeytanı) red” anlamında doğuya çevirir ve şu dua okunur: “Şeytanı ve cehennemle olan tüm bağlantıları reddettiğinde Tanrının Cenneti sana görünecektir, O atamız Ademi doğan güneşe doğru ekti, Buyruğu reddetmeye teşvik edildi. Bu simgesel olarak gün doğumuna, ışığın krallığına dönmen gerektiğini gösterir...” (Gage, 1993: 45)

Runge'in en önemli projelerinden biri olan ve sanatçının ölümüyle birlikte yarım kalan “Günün Saatleri Dörtlemesi”nden sadece ilk ikisi: “Sabah” tablosu (Resim 40) ve “Öğlen” (*Day*)'e dair ön çalışmalar mevcuttur. Ard arda dizilen bu alegoriler Runge'in 1807'de başlayıp 1810'da tamamladığı “Renk Küresi” (*Farben-Kugel*) kitabının ana çatısını oluşturur. Resimler ve kitap rengin karşıt kutuplarını renk mistisizminin doğadaki gücü olarak ele alır. İlahi gerçekliği temel mavi (Baba), kırmızı(İsa) ve sarı (Kutsal Ruh) ile gösterir. (Gage, 1993: 203) Turner da yaklaşık olarak 1820'de Runge gibi üç ana rengi bir şemada toplamayı dener; bunları günün saatleri ile birleştirir. Işık ve karanlık kutupluluğunu vurgulamak için Moses Haris komplementer çemberini aksi yöne çevirir. 1843'te Nuh tufanından seçtiği iki

³⁴⁴ Gece Beklemesi veya Gece Nöbeti kavram olarak genellikle Christmas arifesinde (24 Aralık) ve yeni yılın arifesinde (31 Aralık) akşamdan sabaha kadar geceyi ibadet ve dua ile geçirme olup bayram olarak kutlanır.

sahneyi:“Tufanın Akşamı” ve “Tufanın Sabahı”nı Goethe’nin “Gölge ve Karanlık”ı ile “Işık ve Renk”ini kullanarak gerçekleştirir. (Gage, 1993: 203-204)



Soldan sağa sırasıyla;

Resim 39: Limbourg Kardeşler. (1416). Très Riches Heures du Duc de Berry -el yazması eserden Haziran Ayı (minyatür). Chantilly, Fransa: Musée Condé

Resim 40: Otto Philipp Runge. (1808). Sabah (106x81cm). Hamburg, Almanya: Hamburg Sanat-evi

Resim 41: Vincent van Gogh. (1887, Paris). Çiçeklenmiş Erik Ağacı (Hiroshige’ye Saygı) Amsterdam, Hollanda: Vincent van Gogh Müzesi

Van Gogh’a geldiğimizde ise ilk mevsimler serisini kuyumcu Antoo Hermans’ın³⁴⁵ yemek odası için tasarladığını görürüz. Genç van Gogh’un üstlendiği bu ilk sipariş için kendisinden dini figürlerin yer aldığı klasik bir sahne beklenir. Oysa van Gogh’un zihninde hemen mevsimlerin bir alegorisi canlanmaya başlamıştır. Her gün hasada giderek doğadan çalışıp bir kompozisyon oluşturur. Dört mevsimi simgeleyen köylü figürleri yapma konusunda Hermans’a yalvarır. Bu skeçlerden günümüze çoban, patates ekenler, sabanla tarla süren ve karda tahta toplayanlardan oluşan dördü kalmıştır. (Zimmer, 2009: 97) Her biri yılın belli zamanlarında yapılan tarımsal faaliyetlerdir. Mevsimleri altı adet mevsimsel tarım işi manzarası halinde ele almak daha önce hiç denenmemiş bir yöntemdi. Akla hemen van Gogh’un mektuplarında sıkça geçen Yaşlı Bruegel’in bahar resmi gelir. Bruegel’in mevsimleri, tarımsal faaliyetlerle sunulmuş olup burç simgeleri ve yılın ayları olarak ele alınan Ortaçağ anlayışındaki ilk Hollandalı örnektir. Nina Zimmer’e göre van Gogh’un köylü yaşamını gösteren sunumu, Bruegel’inki kadar orijinal ve

³⁴⁵ kendisi aynı zamanda Vincent’tan resim dersleri almıştı

hatta ondan daha da sıra dışıdır. Bu gelenekteki manzara resmi, anlamı yansıtmaya aracılık olarak önemli bir rol üstlenir: doğadaki mevsimsel dönüşüm etkisi, alegorik figürlerin yerini tutarak mesajın ana bölümünü oluşturur. (Zimmer, 2009: 99)

On altıncı yüzyılın modern anlayışında alegorik anlatım önemini yitirirken manzara resmi değer kazanmaya başlamıştı. On yedinci yüzyıl bir sarkaç hareketiyle geri giderek sanat tarihinin kavramsal olarak en girift konusu olan mevsimsel çevrime geri döner. Poussin alegorik anlatımla manzarayı bir araya getirmede cesur bir adım atar. Ayrıca mevsimler ve günün saatlerini gösteren dört resim yapar. Böylece Hristiyanlıktaki kurtuluşun (cennetten kovulma, son yargı zamanı gibi İncil'deki zamanları simgeleyen) teolojik doğasına da gönderme yapar. Bununla birlikte sunumu güçlüklerle doludur çünkü bu eser dizisinde Poussin gerçekte Hristiyanlıktaki durmadan tekrar eden klasik zaman döngüsü anlayışıyla tarihin sonuna doğru ilerleyen zaman anlayışını birleştirmiştir. (Zimmer, 2009: 99) Van Gogh Poussin'in dört mevsimlerini Paris'i ilk ziyaretinde Louvre'da görmüştü ve kardeşine çalışmanın anlamı hakkında yazmıştı. Daha sonra bu temayı Arles'te çok farklı bir yöntemle ele alacaktır.

Van Gogh'un yukarıda bahsettiğimiz ilk tasarımındaki biçimsel sadelik ve espasındaki derin boşluk hissi Caspar David Friedrich gibi erken Alman Romantizminin bazı örneklerini de çağırır. "Fredrich'in çalışmasında mevsimlerle günün saatleri üst üste çıkışarak estetik olarak girift, alegorik olarak yüklü ve tamamen yapısalıcı (*constructive*) manzara anlayışını ortaya koyar." (Zimmer, 2009: 100) Bununla birlikte van Gogh'un Romantizmle bağları tüm bunların ötesindedir, onun manzaraları oldukça farklı ve öznel deneyimlerdir. "Vincent'in Drenthe'nin kırlarında deneyimlediği, Provence'ın meyve bahçeleri ve ormanlarında güneşin altında hissettiği "*adlandırılması mümkün olmayan*"la ilgilidir." (Edwards, 1989: 112) "Carl Gustav Carus'a göre tüm bu şekil değiştirmelerin, doğanın yaşam formlarından başka bir şey olmadığını kabul ettiğimizde, onlardaki farklı ruh durumlarının hayatın durumlarından, doğadaki yaşamın durumlarından başkasıyla ifade edilemeyeceğini anlarız." (aktaran: Zimmer, 2009) Örneğin manzara betimlemesi olabilen doğal hayatın zenginliğinde bulunabilirler. En açık tasviri, durmaksızın değişen mevsimler ve sabah, öğlen,

akşam, gece olarak günün saatleridir. Bahar, yaz, sonbahar ve kış bu durumları en iyi şekilde ifade eder. (Zimmer, 2009: 100)

Van Gogh 1888'de Arles'e varmasıyla tüm dikkatini mevsimlere yöneltir. Provence'a yerleşmek için iyi bir neden bulmuştur artık: doğanın mevsimsel çevrimine daha derinlemesine dalmak. *"Neden taşınayım ki? Meyve bahçelerini tekrar gördüğümde daha iyi bir durumda olamam ve bu yeni bir şey değil, yine aynı konu üzerine, yeni mevsim üzerine çalışmaya girişmek. Ve tüm sene boyunca hasat zamanı, bağlar ve her şey yine aynı konular."*³⁴⁶ Ressamlık mesleğinin başlarında kendisini *"köylü ressam"* olarak ilan etmişti, şimdi Provence'da kendini mevsimsel değişimlere karşı bir köylü gibi duyarlı ve sıklıkla da gün doğumundan batımına kadar geçen süreyi bir köylü gibi takip ederken buluyordu. *"Kanvasını hasat zamanı bir tarlanın ya da bağ bozumundaki bir üzüm bağının uzun saatler boyunca hazırlanması gibi ritmik fırça darbeleri ile tarla sürer gibi sürdü."* (Edwards, 1989: 110) Mevsimsel duyarlılığını: *"Bence yoksullarla ressamlar arasında ortak bir yan var: hava değişimlerini, mevsim dönüşümlerini derinden duyumsama özelliği.."*³⁴⁷ sözleri ile ifade etti. (aktaran: Kür, 1996) Van Gogh'un Günebakanlar serisi yılın on iki ayına denk düşen on iki yapraklı bir takvim gibidir. Tablolardan birinde on iki adet çiçek kullanarak ve *"Bir Vazoda On iki Günebakan"* ismini vererek imâsını kuvvetlendirir. Theo'ya Günebakan serisinin sarı ve mavi üzerine bir senfoni olmasını istediğini yazar.³⁴⁸ Bu çiçekler tıpkı açan-solan mevsimler gibi olgun, boynu bükük ya da taptazedir, buna göre de kroma değerleri değişir.

Vincent'in Provence'daki çalışma anlayışı hem Japon tarzında hem de tamamen mevsimlerle ilgilidir. Vincent mevsimlerin rolünü anladı ve bu inancı Japon sanatından aldı. Kardeşine: *"Japonların bize öğrettikleri gerçek bir din değil mi? Doğada yaşayan çiçekler gibiler"*³⁴⁹ diye yazdı. Japonya'ya eş değer gördüğü Provence'taki kişisel deneyimi, doğanın mevsimsel çevrimine karşı duyarlılığını

³⁴⁶ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Mart 1888'de Arles'ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

³⁴⁷ 8 Şubat 1883, Lahey

³⁴⁸ Ağustos 1888'de Arles'ten yazdığı bir mektubunda.

³⁴⁹ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Mart 1888'de Arles'ten yazdığı bir mektubundan alıntı New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

kuvvetlendiriyordu: “Aynı yerde ikamet etmeyle, mevsimlerin geçişini seyrederek, daima aynı konuyu, baharda aynı meyve bahçelerini, yazın aynı orman ve tarlaları seyretmeyle çalışmalarım gerçekten daha mı kötü olacak? Bu, belli bir süre sonunda daha derin bir huzuru çalışmak anlamına gelecektir.”³⁵⁰ Zen felsefesi, şiiri ve resminde daima aynı kalmayıp, doğa döngüsünün mevsimsel aynı kalmayıdır:

“Bu felsefe bizzat doğanın deneyimlenmesi üzerine kuruludur. Örnek olarak Zen ustası Dogen dört mevsimin doğal olaylarındaki değişimle derin temas kurarak haiku şiirlerinde doğayı yansıtır. Yaşam ve ölüm, kış ve bahar gibi zamanın dönüşen evreleridir. Geçici dünyanın imajları mevsimselliğin dışındaki her şeyi silip atar. Tıpkı Basho’nun dediği gibi: Herhangi bir sanatta gerçek mükemmelliğe ulaşan, ortak bir şeye sahip olur, doğaya boyun eğmeye, doğayla olmaya, tamamen yılın dört mevsimi olma zihnine.” (Edwards, 1989: 108)

Edwards’a göre Vincent dayanıksızlığımızdaki gizemde “Sonsuzluk” umudu görüyordu ve çalışmalarında da Sonsuzun tanıklığı olan geçiciliği vermeye çalışmıştı. (Edwards, 1989: 142) Devamsızlık bozulma anlamına gelmiyordu, evrenin dönüştürme gücünü paylaşmak anlamına geliyordu: “Bu kadar çelimsiz ve dayanıksızsak eğer, çok daha iyi bizim için, çünkü o zaman, gelecekteki varlığımızın sınırsız olanaklarına karşı çıkacak bir şey yok demektir.”³⁵¹ (aktaran: Kür, 1996: 182) Devamsızlığı özellikle de kendi durumundaki bir sanatçının yaşamına uygulanabilecek, doğanın metamorfozu olarak düşünmüş olmalıdır. Bernard’a, İsa’nın doğa üzerine mesellerini resim sanatında kullanarak daha kapsamlı konuların ortaya çıkabileceğini, bu konuların yaşama sanatı ile birlikte bulunabileceğini yazar.³⁵²

“Mevsimsel çevrim ile ilgili düşüncelerini daha da uzaklara taşır. İyi ile kötünün nesnellikleri ve soyutlamaları arasındaki ikilem, mutluluktan kedere, ölümden yaşama her şeye nüfuz etmiş olan aynı kalmayıp deneyimlemesine neden olur. Resimleriyle İnsanlığı doğadaki canlılığı ve doğanın döngüsel çevrimiyle bütünleşen insan yaşamı üzerindeki etkisini anlamaya çağırır.

³⁵⁰ A.g.k., a.g.y.

³⁵¹ Ağustos 1888, Arles

³⁵² VAN GOGH, Vincent. Bernard’a Haziran 1888’de Arles’ten yazdığı bir mektubunda. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

Doğanın dönüştürücü gücü kutlandığında onda mevcut olan rahatlık, basitlik ve şifa da dile gelecektir.” (Edwards, 1989: 111)

Vincent’a göre doğanın dönüştürücü güçleri mücadeleci bir sanatçının sanatını da dönüştürecekler:

*“Varoluşun bir tırtılı kelebeğe veya bir solucanı mayıs böceğine dönüştüren fenomeni kadar tuhaf ve hayret uyandırıcı oluşu gibi resmin oluşumunda mümkün olan üstün ve değişen şartların ihtimali karşısında belli bir sükunet ve saygı duymalıyız.”*³⁵³

Benzer şekilde aynı dönemde Wil’e yazdığı bir mektubunda bahçedeki salataları yiyen kurtçukların nasıl mayıs böceklerine dönüştüğünü yazarak yaşam ve ölümü doğanın metaforu olarak daha geniş manada kabul ettiğini gösterir:

*“Ön yargısız ve gelişmemiş bir kurtçuğun kendi dönüşümünü anlayamadığı gibi bizler de metamorfozlarımızı değerlendiremeyecek denli ufağız. Daha yüksek bir seviyeye dönüşmeleri için salata solucanlarının yaprakları yemesi gerekir ve bu böyle düşünmem için yeterince ikna edici bir neden. Aynı şekilde bir ressamın da belki bundan sonra başka bir şey gelmektedir diyerek resim yapması gerektiğini düşünüyorum.”*³⁵⁴

Van Gogh tırtılın metamorfozunu açık şekilde suretdeğişimi ve yeniden doğum temasına bağlar:

*“Bir varlık hiçbir kariyeri olmadan ve sürpriz olmadan, bir tırtıl, kelebeğe veya beyaz bir kurtçuk mayıs böceğine dönüşür. Bir kelebek-ressamın varoluşu sayısız tanrısal bedenlerden geçer, belki bizim için bu ulaşılamaz bir durumdur. Ölümden sonra haritalarda siyah noktalarla gösterilen şehirlerimiz ve köylerimiz bizlerin dünyadaki varoluşumuzdur.”*³⁵⁵

³⁵³ A.g.k., a.g.y.

³⁵⁴ VAN GOGH, Vincent. Willemina’ya Haziran 1888’de Arles’ten yazdığı bir mektubundan alıntı New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

³⁵⁵ VAN GOGH, Vincent. Bernard’a Haziran 1888’de Arles’ten yazdığı bir mektubundan alıntı New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

“Van Gogh’un bu bağlamdaki kelebek metaforu duası açık şekilde ölüm sonrası yaşama gönderme yapar çünkü tırtılın metamorfozu ile dönüşen kelebek geleneksel olarak batı sanatı geleneğinde suretdeğişiminin bir simgesidir. Onun “kelebek-ressam”ı kendi olası suret değişimi ve yeniden doğumuna olan inancının bir simgesidir.” (Erickson, 1998: 169) Yukarıda, mevsimsel çevrim ve gün döngüsünün, zamanın tekrar eden doğum-ölüm yasasındaki tekâmül ettirten dönüştürücü güçlerinin doğadaki izdüşümü olarak görüldüğüne ve bunun Hıristiyanlıktaki yeniden doğum ve suret değişimi temaları olduğuna değinmiştik. Dönüşümün mistik gelenekteki ifadesi ruhsal aydınlanmadır. Bu inanış dinlerin temelindeki amacı gösteren yasadır. (Tanrıbağı, 2010) Tüm dinlerde bu temel görüşün farklı ifadeleriyle aktarımını buluruz: “İnsan” suresinin diğer adı “Dehr”dir ve durağan olmayan devreden zamana yani tekâmül sürecine işaret eder. Budist öğretide ve Hermetizmde bu süreç, reenkarnasyon (yeniden doğum)’dur. Sufizmde ruhun doğumu, bedenın ölümü ile gerçekleşen Tanrıya kavuşma, Bir olma, vuslata ermedir. Benzer şekilde Vincent da yazılarında, kişinin doğadaki metamorfoz yasası ile Sonsuza kavuşabileceğini umduğunu ifade eder.

Edwards’a göre Vincent’ın zaman anlayışı geleneksel Hıristiyanlıktaki gibi sonunda kapanan zaman anlayışı değil, hem döngüsel hem de doğrusal olan ve sonunda açılan sonsuz zaman anlayışıdır.³⁵⁶ (Edwards, 1989: 140-143) Bu noktada van Gogh serilerine baktığımızda çok parçalı (poliptik) tasarılarının diğer ressamların kendisinden önce gerçekleştirdiği kapalı döngülerden farklı olduğunu bulgularız. Nina Zimmer, Vincent’ın yeni bulgulanmış bu gerçeği üzerine aşağıdaki detayları aktarıyor: Van Gogh 1890 Haziranının ortasında Auvers’te müthiş bir enerji ile kendini oldukça iddialı ölçülerdeki yeni bir seriyi üretmeye verir: alabildiğine uzun iki yatay tual. Bu iki tualı daha önceki serilerinde olmadığı kadar birbirine açık şekilde bağlanan resimler haline getirmeye karar verir. Bu ölçülerde gerçekleştirdiği on dört resminden on üçü manzara türündedir. Van Gogh ömrü boyunca tipik şekilde devamlı olarak, sadece akademik kurallara değil, kendi prensiplerine de karşı durmuştur, tuallerden birini dik çevirerek Dr. Gachet’in kızının resmini yapar. Kardeşine yazdığı mektupta hem bu portreyi hem de Auvers

³⁵⁶ Edwards van Gogh’un zaman anlayışının anın kırılğanlığının sonsuzlukla bir bütün olduğu Budist anlayışa benzediğini Nishitani’den örnek vererek açıklar.

Ovası resmini nasıl renklendirerek tamamlayacağını anlatır. Roland Dorn kare formattaki portrelerin de yatay manzaraları durdurarak yeni bir ritmi araya sokmak amacıyla bu dönemde yapıldığını tahmin etmektedir. Bir seri ile kendini ortaya koyma görevi, Auvers manzarasının tüm yönleri üzerine kapsamlı bir araştırmadır. Seriler, tematik döngüsü ile ünlenmiş olan Monet stiline özgüdür.³⁵⁷ Van Gogh birçok bakımdan, bilindik bir bakış açısından, bir uçtan diğerine uzanan engin görüşe doğru genişleyen bakış açısına geçmiştir. (Zimmer, 2009: 111-113) Serisini prensipte sonsuza uzanacak şekilde devam eden, açık sonlu bir seri olarak tasarlar.³⁵⁸ Söz konusu resimlerde, Monet serilerindeki gibi, aynı temanın mevsimlerle birbirine dönen hava koşullarını ve günün farklı zamanlarıyla çoğaltılışını keşfetmiştir. Fakat Monet'nin aksine hiçbir zaman başladığı bir seriyi aynı prensibe bağlı kalarak sürdürmez. (Zimmer, 2009: 114)

Serilerindeki bir bütünün oluşum halindeki değişken parçaları olduğu anlaşılan resimlerinde ölüm imasını takip eden bir doğum, hüznü ve ardından sevinç, insan yaşamı ve doğanın sesi peşpeşe sıralanır. Bu nedenle van Gogh'un bakış açısına göre ölüm, sadece bir son olarak değil, aynı zamanda yeniden doğum ve suret değişimi için bir başlangıç olarak da görülebilir.



Resim 42: Van Gogh. (Haziran 1890 Auvers) Yağmurda Auvers Manzarası (50x100 cm). Cardiff, UK: Wales Ulusal Müzesi

³⁵⁷ Kuruculuğunu yaptığı seri çalışmaları, yirminci yüzyılın sanatsal ifade biçimlerinin bir esası haline gelmişti. Monet van Gogh'tan yarım jenerasyon yaşlıydı, 1890'da saman yığınlarına ve 1892-93'te de Rouen Katedrali Serisi'ne başlamıştı. Ayrıca tematik olarak birbiri ile ilişkili, Saint Lazare Garı'na ait, 1870'lerde gerçekleştirdiği yedi resmi vardır. 1891'de Paul Durand-Ruel, Monet'nin saman yığınlarından on beşini "Tam Seri" başlığı altında sergiler. 1895'te sergilenen yirmi adet Rouen Katedrali görünümü başarılı bulunur. Eleştirmenler günün saatlerinin döngüsel prensibini, bu sergi ile kabul ederler.

³⁵⁸ Bununla birlikte Kapalı Tarla Serisindeki ve Auvers panoramasındaki seri ve döngü anlayışı istisnai olarak kapalı bir sarmal oluşturur.

1.2.1.4. Işık ile İlgili Simgeler

Van Gogh'un İlahi ışık simgelerinden birinin resimlerinde sıklıkla kullandığı hasır şapka olduğuna ve bu simgenin aziz ve azizelerin başını çevreleyen halelerin modern dildeki bir versiyonu olduğuna dair pek çok gösterge mevcuttur. Önceki bölümlerdeki açıklamaları takiben: *doğanın büyük kitabında bir biçici ölümün imajı olarak* van Gogh'a *konusuyordu* ise ya da bir günebakan aynı kitapta tanrısal aşk olarak dile geliyordu ise, köylülerin başını çevreleyen sarı renkteki bu basit hasır şapkalar da ilahiliğin imajı olarak dile gelmiş olmalıdır. İlahi olanı aziz figürleri ile değil köylü yaşantısı ile vermeye çalıştığı için³⁵⁹ köylülerin kullandığı bu basit hasır şapkalar, başı tıpkı aziz ikonlarında olduğu gibi sarı bir çemberle çevreleyerek *aynı zamanda simgesel olan gerçeklikten* ilahi varlığın bir göstergesi olarak yansımış olmalıdır.

Van Gogh'un resimlerindeki ışıkla ilgili tüm simgeleri pek çok dindeki “manevi güneş” inancı ile ilgili görülebilir.³⁶⁰ Güneşin ilahilik simgesi olarak kabul görmesi Mısır'a ve ondan önceki eski Hint uygarlığına ve daha da geriye giderek bazı kadim kültürlerle dayanır. Hale, güneşle bağlantılı olarak çok eskiye giden bir göstergedir: “Hale adını verdiğimiz, ayırıcı ve aynı zamanda kuşatıcı olan çember, özellikle Buda figürü için Asya'da öteden beri kullanılıyordu. Eski Dünya'da 12. yüzyıldan sonra yaygınlaşarak İsa ve aziz tasvirlerinde görüldüğü gibi, İslam peygamberi, Hz. Ali ve diğer önemli kişiler için de kullanıldı.” (Mülayim, 2006: 310) “Işık çemberi ya da hale Büyük İskender zamanında da çoğu heykelde ilahilik simgesi olarak ortaya çıkmıştır.” (Gage, 1993: 26) Yunan kültürünün eski uygarlıklar arasında ayrıcalıklı olarak güneş ve ay kültünü yüceltmemesi kaynağın Mısır olmasındandır. (Gage, 1993: 26) Geçiş Memphis ve Theb kentlerinde inisiye³⁶¹

³⁵⁹ 3.1. Van Gogh'un Sanatının İçeriği Bölümünde açıklanmaya çalışıldığı gibi

³⁶⁰ Hristiyanlıkta tıpkı Hermetizmdeki gibi iki güneş vardır: bir maddi alemdeki fizik güneş ki ikincisinin maddi alemdeki sembolik yansımasıdır; ikincisi asıl güneştir ve suptil, manevi güneş olarak geçen ve Hristiyanlıktaki 'Tanrı-İsa'ya işaret eden.

³⁶¹ ezoterik aşamalardan geçerek aydınlanmış

olan Orfeus ve Pythagoras aracılığıyla sağlanmıştır.³⁶² Helenistik döneme gelindiğinde oryantalist Julian Chaldaean ve oğlu Julian the Theurgist, ışıķı evrenin merkezi yapan bir dizi kehanet yayımlar. Bu kehanetlerde güneş evrenin merkezi ve en yüce Tanrının kendini açıkladığı unsurdur. Arındırıcı güçlere sahiptir ve ışınları dünyaya her şeyi kendi kendine başlatan ruhu indirir. (Gage, 1993: 26)

“Manevi güneş” inanişında doğadaki güneşin bir simge, tanrının varlığının bir kanıtı olarak düşünöldüğünü anlıyoruz. 3.1. Van Gogh’un Sanatının İçeriğı Bölümünde mistisizmdeki aynı zamanda simgesel olan gerçeklik kavramına değinmiştik. Maneviyatta dış gerçeklik aynı zamanda simgeseldir ve maddi doğa gerçeğın üçüncü boyutta algılanan bir yansımasıdır. Bu anlamda güneşin ilahi olanı temsili birçok kültürde karşımıza çıkar. Tanrıbağı’nın açıklamalarına göre dinlerin iç yüzde aynı şeyi söylüyor olması ve benzer simgeleri kullanması gerçekte tüm dinlerin içine nüfuz etmiş olan bir bilgidен kaynaklanmaktadır. Tanrıbağı’nın Hermetik-Mistisizm³⁶³ olarak açıkladığı bu öğreti, Afrika, Avrupa, Ortadoğı ve Anadolu’da farklı kültür, inanç ve din yapıları içine aynı kavramları sokarak ortak bir uygarlığın yapıtaşlarını oluşturmuştur. Aklın bilgiye ve hikmete kavuşması neredeyse tüm uygarlıklarda ortak olarak Güneş ve Işık’la simgelenmiştir. İnsanın nihai amacının ruhsal aydınlanma olduğı inanişının kaynağı Antik Mısır Hermes Öğretileri olup Batı Uygarlığına Antik Grek Uygarlığı’ndan geçmiştir. Hermetik öğretilerde Güneş simgesel bir arketip olan “Tanrısal Sevgi Gücü”dür. Nur, Güneş (RA), Kozmik Sevgi Güneşi (AMONRA)’dır. Bir insan, bilgi ile ayınların üstüne yükselir ve OSİRİS (Tümel zeka)’e ererse, Nur’a, o her şeyin başlangıcı ve sonu olan Amon-ra’ya ulaşır. Manevi güneş Amon-Ra, Sumer’de Ebabbar; Asur, Babil ve Akadlar’da Şamaş; Hittiler’de Şimgi; Hititlerde Arinna; Arî-Hint öğretisinde Mithra’dır. Güneş her yerdedir ve insana kendisinden daha yakındır. İslamiyet’te “size şah damarınızdan daha yakınız” denen Nur’dur. (Tanrıbağı 2010)

³⁶² Bilgi avama kapalı olduğundan yaygınlık kazanmaz. Grek mitolojisinde güneş ve ayın dominant rolleri yoktur.

³⁶³ “Ermiş” kelimesi “ermes” yani “Hermes”ten gelir. H-er-mes: H-kişi/adem-mesh olmak. Yani kişinin kutsal enerji ile hemhal olması. Mesh olmak dinlerde sıklıkla karşımıza çıkar. İçyüzünde yağ ile mesholmak tanrısal ateşi yakacak olan tanrısal yağ –enerji- ile mesholmak anlamındadır. Sonuç olarak ermek Tanrısallığın kişiye ruhen doğuşudur.

Güneş simgesinin Ra bilgilerine dayanıyor oluşu güneşe tapınç anlamına gelmez. Bahsedilen ruhsal bir aydınlanmadır. Mısır'ın Ölüler Kitabı'nda anlatılan “Heliopolis” (Güneş Kenti)'e Çıkış (*Reu-nu-pert-em-hru*) ruhun yükselişinin tasviridir. (Budge, 2001) Aydınlanma da denen hadise, somutta saklı, soyut güneşin doğumudur. Bu yüzden, “tanrısal ruh”a, “batmayan güneş” denmiştir. İslamiyet'te secde, kişinin içindeki Arş katına (batmayan güneşine) boyun eğmesidir. Secdede ruhen bu güneşle-kalpde birleşilir. Dolayısıyla bu öğreti tüm dinlerin, iç yüzdeki birleştirici içerik özü, yegâne mesajıdır. (Tanrıbağı, 2010) Mistik bilgi Vincent'a Aziz Augustine'e geri giden Hristiyanlığın mistik kolu ve ayrıca bilmenin üç yolu olan sezgi boyutundan (Jung'un Gnostikler olarak açıkladığı ve üzerinde durduğu sezgicilik ile) ulaşmış olmalıdır. Bu bahsi ilerleyen bölümlerde çeşitli verilerle açıklayacağız. İleride yapacağımız açıklamaları kuvvetlendirmesi ve ana başlıklara bağlı kalmak bakımından burada Vincent'ın kullandığı simge sözlüğünü incelemeye devam edelim.

Vincent'ın hayranlık duyduğu ressamlardan biri de Adolf Montecelli idi. Montecelli Marseilles'de yaşayan ve mücevher tonlarında yoğun impasto tekniği uygulayan bir ressamdı. Tıpkı Montecelli'nin, işliğine “Güneydeki Atölye” adını veriş gibi Vincent da ‘Sarı Ev’e “Sanatçı Atölyesi” adını vermişti. Ayrıca “*Bazen Montecelli'nin çalışmalarını burada devam ettirdiğimi düşünüyorum*”³⁶⁴ diye yazar. Montecelli, saman rengi büyük kenarlıklı şapka ve mavi renk sanatçı önlüğü giyerdi. Bu tarz kıyafet bir şekilde van Gogh'un yaşamına da taşındı. (Resim x) Van Gogh başında bu şapka ile çok sayıda oto-portresini gerçekleştirmiştir. (Resim 43, 44, 45, 46) Kadın-erkek iki figürün bir yolda yürüdüğü ya da manzara önünde yer aldığı çok sayıdaki resminde de erkek figürünün başında kullanmıştır. (Resim 51, 52, 53) Ayrıca kardeşi Theo'nun ve Arles'te karşılaştığı bir çobanın portresinde ya da köylüleri konu ettiği resimlerinde aynı şapkayı kullanır. (Resim 47, 48, 49, 50, 111)

³⁶⁴ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 24 Eylül 1888'de Arles'ten yazdığı mektubunda. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston



Soldan sağa sırasıyla:

Resim 43: Van Gogh. (1888 Arles). Pipo ve Hasır Şapkalı Öz-Portre (42x30 cm)

Amsterdam, Hollanda: Van Gogh Müzesi

Resim 44: Van Gogh. (1887 Paris). Hasır Şapkalı Öz-Portre (34.9x26.7 cm) Michigan, U.S.: Detroit Sanat Enstitüsü

Resim 45: Van Gogh. (1887/1888 Paris). Hasır Şapkalı Öz-Portre (40.6x31.8 cm) New York U.S.: Metropolitan Müzesi

Resim 46: Van Gogh. (1887 Paris). Pipo ve Hasır Şapkalı Öz-Portre (41.5x31.5 cm). Amsterdam Hollanda: Van Gogh Müzesi



Soldan sağa sırasıyla:

Resim 47: (1888, Arles). Sabır Merdiveni (64x54 cm). California: Norton Simon Müzesi

Resim 48: (1888, Arles). Sabır Merdiveni (69x56 cm). Londra: Nairchos Koleksiyonu

Resim 49: (1887, Paris). Theo van Gogh'un Portresi (19x14 cm) Amsterdam: V.G. Müzesi

Resim 50: (1990, Auvers) Buğday Tarlasında Hasır Şapkalı Genç Köylü Kadın (92x73 cm). Özel Koleksiyon

Saydığımız çalışmalar içerisinde “Provence’da Bir Çoban” tablosu ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Vincent resmine ikinci bir isim daha vermiştir: Sabır Merdiveni. (Resim 47, 48) Bir gün Arles kahvesinde babasını andıran bir köylü ile karşılaşması ve köylünün kendisini derin şekilde etkilemesi resmin çıkış noktasıdır. W. Havlicek van Gogh’un “Provence’da Bir Çoban” portresinin aynı zamanda babasını da yansıttığını düşünmektedir. (Havlicek, 2010: 76) Son derece duygu yüklü bu portreler gerek bir çobanı konu alması bakımından gerek renkleri ve gerekse de kullanılan simgeleri bakımından İsa ve İsa’nın öğretisini anımsatır. Resim 48’de görünen vesiyonunda arka planın parlak sarı-turuncu satıh görünümü, ikonaların

altın arka düzlemini hatırlatır. Önde dua eder şekilde, asa üzerinde kavuşturulmuş ellerdeki bu jest anlamı kuvvetlendirir. Çoban İsa simgelerinden biridir ve van Gogh'un seçtiği diğer isim: Sabır Merdiveni van Gogh'un kişisel inancındaki haç yolu öğretisine bağlanışını ve *haç yolcusunun* acılara katlanışını düşündürür. Bu aynı zamanda bir köylünün güç görevi ve yaşamına işaret eden bir isimdir. Çoban oluşu ile İsa'nın güç görevi ve yaşamı ile paralellik kurar. Van Gogh bu resimle, olgun Rönesans'tan bu yana resimde üç boyut yanılsamasını kırdığı için terk edilmiş olan altın fon ile hale kullanımına yeni bir anlayış getirmiştir diyebiliriz. Bernard ve Gauguin hayal ürünü resimlerinde haleyi kolozyonist anlayıştaki sığlaştırılmış espaslı resimlerinde gösterge olarak kullanabiliyorlardı. Gerçeklikten ödün vermek istemeyen van Gogh için sorunun çözümü ise yine basit köylü yaşamına bağlı köylü inanışından çıkıp gelmiştir.



Soldan sağa sırasıyla;

Resim 51: Van Gogh (1888, Arles). Rhon Üzerinde Yıldızlı Gece (ayrıntı) (72.5x92cm). Paris, Fransa: Musée d'Orsay

Resim 52: Van Gogh (1888, Arles). İki Aşık (fragman) (32.5x23cm). Özel Koleksiyon

Resim 53: Van Gogh (1888, Arles). İki Aşık, Şairin Bahçesi-IV (75x92cm). Eserin nerede olduğu bilinmiyor (kayıp eser)

Önceki bölümlerde İngiliz kimyager George Field'ın en saf pigmentleri arayışına ve bulduğu üç saf pigmenti nasıl Kutsal Üçlü (*Holy Trinity*)'nın simgesi olarak gördüğüne değinmiştik.³⁶⁵ Gerek “Resim Sanatında Renk” Bölümünde gerek “Rengin Simge Tarihi” Bölümü boyunca, inançla ilgili renk simgecilikindeki temel ana renklere dönüş anlayışını incelemiştik. Van Gogh “Sabır Merdiveni’nde bahsettiğimiz şekilde dinsel imalar kullanmışsa, resmin renklerini de simgesel olarak değerlendirebiliriz. Van Gogh da Field gibi sarı, kırmızı, mavi temel renklerini tercih etmiştir. O halde bu onun temel (*primordial*) gerçekliğe ulaşmada

³⁶⁵ 1.4. Rengin Simge Tarihi

geleneksel üç renge döndüğünü gösteren bir işaret olarak görülebilir. Kullandığı, öznel sembolik bir birlik ya da basit bir renk ilişkisi değildir. Benzer yaklaşımın proporsiyon ve renk bakımından mükemmel bir aritmetikte oluşturulduğu yetkin bir diğer örneği “Keklikli Buğday Tarlası”dır. (Resim 21) Van Gogh “Keklikli Buğday Tarlası”nı dar olan alt alandan yukarıdaki en geniş olan alana doğru yatayda üç parçaya bölerek bir merdiven oluşturuyor. Üst parçadaki göğün mavisi ile en alt parçadaki -aslında zemin olan toprak ya da yer- biçilmiş buğdayların sarısının birleşiminden doğan buğdayları, yeniden doğumun rengi olan yeşille³⁶⁶ değerlendiriyor. Bu doğumdan çıkan özgürlük simgesi kuş simetrisinin tam orasında ‘Sonsuzluk’a kanat açıyor. Resim, insanın gelişimi ile doğa arasında oluşan daha derin ve geniş bir rezonansı duyurmaktadır. *Kalp ve ruhun* yer aldığı resimlerin *rahatlatıcı* özelliği, Vincent sanatçılığının ruhsal duyumundaki merkezde yer alır: “Resimde de müzikte olduğu gibi rahatlatıcı bir şeyler olduğunu söylemek isterim. Kadınları ve erkekleri ebedilik simgesi olan hale ile resmetmeye ve renklendirmede de rengin mevcut yansıması ve titreşimini korumaya özen gösteririz.”³⁶⁷

Lamba, van Gogh’un sanatsal sözlüğündeki bir diğer ışık simgesi olarak ele alınabilir: babası ile ilgili en eski hatıraları arasında önemli bir yer tutan gece feneri ile ilişkili olarak. “Babasının sık sık geceleri elinde fenerle uzak mesafelerdeki hasta ya da ölmekte olanları ziyarete gidişi küçük Vincent’ı derinden etkiler.” (Erickson, 1998: 89) Fener, Hristiyan inanışında Tanrı ışığının ihtiyaç sahibine ulaşması, onu aydınlatması “Söz”ün en ücra yere ulaşması anlamlarındadır. Vincent yıllar sonra modern din anlayışını geliştirirken Victor Hugo’dan alıntı yapar: “*Tanrı gizli bir deniz feneridir.*”³⁶⁸ Yolunu şaşırmış olanları doğru yola çevirir. Kuran’daki kandil metaforu ile aynı anlamdadır: “O’nun yağı, neredeyse, kendisine ateş değmese dahi ışık verir.”³⁶⁹

³⁶⁶ Mısır Medeniyetindeki anlamı gibi

³⁶⁷ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 1888’de Arles’ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

³⁶⁸ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 29 Eylül 1888’de Arles’ten yazdığı mektubunda. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

³⁶⁹ Nûr, 35.ayet

Van Gogh'un lamba metaforunu kullandığı ilk önemli eseri “Patates Yiyenler”dir. Resim, Vincent’in yalnızlık ve ayrışma deneyimi olan kişisel modern din inancı hakkında pek çok ayrıntı içerir. Figürler birbiriyle ilintisizdir, sanki bir sohbet ortamı vardır, ancak herkes yemeğin hazırlanışı ile ilgilidir. Vincent’in imzasının olduğu yerdeki sandalyede oturan figür, sonsuz boşluğa bakışıyla yalnızlık duygusu uyandırır. Tepedeki lamba, tüm kompozisyonu merkeze toplayan güçlü bir elemandır. Yalnızlık atmosferinin içine işleyen bir sıcaklık verir. Sarı ışığıyla hem Tanrının varlığını hem de İncil’in ışığını temsil eder. Erickson’a göre: “Patates Yiyenler”deki lamba ‘Yüksekten gelen Işık Işını’dır, Ekmek ve ışık simgeleriyle tablo, Vincent’in İsa’yı daha modern bir sanatsal sözlükle ortaya koyuşudur.” (Erickson, 1998: 86-89) Diğer yandan babasının Vincent’i Borinage’da madenci ve köylülerle bir kulübede bulduğunda içeriği aydınlatan oda lambasını da anımsatır.

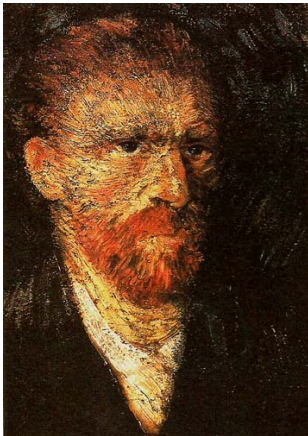
Van Gogh “Sabahçı Kahvesi” çalışmasında lambayı çok farklı bir dille kullanmıştır. Resmi kardeşine şöyle tarif eder: *“İnsanoğlunun korkunç tutkularını kırmızı ve yeşil boyalarla anlatmaya çalıştım. Oda kan kırmızısı ve koyu sarı, en ortada yeşil bir bilardo masası var; dört tane limon sarısı lamba, turuncumsu ışık saçıyor. Her yanda en yabanıl kırmızı ve yeşillerin çarpışması, çelişmesi görülüyor; uyuklayan serserilerin figürlerinde, boş ve kasvetli odada, morda ve mavide..”*³⁷⁰ (aktaran: Kür, 1996) Van Gogh bu tür bir yalnızlar mekânını, insanın aklını oynatabileceği ya da suça yönelebileceği bir yer olarak görmektedir. (Walther, 1986: 41) Tepede asılı duran üç adet lambanın göz kapakları yarıya inmiş, uykulu gözleri çağrıştırıyor oluşu bir yandan mekândaki melankoliyi artırırken diğer yandan bir uyarı olabilir mi? Yargı günü “lambalarının ışığı sönmüş olanlar” şeklinde anlatılan insanın tutkularının yol açtığı felaketin sonunu düşündürür. Diğer yandan etrafına ışınlar yayan gözleri çağrıştırmaları bakımından bu lambalar van Gogh’un yazılarında bahsettiği kendinden ışıklı gözlere sahip olma fikrini akla getirir.³⁷¹ (aktaran: Kür, 1996) “Bedenin ışığı gözdür. Gözünüz sağlamsa, bütün bedeniniz aydınlık olur; Gözünüz bozuksa, bütün bedeniniz karanlık olur” (Matta 6:22,23) diyen ‘Kutsal

³⁷⁰ Eylül 1888, Arles

³⁷¹ 31 Temmuz 1874’te Londra’dan yazdığı mektubunda

Söz'deki “kalp gözü ile görme” inancını anımsatır. “İçinizdeki ‘ışık’ karanlıksa, ne korkunçtur o karanlık!” (Matta 6: 22,23)

Bakışlara verilen önem yaratıcı gücü temsil eder. Klasik Yunanda güneş tanrısı Apollon'a adanmış heykellerin gözleri mümkün olduğunca açık ve iri yontulmuştur. Apollon güzel sanatların tanrısı olmakla ışığın da tanrısıdır. “(S)adece günışığının değil, aklın, zihnin, kavrayışın ışığının da. Apollon sık sık Yunancada “güneş” sözcüğü olan Helios ve, parlama ve ışıma tanrısı anlamına gelen Phoebus Apollon namıyla anılır.” (May, 2013: 113) İskandinav mitolojisinde Odin'in tek gözü güneş gibi parlar. Hint inanışında her şeyi gören Varuna'nın güneş olan gözüdür. Mithra dininde görünemeyen soyut evrensel ateşin (Agni) güneş gözlü olarak görünen yüzüdür. Birçok kültürde karşımıza çıkan ilahi göz ve her şeyi görme inancı tıpkı Güneş ve haledede olduğu gibi aynı kaynaktan tüm dinlere yayılan ve tüm dinlerin iç yüzünde temellenmiş olan “üçüncü göz” yani “kalp gözü” inancıdır. ‘Gerçek’i bilme, tüm bilginin kalbe doğması, ancak bu gözün görmesi ile mümkündür. Mevlana, Seyyid Burhaneddin'in kendisini Konya'da ziyaretinden önce bir âlimdir. Seyyid Burhaneddin kendisine: “Bilgide eşin yok ama baban hâl sahibi idi. Sen de sözü bırak da onun hâline sahip olmaya bak” öğüdünü verir. Mevlana Burhaneddin'in bahsettiği hâl'e daha sonra Şems ile varmış, onunla ilmi bulmuştur. (Can, 1995: 43)



Resim 54: Van Gogh. (1887-88, Paris). Öz-Portre.



Resim 55: Van Gogh (1887, Paris). Öz-Portre (47x35 cm). Paris Musée d'Orsay



Resim 56: Van Gogh. (1887-88 Paris). Gri Keçe Şapkalı Öz-Portre (44x37.5cm). Amsterdam: Van Gogh Müzesi

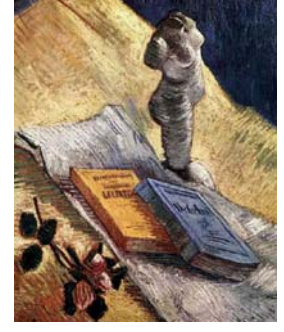
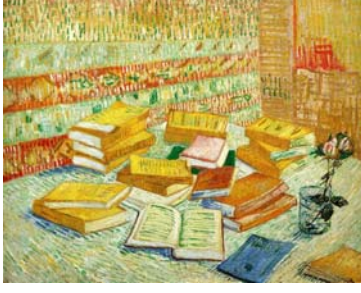
Van Gogh bazı portrelerinde gözden yayılarak etrafı aydınlatan ışık fikrini somutlaştırmıştır. (Resim 54, 56) Baş, merkezi göz olan bir güneş olmuş, etrafı aydınlatmaktadır. Gerçeği gören sanatçı gözü tıpkı etrafa bilgi yayan kitap simgesi gibi bilinci simgeler. Resim 55'teki örnekte ise ışık kaynağı göz değil bilinç işlevlerinin yoğunlaşmış merkezi olarak alınırdır. Böyle bir resimde ruhsal aydınlanma inancının ifadesini bulmak güç değildir. Van Gogh bu üç portresini de Paris'te gerçekleştirmiştir. Paris aynı zamanda en güzel manzarası olarak bir kitapçı dükkanını resmedeceği edebiyat başkentidir.³⁷² Vincent'in hayalinde resimdeki kitapçı dükkanı etrafına sarı ışıklar yayacaktır. Böylece sarı ışığın yayılımı fener, lamba ve gözden başka kitap simgesinde de karşımıza çıkar.³⁷³

Van Gogh'un sarı kitap simgesinin İncil'deki öğretiyi yayan aydınlatıcı bir ışık kaynağı oluşunu daha önce yazmıştık.³⁷⁴ (Resim 19) Sarı kitap, içinde kutsal Söz'ü taşıyan bir aydınlatıcıdır. En karanlık yerlere dahi sızan Tanrının bilgisidir. Sanat yaşamı boyunca bu simgeyi defalarca kullanır. Bunlardan biri olan "Fransız Romanları ve Bir Gül"de yirmiden fazla romanın birçoğu parlak sarı renktedir. (Resim 57) Kitapları abartılı bir küme olarak Paris'teki dairesinin masa üstünde, bardaktaki güllerle birlikte resmetmiştir. Resim Vincent'in modern edebiyata ve kitaplara şükran teşekkürüdür. 1887 kışında çay sehpasında "Üç Roman"ı ki bunlardan kapağı görünen ikisi Guy de Maypassant'ın "İyi Arkadaş"ı ve Goncourts'un "Germinie Lacerteux"sudur- gerçekleştirdi. (Resim 58) Arles'te sarı kitabı zakkum dalları ile birlikte resmetti. (Resim 61) Aralık 1888'de Raspail'in romanı "Annuaire de la Santé"yi Gauguin'in sandalyesi üzerinde resmetti. Son olarak Dr. Gachet portresinde Goncourts'un "Germinie Lacerteux"u ve "Manette Salomon"u yer alır. Van Gogh sarı kitap buluşu ile Batı geleneğindeki ışığın ilahiliği olgusunu orijinal bir dille modern sanata tercüme eder. Vincent için etrafına ışık saçan bir kitapçı dükkanındaki edebiyat, modern topluma hitapta geçerliliği kalmamış olan İncil'in, metamorfoz geçirerek yeni bir dille tekrar uyanışıdır.

³⁷² Saint Paul hastanesinde yattığı dönemde kardeşine bir gün Paris'in en güzel manzarasını resmedeceğini yazar. Onun için Paris'in en güzel manzarası dışarıya sarı ışıklar yayan bir kitapçı dükkanındır. (VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 29 Eylül 1888'de Arles'ten yazdığı mektubunda. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston)

³⁷³ Daha önce "Açık İncil, Şamdan ve Roman"da kullanmıştı.

³⁷⁴ 3.1. Van Gogh'un Sanatının İçeriği Bölümünde

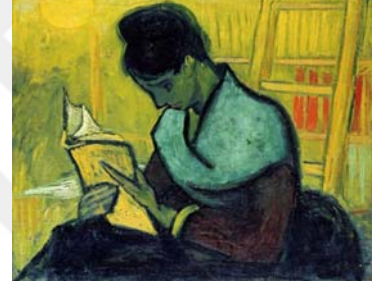


Soldan sağa sırasıyla;

Resim 57: Van Gogh. (1888 Paris). Fransız Romanları ve Bir Gül (73x93cm). Özel Koleksiyon

Resim 58: Van Gogh. (1887 Paris). Üç Roman (31x48.5cm). Amsterdam, Hollanda: Vincent Van Gogh Müzesi

Resim 59: Van Gogh. (1887 Paris). Gül, İki Roman ve Alçı Heykelli Naturmort (55x46.5cm). Otterlo, Hollanda: Kröller Müller Museum



Soldan sağa sırasıyla;

Resim 60: Van Gogh. (1890 Auvers). Dr. Gachet'in Portresi (67x56 cm). Özel Koleksiyon

Resim 61: Van Gogh. (1888 Arles). Zakkum Dalları ve Kitaplar (60.3x73.6cm) New York, U.S.: Metropolitan Museum

Resim 62: Van Gogh. (1888 Arles) Roman Okuyucu (73x92cm) Özel Koleksiyon

1.2.1.5. Kozmik Simgeler

Van Gogh'un en çok kullandığı kozmik simge olan Güneş çok eski zamanlardan gelen bir figürdür. Mısır kültüründen gelen bu simge Yunanda Apollon'a dönüşmüş buradan da Hristiyanlıktaki İsa'ya taşınmıştır. Bilinen "ilk tasvir üçüncü yüzyıla ait Julii'nin mezarıdır, burada İsa içinde haç bulunan bir nimbusun taşıdığı atlı bir arabadaki güneş tanrısı Helios olarak sunulmuştur." (Erickson, 1998: 100) Van Gogh Güneşe bir tanrıya tapar gibi tapmamıştır fakat onu Tanrının doğadaki güçlü bir simgesi olarak kullanmıştır. Vincent'in paganist doğa inancını yansıttığına dair tartışmaların merkez aldığı bir konu da Vincent'in eski bir mite yeniden hayat vermiş olmasıdır: Tanrı Helios (Güneş Tanrısı Apollon)'a aşık olan kızı, Klytie'yi simgeleyen günebakanları resmetmeye karşı büyük tutkusu.³⁷⁵ Oysa Vincent'in aşkı uğruna divane olmuş bu mitsel kahramanı seçişi, Tanrı'ya duyulan Aşk ifade edebilmek içindir. Tasavvuftaki "ışığın çevresinde dönen pervane" misali çiçek de Güneş'i takipten bir an vazgeçmez, onun etrafında döner ve gözden yittiğinde de boynunu бүker. Tıpkı Greklerdeki Apollon'un İsa'ya dönüştürülmüş (devşirilmiş) olması gibi³⁷⁶ van Gogh da güneşe benzeyen bu sarıçiçeği, öğretisi için çok güçlü bir simgeye dönüştürmüş olmalıdır. Çünkü çiçek, yukarıda verdiğimiz on ikili bir seri oluşturan "Günebakanlar" örneğindeki gibi Vincent'in döngüsel zaman kavramını da karşılayan bir doğa parçasıdır.

"Vincent için, anlamı ortaya koyan derin kökler güneş ve ondan gelen ışınlar olarak bizi ziyaret ederler. Altın güneşin ortaya çıkışı bağlamında, "Tohum Serpen

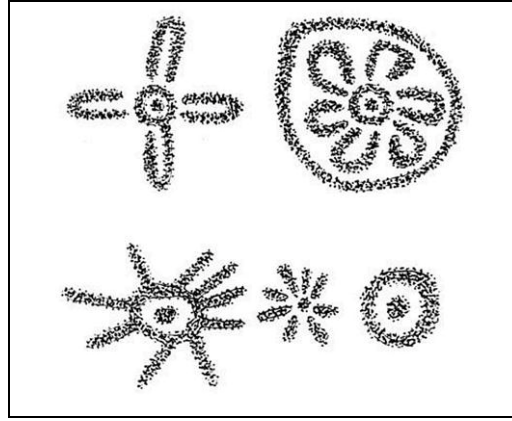
³⁷⁵ Mithos'a göre Apollon bir gün insan kılığında dere kenarında dolaşmaktadır. Burada Okeanos'un kızı Klytie ile karşılaşır. Apollon uzun boylu ve narin yapılı bu kızıdan çok hoşlanır. Ne yapar eder onunla tanışmayı başarır. Klytie de Apollon'a tutulur. Fakat vefasız Apollon kısa zamanda Klytie'den bıkar ve onu terk eder. Zavallı Klytie ağlar, inler yakınır, yakarır ama fayda etmez. Sonunda bu acıya dayanamayarak ölür. Apollon kendi sevgisi yüzünden mezara giren ve bir daha güneşin parlak ışıklarını göremeyecek olan Klytie'nin naaşını Heliotrope yani gün çiçeğine (günebakan) çevirir. Gün çiçeği hala Apollon'a aşıktır; o ne tarafa giderse yüzünü o yöne çevirir. Aşkına karşılık bulamadığı için hala üzgündür, Apollon'un ışıkları çekilince zavallı Klytie boynunu бүker.

³⁷⁶ Sadece İsa figürü değil Meryem de antik dünyadan alınarak yeni ikonografiye adapte edilmiş bir figürdür. Örneğin Uygulamadaki bir kolaycılıkla Demeter heykelleri giyimli olduklarından Meryem tasviri olarak bazilikalarda kullanılmıştır. Magdalalı Meryem dahi Mezopotamya'da çok eski ve köklü bir gelenek olan hükümdarın eş olarak "kutsal" bir fahişeyi seçip kraliçe yapmasının devam edişidir.

Adam”ın üzerinde, bir buğday tarlasının içinden ışık saçarak İsa’nın öğretilerine gönderme yapar.” (Erickson, 1998: 100) (Resim 63) Bir diğer ekici resminde tarım işçisinin başının üzerindeki bir hale gibi parlayarak köylüyü azizlik mertebesine yüceltir. (Resim 63) Van Gogh resimdeki altınimsı sarı tondaki bu diski mümkün olduğunca büyük boyutta yaparak içimizde, Jung kuramına göre ta derinlerimizde bir yerlerde saklı duran mitsel enerjileri harekete geçirmektedir.

Kültür sağaltımında psiko-mitolojiye metot olarak başvuran Jung, kişinin kendi merkezine doğru büyük yolculuğunda arketipsel sembollerin başvuru referansları olduğunu söylemektedir. Sembol tüm atasal birikimlerin son resmidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Jung, bir sorun ne denli kişisel ve güncel ise sorunun ifadesi için kullanılan arketipin o oranda karmaşık, ayrıntılı ve belirgin olduğunu ifade eder. Somutlaşan durum ne denli kişilikdışı ve evrensel ise o oranda basit bir görüntü olarak ortaya çıkmaktadır. “Bu tür öz ve basit arketip imgesi, yaşamın ve dünyanın tüm zenginliğini gizilgüç olarak içerir.” (Gürol, 1997: 51)

Her şekil ruhsal bir model ya da inanç sisteminin anlatımıdır. Sembol niteliği kazanmış şekiller bireyin üstündedir. Çünkü şeklin bağlı olduğu anlam/myth kişinin üstündedir. Eskiye inildikçe şekiller hiçbir zaman estetik amaçlı olmamıştır. İşlevleri sanat değil, majiktir. Çizilmiş bir şeklin gerçekte ne olduğunu, renkle örtülmüş bir yüzeyin hangi anlamları taşıdığını belirlerken amaç: o şeyi bir şekil olmanın ötesinde bir kavram olarak görüp, etimolojiden başlayıp içerik analizine girmek, kültürel boyutun zenginliğini ortaya koyup eserdeki anlamı aydınlığa kavuşturmadır. (Mülayim, 2006: 234-35) Şekiller Doğu’da ve Batı’da iç içe geçmiş inançların tarihleriyle bağlantılı türlerden oluşmaktadır. Salt çizgi çıkışlı şekiller, kareler, daireler ve üçgenler, sembolik tasarımlardır. Doğada örneği olmayan ya da çok seyrek rastlanan bu formlar, hem çok eskidir hem de sürekli gündemde kalabilmişlerdir. (Mülayim, 2006: 270) Şekil yaratan içtepi ve şekil çizme enerjisi, içeriden dışarıya doğru çıkıştır. İnsanın aklında ve ruhunda olanı bir eylemle şekle dönüştürmesi, göz, beyin ve ellerin kullanılması, kuvve’den fiile çıkması, teoritike’nin pratike’ye aktarılmasıdır. Böylece en yoğun ve şiddetli duygular dahi yalın çizgi ve renklerle anlatılabilmektedir. (Mülayim, 2006: 251)



Şekil 5: Megalitik Dönem Güneş Formu Örnekleri (Van, 2001: 5.Bölüm)

Megalitik kültürlerde, Dünyanın neresinde olursa olsun güneş motifi öne çıkan bir imajdır. Dinamik güneş tekerinden simetrik güneş haçına kadar çeşitli formlarda ortaya çıkar (şekil 5). (Van, 2001) Ortaçağ boyunca en kutsal simgelerden biri olarak Güneş'i anlattığı gibi, çember, sonsuzluğu ifade eder. Suretdeğişimi ve Yaşam Ağacı temaları Ketlik güneş haçının merkezinde bulunur.³⁷⁷ (Van, 2001: chapter4) Çember Hint kökenli, fakat Arap rakamları olarak bilinen sistemde sıfır değeridir. Sıfır içi boşaltılmış bir daire, yani bir çemberdir. Bu form ile bazı inanç sistemlerindeki kozmik tekerlek arasında bir ilişki vardır. Mevlevilerin dönüşleri çemberi tamamladığı gibi bir üst katmana çıkaran spiral döngüyü simgeler. Budizm'de hayatın çeşitli aşamalarını gösteren çember, benliğin bütünlüğüne erişme çabasını simgesel biçimde anlatır. (Mülayim, 2006: 263) Küresel form hem gökyüzüyle özdeş hem de yeryüzündeki organik oluşumlarla bağlantılıdır. İnsanlık tarihinin en eski evrelerinden bu yana, dairesel formlar bir şekilde sembole dönüşmüştür. (Mülayim, 2006: 265)

Daire, Platon'un Timaeus'undan beri mükemmel biçim olarak görülmüştür, en mükemmel madde olan altını yani dünyanın ruhu olan '*anima mundi*'yi veya tabiat ruhunu '*anima media natura*'yı ayrıca ilk yaratılan ışığı simgeler. Makrokozmos yuvarlak ve küre biçiminde yaratıldığı için mikro-kozmostaki en ufak nokta da bu mükemmelliktedir. Platon tüm basit ve mükemmel şekillerin yuvarlak olduğunu söyler. Maddenin içinde uyur durumda bulunan bu Tanrı imgesi simyacıların dediği

³⁷⁷ Çarmıha gerilme bininci yılın ilk yarısına kadar görünmez. Haçın merkezindeki Suretdeğiştirmiş İsa imajı çarmıha gerilmiş İsa'nın zıddıdır.

gibi bir kaostur. Bu yuvarlak şey maddenin kapılarını açan anahtar olarak düşünülmüştür. Dünyanın dört bileşenini sadece bu mükemmel varlık eritebilir. Felsefe Taşı yuvarlaktır. Felsefe taşı, Empedokles'in küresine, Platon'un çift cinsiyetli insanına -Ulu Tanrısına- tekabül eden iki cinsiyetli canlı bir varlık olarak sembolize edilir. Bu biçimle aşağı yukarı her kültürlü bölgede karşılaşmıştır, onu bugün sadece Hristiyan kiliselerinde değil, Tibet manastırlarında da görüyoruz. Güneş tekerleği denen şeydir ve hiç kimsenin tekerleği mekanik alet olarak düşünmeyeceği bir çağda ortaya çıktığından kaynağı herhangi bir dış dünya yaşantısı değildir. Dolayısıyla küre ve daire psişik bir olayı temsil eden bir simgedir; iç dünyaya ait bir yaşantıdır. (Jung, 1997: 336-337)

Vincent hiçbir zaman geleneksel dini sahneler betimlemek istememişti. Ona göre bu, güçlü şekilde hissettiği içsel gerekliliğini ifadeye yeterli değildi ve değer yitimine yol açacaktı. Tanrıları bir başka deyişle üst varlıkları, antropomorfik bir yorumla cisimleştirmek, onların mistik gücünü azaltır, adeta tanrılıklarını sarsar. Bu durum tek Tanrılı büyük dinlerin söyleminde başlıca endişe olarak gündemde tutulmuştur. Totemizm öncesi anikonik devrede geometrik simgeler uzun süre varlıklarını korumuştur. (Mülayim, 2006: 258) Ayrıntılar atılıp, şekil yalınlaştıkça, reel dünyanın görüntülerinden uzaklaşmış olur. Ayrıntılar atılabildikçe şekil güç kazanmakta, içerik yükü artmakta, böylece insan gözünü oyalayan parçalar yerine, düşünce ve sezgi çağrışımları güçlü ve olanca şiddetiyle ortaya çıkmaktadır. (Mülayim, 2006: 262)



Resim 63: Van Gogh. (1888 Arles).
Tohum Serpen Adam ve Batan Güneş
(73,5x93cm). Zürih: E.G.Bhürle Vakfı



Resim 64: Van Gogh. (1889 St. Rémy).
Buğday Demetleri ve Doğan Aylı Manzara
(72x92 cm). Otterlo: Kröller Müller

Van Gogh “Yıldızlı Gece” (Resim 108) ve “Servili ve Yıldızlı Yol” (Resim 67) resminde Ay simgesini Yıldız yani Güneş³⁷⁸ ile birlikte kullanmıştır. “Yıldızlı Gece”de ayı sıra dışı şekilde güneşle birleştirir. Bu resmindeki ay diğer eserlerinde şekillendirdiği ay figürlerinden tamamen farklıdır. Bir keresinde Tanrının ilahi sevgisi ve Sonsuzluk ile gece gökyüzündeki yıldızlar arasındaki ilişkiyi nasıl gördüğünü Theo’ya yazdı. Bu belki de “Yıldızlı Gece”yi anımsatan bir konuşmadır: *“Ay, güneş ve akşam yıldızı hâlâ parlıyor ki bu iyi bir şey –ve ayrıca Tanrının sevgisi hakkında konuşurlar ve kişiye şu sözleri düşündürürler: ‘Oğlum, daima seninleyim, hatta dünyanın sonuna kadar.’ ”*³⁷⁹ (aktaran: Kür, 1996) Van Gogh’un güneş, ay ve akşam yıldızlarının birlikte parlayışından ve bu cennetvari kubbe altında Tanrı’nın varlığını nasıl derin şekilde hissettiğinden bahsetmesi kayda değerdir.

Erickson’a göre van Gogh güneş ve ayı aynı resimde, bir küre içindeki hilal biçimiyle bir arada kullanırken belki de günün saatlerini, gündüzün geceye geçişini belirtmek istiyordu. Ona göre van Gogh bu doğal fenomeni kutsal alaca karanlık olarak sunmuştur çünkü bu mistik saatlerde gün geceye döner ve dünya ilahi olanın en iyi şekilde farkına varıldığı gizemli loş bir ışıkla yıkanır. (Erickson, 1998: 175)

“Akşam karanlığı çöküyor. ‘Kutsal alacakaranlık’ demiş Dickens, çok doğru söylemiş. Evet, kutsal alacakaranlık, hele kafaca uyum içinde olan iki üç kişi bir aradaysa ve de kitaptaki kâtipler gibi hazinelerindeki eski-yeni şeyleri ortaya atıyorlarsa.. Kutsal alacakaranlık, Tanrı adına iki üç kişi bir araya gelmişse, o’da aralarında.. Bunları bilen ve izinde yürüyen insan da kutsal..

*Rembrandt biliyordu. Çünkü yüreğinin hazinesinden o resmi çıkarmıştı: sepia, füzen, mürekkep v.s. ile yaptığı. Oradaki odada da alacakaranlık çökmüş, kutsal peygamberimizin soylu ve etkileyici figürü, akşam ışığının odaya girip dağıldığı pencerenin önünde koyu, ciddi, dimdik duruyor...”*³⁸⁰ (aktaran: Kür, 1996)

³⁷⁸ Mısır Hermes-Thot öğretilerinde ya da Mithra dinindeki Yıldız tanrı ya da Zerdüş dinindeki Sirius yıldızı ile de bağlantı kurulabilir.

³⁷⁹ Haziran 1877’de Dordrecht’ten yazdığı mektubundan alıntı

³⁸⁰ 18 Eylül 1877’de Dordrecht’ten yazdığı mektubundan alıntı

Vincent'ın yukarıdaki mektubundan yola çıkarak Yıldızlı Gece'deki güneş-ay birlikteliğini kutsal alacakaranlık saati olarak yorumlayan Erickson ayrıca "Servili ve Yıldızlı Yol" resminde de aynı anlamı görür.

Van Gogh'un zaman kavramının diğer tüm kavramlarıyla birlikte "Yıldızlı Gece" gibi kozmik bir eserinde var olmadığını söylemek mümkün değildir. Ancak van Gogh'un sonunda açılan helezonik döngü şeklindeki zaman algısı ay ve güneş kavuşmasından çok resimdeki girdap şeklinde birbirine bağlanan yıldızlarda kendini daha çok duyurur. Van Gogh "Yıldızlı Gece"de bir alacakaranlık zamanını gösterme niyetinde olsaydı belki Güneş ve Ay'ı biri Doğu'da diğeri Batı yönünde olmak üzere sağlı sollu yerleştirebilirdi. Oysa buradaki form tüm bilinenlerin dışında, doğadışı bir manzaradır. Van Gogh Güneş ve Ay'ı bir birlik içine sokmuş, ikisini kavuşturmuştur. Böylece bu kozmik varlığın simgesel içeriği daha da zenginleşmiştir. Nedenin zamanın birliğini yansıtmak, Sonsuz'daki zamansızlığa ulaşmak olduğu düşünülebilir. Fakat mesele sadece bir zaman kavramı sorunu mudur yoksa bu oluşumun varoluşsal bir açıklaması da var mıdır? Nedenleri belki de van Gogh'un inanç köklerinin bağlı olduğu ve sezgisel boyuttan uyandığını düşündüğümüz mistik gelenekte arayabiliriz. Araştırmamızın sonucunda elde edeceğimiz ilginç sonuçlar bize aynı yönü işaret edecek denli benzeşen paralellikler sunar.

Mistisizmde Ay, Güneşin eşidir. İncil'de Güneş ilahi sevgiyi ve karşıtı olarak Ay da ilahi bilgeliği simgeler. (Portal, 1845: 22) Simyada gümüşün altın kadar önemli bir element oluşu da buradan gelir. Ay, suyu içerir ve ateşi içeren Güneşin zıddıdır. Dişi unsurdur. Ateş şuuru, su şuuraltını simgeler. Biri gündüz, diğeri gecedir.³⁸¹ Bu ikilik Hint öğretisindeki iki kutbu olan 'Kundalini'dir. Hermetizm'de ve Platon'un öğretisinde geçen, insanın çift cinsiyetli hermafrodit olan 'Tanrısal Öz'ünü oluştururlar. Tao'da Yin-Yang'dır. (Dharma, 2001)

Süptil Ay da tıpkı süptil Güneş gibi maddi âlemdeki Dünyanın uydusu olan Ay değil, manevi bir güçtür. Maddi Ay sadece bu asıl Ay'ın madde dünyasındaki

³⁸¹ Bu konuya renk simgecilığının tarihi bölümündeki "Alnorfini'nin Düğünü" örneği üzerinden yer vermiştik.

yansımasıdır. Mısır mitolojisinde süptil Ay ölüm anında ruhları fizik bedenden çıkartan ve karanlıkta kalacaklarla ışığa yükselecekleri ayırtıran, Tanrı Thot idi.³⁸² (Dharma, 2001: 153-154) Işık ruhtur, karanlıkta özdek olan maddedir. (Tanrıbağı, 2010: 128) Zerdüşt'e göre ruh ölümsüzdü ve ölümden sonra diriliş gerçekleşecekti. Süptil Aya varan ruh burada Işık Tanrısı Yehova/Thot/Hakk ile karşılaşır. Bu nedenle Ay sufizmdeki vicdan aynasıdır. Bu ayna, suyun ayna misali yansıması gibi kişiye bu dünyada yaptıklarını gösterir.³⁸³ Kişinin kalp gözü açılmıştır, kendine bu aynadan bakar. Yargı da kişinin kendi içindeki "arş"ı, "vicdan"ıdır. Kur-an Araf suresindeki "senin doğru yolun üzerinde oturacağım" denen, Kundalinin pasif kutbu süptil Ay'dır. (Dharma, 2001: 153-156) Alt titreşimlerde amansız düşman, üst titreşimlerde Tanrı'nın el değmemiş bakir güzelliği (ezelî ve ebedî bakire Meryem)dir. (Tanrıbağı: 2010) "Gün'ün mükemmel ışığı parlayıncaya kadar tutkunun süreçleri boyunca Ruhun dolunay zamanıdır." (Gage, 1993: 45) Hint öğretisindeki "Şiva" (Gerçek) alt formdayken aldatici "Maya"dır. Onu tersine çevirenler Hakikate erer. Tek başına kullanıldığında denge bozulur, her zaman aktif güç, pingala (güneş) ile dengelenmelidir. Çünkü Kundalini Kur-andaki "orta yol"dur. (Tanrıbağı: 2010)

Batı Sanatında başının üzerinde Güneş ve ayakları altında Ay ile tasvir edilmiş çok sayıda Meryem imajı vardır. (Resim 66) Bu, aydınlama sürecini sembolik olarak canlandıran vaftizm töreni ile ilgilidir. "Kilise vaftizi bir anne gibi yönetmelidir: bu nedenle ay (selene) olarak adlandırılır, yenilenen bir parıltıyla (selas) ışığını yenilediği için. Böylece yeni aydınlatılmış (*newly illuminated*) adını alır." (Gage, 1993: 45) Meryem dış yüzde bir insan iken ezoterik anlamıyla tüm dinlerde karşımıza çıkan dişil tanrıçadır. Hint öğretisindeki pasif /dişil olan İda Nadi, Sekinedir. Ondan İsa aktif/eril prensip Pingala Nadi, Ruh doğar, böylece Kundalini hermafrodit, androjendir. (Dharma, 2001: 208) Özüne eren insan, Tanrısal iki kutbu ölmeden önce bilmiş olur. Kundalini aynasından bakan, kendi

³⁸² Bu miyth'i destekleyen bilimsel bulgular gerçekten de ölüm anında kişinin ay ışığına benzer beyaz bir ışığa doğru çekildiği yönündedir. Dr. Sam Parnia Southampton Üniversitesinde "Ölüm Anı Deneyimleri" üzerine üç yıl süren araştırmalarında 1500 kişinin tanıklığına başvurmuştur. Ölmek üzere iken ölmeyip de geri dönenler -*cardiac arrest*, kalp tutulması olarak adlandırılır- beyaz bir ışığa doğru çekilme şeklinde tarif ettikleri benzer deneyimleri aktarmışlardır.³⁸²

³⁸³ Ayna, ay kökünden gelir, 'aynı' kişinin aynısı yani kendi ile karşılaştığı aynasıdır.

özünün Tanrı olduğunu görür ve “O” ateşte eriyerek O’na erer. (Tanrıbağı, 2010) Tüm dini öğretilerin iç yüzü, bu şekilci olmayan, ruhsal erme öğretisine dayanır. Güneş-Pingala ve Ay-İda enerjileri omurga boyunca yükselerek üçüncü göz (*pineal gland*)³⁸⁴ seviyesinde birleşirler. Simgesi ortada asa (omurga) ve onu saran çift yılan (aktif/eril ve pasif/dişil enerjiler) şeklindedir. Bu simge tıpta kullanılmaya devam edilmiştir.³⁸⁵ Mistik öğretisi Tanrının kişinin kendisinden başka bir yerde olmadığına işaret eder. Vicdan, kalp gözü Kuran’da kişiye “şah damarından yakın” olarak açıklanır. Kalp gözünün açılması birlik bilincine geçiş, ruhsal aydınlanma: erme’dir. Vincent kalp gözü ile görme de denen vicdandan sıklıkla bahseder, vicdanın *aklın en yüksek aşaması; akıl içinde akıl*³⁸⁶ olduğunu yazar. (aktaran: Kür, 1996) Kişi “*vicdanını geliştire geliştire öyle bir düzeye getirebilir ki, o artık kişiliğinin en iyi, en yüksek öğelerinin sesi olur ve gündelik kişiliği bu sesin hizmetine girer.*”³⁸⁷ Sanatında Tanrının kişinin kendi içinde bulunduğu dair, ruhsal doğum – aydınlanmaya dair pek çok gösterge bulunabilir.



Resim 65: Van Gogh. (1888, Arles). Rhon Üzerinde Yıldızlı Gece (72.5x92cm). Paris: Musée d’Orsay



Resim 66: Daniel Gran. (1694-1757). Bakire Meryem’in Zaferi (tavan freski) (ayrıntı). Viyana: Annakirche

Vincent, Tanrıya giden yolda yaşam sonrası huzuru bulacağını umuyordu. Saint Paul Hastanesinde gerçekleştirdiği “Piéta” ve “Lazarusun Dirilişi” acı ve

³⁸⁴ Descartes’ın ruhun bedene nüfuz ettiği yer dediği epifiz bezine çam kozalağını andıran biçimi nedeniyle pineal gland denmiştir. Üçüncü göz olarak bahsedilen bu ufak organdır.

³⁸⁵ Tıp kelime olarak “Teb” ten gelir. Teb, Menfis’le birlikte Eski Mısır’da İnisiasyon çalışma merkezlerinden biri idi. (Tanrıbağı, 2010)

³⁸⁶ Temmuz 1883, Lahey

³⁸⁷ A.g.k., a.g.y.

kurtuluşla, yeniden doğumla ilgilidir. “Yıldızlı Gece” ise Tanrı ile mistik ‘Birlik’in mükemmel bir görünümüdür. Erickson’a göre “Yıldızlı Gece” van Gogh’un toplam dini deneyiminin nefes kesici görsel bir başyapıtta özetlenmesidir, yetiştirildiği ortamdaki Groningen mistisizmini³⁸⁸ anımsatır. (Erickson, 1998: 148) Van Gogh kurtuluş (*regenerere*) için St. Remy’deki akıl hastanesinde sancılar çekerken giderek daha fazla dini inancına derin şekilde ihtiyaç duyuyordu. Theo’ya şunları yazar: *“Müthiş bir ihtiyaçtan beni alıkoyamaz –demek istediğim- din ihtiyacından. Ardından yıldızları resmetmek için akşam dışarı çıkarım.”*³⁸⁹ (aktaran: Kür, 1996) Özellikle yıldızlarla dolu bir göğün van Gogh üzerinde sıklıkla esriklik duygularına yol açtığını anımsayalım: *“Bu sabah gün doğmadan önce uzun süre kırsalı seyrettim, kocaman seher yıldızından başka bir şey görünmüyordu. Daubigny ve Rousseau da aynı bu şekilde yapmışlardı, samimiyet, büyük huzur ve yücelikle dolu fakat aynı anda çok özgün hislere kapıldım, yüreğim parçalandı.”*³⁹⁰ Ya da: *“Damların üstünde bir tek yıldız vardı, ama çok güzel, kocaman, sanki dost bir yıldız. Seni, tüm geçmiş yıllarımı, evimizi düşündüm ve içimde şu sözler, şu duygu yükseldi: “Beni yüzkarası bir oğul olmaktan koru; üstümden hayır dualarını eksik etme...”*³⁹¹

“Yıldızlı Gece” üzerine belki de diğer van Gogh çalışmalarından çok daha fazla yorum yapılmıştır fakat bu yorumlardan çok azı van Gogh’un din ile modernlik hakkındaki fikirlerinin bir sentezi olduğu yönündedir. Ködera’ya göre “Yıldızlı Gece” Vincent’in Hristiyanlık’a karşı Doğacılık’a geçtiğini gösteren dini mücadelesinin özetidir. Van Gogh’un Hristiyan konularını kabul etmesi mümkün değildir ve hatta varlık sebebindeki bir kendini yadsıması anlamına gelir. Van Gogh sanatçı olarak var olabilmek için Hristiyanlığı reddetmeye ve ondan kopmaya başlamıştır. Resmindeki Kilise ile yıldızlar da birbiri ile zıtlaşan din ile doğa inancı arasındaki çatışmayı ortaya koyar. Doğa, din üzerinde zafer kazanır. (Ködera; 1990: 89) Ködera “Yıldızlı Gece”yi van Gogh’un doğaüstü olanı tamamen reddedişinin bir

³⁸⁸ Babasının bağlı olduğu dini öğreti. 3.3. Eski Bir Yeni İnanç Ekseni Bölümünde ayrıntılı yer verilmiştir.

³⁸⁹ 29 Eylül 1888, Arles

³⁹⁰ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Mayıs 1889’da Saint Rémy’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

³⁹¹ 31 Mayıs 1876, Ramsgate, İngiltere

örneği sayar. Oysa van Gogh'un metamorfoz üzerine düşünceleri doğaüstü din anlayışlarının en köklü olanlarından birine, suret değişimine inandığını gösterir. Van Gogh'un Yıldızlı Gece tablosu diğer resimleri gibi mistik olarak değerlendirilmeye açıktır. Van Gogh sanatının *aynı zamanda gerçeklik olan simgesel* dünyasında *doğanın büyük kitabından* yıldızlı bir gece suret değişimi olarak *dile gelmiş* ve van Gogh gördüğü bir sahnede insan yaşamı (burada kendi yaşamı) ile rezonans olan doğanın ritmini bulmuş olmalıdır. Onun *ölüm ile yıldızlara ulaşılacağı* fikri bu yorumun en açık kanıtıdır:

“Bütün sanatçıların, şairlerin, müzisyenlerin, ressamaların maddi açıdan kötü durumda olmaları –mutlu olanların dahi- gerçekten garip bir fenomen; Guy de Maupassant hakkında bana geçende söylediklerin bunun taze bir kanıtı. Ebedî soru yeniden akla geliyor: Yaşamın tümü bizler için görülebilir bir şey mi, yoksa yalnızca gördüğümüz yarı-küre mi daha doğru?

Yalnızca ressamları ele alacak olursak, ölmüş, gömülmüş olanlar da- yapıtları aracılığıyla bir sonraki ya da birbirini izleyen birkaç kuşağa bir şeyler söyleyebiliyorlar

...Yıldızlara baktığımda düşlere dalıyorum, tıpkı bir haritada kentleri ve köyleri gösteren siyah noktalara bakarken düşlere daldığım gibi. Neden, diye soruyorum kendime, gökte pırıl pırıl parlayan noktalar da Fransa haritasındaki kara noktalar kadar ulaşılabilir olmasın? Bizi Taracon ya da Rouen'a nasıl bir tren götürüyorsa, yıldızlara da ölüm götürür. Bu düşüncede kuşkusuz doğru olan bir şey varsa o da şu: Yaşadığımız sürece yıldızlara varamayız, nasıl ki öldükten sonra trene binemeyiz, öyle.

Dolayısıyla kolera, böbrek taşları, verem, kanser gibi şeyler göksel ulaşım araçlarıdır gibi geliyor bana; vapur, otobüs, tren türünden yeryüzü ulaşım araçları gibi aynı... Yaşlılık yüzünden sessizce ölmek oraya yürüyerek gitmek gibi bir şey.”³⁹² (aktaran: Kür, 1996)

³⁹² Temmuz 1888, Arles

Albert Boime “Yıldızlı Gece” üzerine kaleme aldığı makalesinde van Gogh’un modern bilimi överek Hristiyanlığı reddetme eğilimi içinde olduğunu iddia eder. Ona göre van Gogh akıl hastanesinin penceresinden seyrettiği gece göğünü boş zamanını doğru şekilde değerlendirmek için resmetmiştir. Ayrıca van Gogh’u bir modernist olarak, astronom Camille Flammarion ile aynı yolda görür: “Van Gogh, Flammarion ve Jules Verne, hepsi de bilimi insanlığı baskılayan sorunların çözümü olarak gördüler.” (Boime, 1984: 86-103) Oysa van Gogh’un bilim ile kozmoloji arasında kurduğu bağıntı tamamen dinsel referanslıdır, bilim günü gelince dinsel gerçekleri keşfecektir:

“Bilim –bilimsel düşünme- bana çok geride kalan bir enstrüman olarak görünür. Buradan bakışla, dünya düz görünür. Bu doğrudur ve hala geçerli, örneğin Paris Asnieres arası. Dünyanın kesin şekilde yuvarlak olduğunu ispatlayan bilim dahi bu algıya mani olamaz. Günümüzde kimse buna karşı gelemmez.

Fakat buna rağmen son günlerde yaşamın doğumdan ölüme doğru düz bir hat olduğuna inanmakta ısrar ediliyor. Oysa yaşamlarımız da muhtemelen yuvarlaktır ve genişlikte oldukça üstün ve bugün bildiğimiz yarı küre kapasitesindedir.

Gelecek kuşaklar muhtemelen bizi bu ilginç konuda aydınlatacaktır ve ardından bilim bunu şans eseri bulgulayacaktır sonunda az ya da çok İsa’nın varlığımızın diğer yarısını referans vererek söylediğine paralel bir sonuca varacaktır.”³⁹³

Bir benzerlik kurulacaksa Hope Werness’in gibi kozmolojik bir yorum van Gogh’un sonsuzluk fikrine daha yakın görünmektedir:

“Yıldızlı Gece’de van Gogh ilahi sevginin ve kozmosun enginliğiyle ihtişamının bir imgesini yarattı. Resimde insanın geçiciliği ve dünyevi varlığı kozmik zamanın sonsuz doğası ve ölümsüzlüğü ile kontrastlık oluşturur. Van Gogh yıldızlarda umut ve rahatlama bulur; yıldızların kendi yollarında çizdiği sonsuz döngüsü ve ayın evreleri aynı şekilde ölümsüzlükle sırdadır.” (Werness, 1985: 37)

³⁹³ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 9 Temmuz 1888’de Arles’ten yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

Van Gogh'un, yaşamı bir haç yolculuğu olarak gören bakış açısı, yazıları ve sanatındaki inanç ile ilgili referansları göz önünde bulundurulduğunda "Yıldızlı Gece" sonsuzlukla nihai birleşme ve sonunda huzura kavuşma arzusunu gösteren, onun mistik ve sezgisel doğasını kutlayan bir başyapıt olarak değerlendirilebilir. Erickson "Yıldızlı Gece"nin otobiyografik önemi üzerinde durur: "Van Gogh'un din deneyiminin rakipsiz ifadesi olan "Yıldızlı Gece" otobiyografik bir manzardır. Eğer van Gogh'un dinsel arzularının bir özeti, din yolculuğunun toplamı olacak bir resim seçmek mümkünse bu kesinlikle her zaman yapmayı hayal ettiği bir resim olan "Yıldızlı Gece" olmalıdır." (Erickson, 1998: 169) "Yıldızlı Gece" üzerine açılan çeşitli tartışmaların tümü de resimsel bir bakış açısı üzerine odaklanmıştır. Kent, serviler ve yıldızlı gökten oluşan üç simge ile tüm çalışmayı yorumlamakta çoğu kişi aynı hataya düşer ve van Gogh'un ruhsal haç yolculuğunun bir tarifi olması bakımından önemi konusunda yanılırlar. Bu resimle van Gogh kendi geçmişini ve geleceğini bozguna uğratarak bir zafer kazanmıştır. Resim düzlemini üçe ayırabiliriz, van Gogh'un sanatında ve yaşamındaki en önemli fikirlerin üç resimlemesidir. Kent manzarası, servi ağaçları ve gökyüzü, tümü de van Gogh'un edindiği spesifik dinin ortaya konmasıdır. Kilise bir odağı ve kent sahnesinin dik nüansını teşkil eder. Resimde gökyüzü parıldayan ışıkları ve titreşen ritimleriyle öne çıkar. Metafizik Romantik yazarların estetiği van Gogh'a çok yakındır aynı şekilde gökyüzünün sıklıkla Sonsuz Varlığın ya da sonsuzluğun simgesi olduğu kuzey Romantik manzara resim geleneği de... "Sonsuzluğa duyulan bu özlem Shelley'in "pervanenin yıldıza duyduğu arzu"sudur ve van Gogh'un en ısrarcı kişilik özelliğidir." (Erickson, 1998: 174)

"Yıldızlı Gece" görsel bir başyapıttır, van Gogh'un acı üzerindeki kesin zaferinin ve ilahi olanla arzuladığı mistik birliğe yükselişinin hikâyesini anlatır. Birçok açıdan van Gogh'un gençliğindeki dinin, Groningen teolojisinin ve eniştesi Stricker'ın kendini Tanrıya adanmasının mistisizmini anımsatır. Din tanımında Stricker şunları yazıyordu: "Din akılcı düşüncenin ya da bilimsel araştırmanın ürünü değildir, fakat özellikle maddi ve duyumsal dünyadan daha yüksek bir dünya ile akraba olan kalple anlaşılır. Din Mükemmel olanla birliği sürekli olarak daha çok ister." Dindeki amacın tevhid olduğu fikri, Groningen teolojisinin temel bir ilkesidir. "... İnanç ve sevgi ile Tanrı ile Bir olabiliriz ve olmalıyız ve sonunda sonsuz

yaşama kavuşuruz ki bu zaten bu dünyadadır.” (Erickson, 1998: 165-170) “Yıldızlı Gece” van Gogh’un ruhsal haç yolculuğunun, Tanrının sonsuzluğuna kavuşmak için duyduğu mistik arzusunun zirvesini sunar:

“Van Gogh bize Hollanda kilisesinde geçirdiği karanlık ve ikiye bölünmüş deneyimden çıkarak doğada Tanrı ile karşılaşma utkusuna ulaştığı ruhsal yolculuğunun yağlıboya tablosunu sunmaktadır. Bu, hem yaşamın kutlanması ve yaklaşmakta olan ölümün kabulüdür, hem de ölümden kurtuluş bulma ve Tanrının sonsuzluğu ile birleşme umududur. Van Gogh için ölüm, Kempis’in mistik kucaklaşması ve Bunyan’ın Göksel Kentte İsa ile birleşmesi olan, ruhun Tanrının sonsuzluğuna nihai şekilde kavuşmasıdır.” (Erickson, 1998: 165)

Ölümden kurtuluş bulma ve Tanrının sonsuzluğu ile birleşme, Tasavvuf geleneğindeki sufinin Tanrı ile Bir oluşu: Vahdet-el Vücut’tur. Sufi bu dünyada olmakla Sevgili’den –Yaradan-dan ayrı düşmüştür, bu yüzden durmaksızın acı çeker, onu arar, amacı kendi özündeki tanrısallığa kavuşmaktır. Ölüm, Sevgili’ye kavuşarak acılardan özgürleşmedir. Farklı isimler mistisizmdeki ruhsal aydınlanmanın farklı aktarımlarından başka bir şey değildir: tasavvuftaki Birlik’e kavuşma, Hermetizmde üçüncü gözün açılışı, Budizmde Nirvana’ya ulaşma olarak anlatılır. Vincent’in ölümü kötü bir son olarak düşünmediğini hatırlatalım: “*Ölüm saatinde bir acı vardır fakat aynı zamanda iyi bir savaşçı için ölüm saati tarifsiz mutluluktur*”³⁹⁴ “*Şöyle söyleyen biri vardır: Ben Tekrar vücut bulma ve Yaşamım, her hangi biri bana inandığında öldürülür ki tekrardan yaşasın.*”³⁹⁵ (aktaran: Erickson, 1998: 53) Van Gogh’un “Yıldızlı Gece”si iki dünya arasında: cennet ile yeryüzü, yaşam ile ölüm arasında, Sonsuzluk’un eşiğindeki bir dünyada arabulucu gibidir. İç yüzde dışıl-eril enerjilerin birliği ile yükseliş olarak değerlendirilebilecek günün geceye kavuşması, dünyadan cennete doğru uzanan servilerin heybetli görünümü ve cennetsel gök kubbenin yıldızları, bu dünyadan öte âleme geçiş ve Sonsuz varlıkla nihai birlik arzusu, kavuşma olarak yorumlanabilir. Bu yorum van Gogh’un kişisel “yeni” mistik inancı ile de uyumludur.

³⁹⁴ Vincent van Gogh’un 5 Kasım 1876’da verdiği ilk vaazından

³⁹⁵ Vincent van Gogh’un 5 Kasım 1876’da verdiği ilk vaazından



Resim 67: Van Gogh. (1890 Saint Rémy). Servili ve Yıldızlı Yol (92x73 cm). Otterlo, Hollanda: Kröller Müler Museum

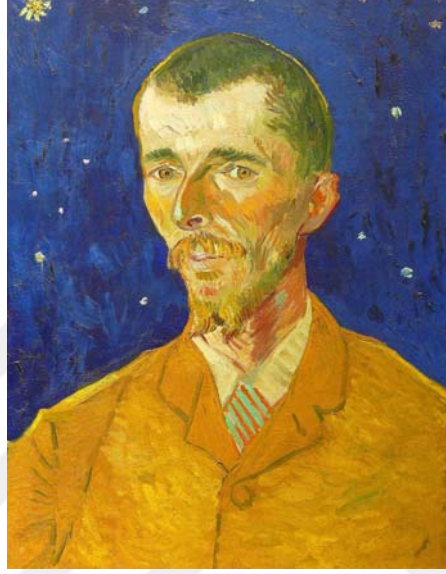
Hesiodos'ta Kozmos (düzen), yaradılıştan önceki Kaos (boşluk)'tan çıkar. Sanskritçe'deki "Kha" (boşluk) kökünden gelir ve uzay, yer anlamındadır. İnanç sistemlerinde varoluş, yaratılış (tekvin) boşluğun ilk ve temel unsurlar tarafından doldurulmasını anlatır. (Mülayim, 2006: 273) Okültizmde "Evrensel boşluğun en altında dünya, en üstünde ölümsüzlük yeri vardır. Evrensel aklın tüm sırları yedinci ve son kat olan Zuhul (Satürn)'de saklıdır. Ölümsüzlüğe erişilen yerdir. Zuhul parlak bir ışıkla sarılmıştır." (Tanrıbağı, 2010: 128) Tevrat'a Sumer'le giren bu yedi basamak kozmik devirleri simgeler. Kabala'nın en önemli yedi ilkesinden biri olan nefsten kaynaklanan hayvansal dürtü veya tutkulara karşı koymak, ruhsal ışığı ortaya çıkartır. (Westcott&Mathers, 2007) Arîler (İranlı Persler) Ahura Mazda yani tek Rabbe inandılar. Destanları M.Ö. 20.000'e kadar geri gider. Ahura Mazda: Altın Yıldız Sirius'tur. Altın-deve anlamına gelen Zer-düş de zeret-oştro yani altın-yıldız'dan türemiştir. Zerdüş: Güneş Tanrı anlamındadır. Mithra dininde yıldız-tanrı tanrılarla insanlar arasında aracılık ederek onların kurtuluşu ve aydınlanması için çalışan peygamberdir. Kötülükle savaşıp onu yenmiş, böylece kendini kurtarmıştır. Onun kendini kurtarışı yıldız-tanrı ile birleşerek tanrılaştığı şeklindedir. (Tanrıbağı, 2010: 287) (Dharma, 2001: 496-497) Mithra kültü inisiyasyonunda kişisel yükseliş, simgesel olarak yedi kapısı olan bir merdivenle betimlenmiştir. Merdivenin en üstünde bulunan sekizinci kapı ise değişmez hakikatin saklı olduğu "sabit

yıldızlar”ın yeridir. Tasavvuftaki adı ‘a’yan-ı sabite’dir. Nesnenin vücut bulmadan önceki sabit suretlerinin bulunduğu, Platon’un idealar âlemi dediği yerdir. Pythagoras’ın öğretisinde Araf, Ay ile dünya arasındır. Ay üstü gezegenler ruhların cennete yükseldikleri bölgedir. İslam geleneği her ruhun asıl yurdunun cennet olduğunu söyler. Bu arketipal gerçeklik her ruhta gizli olan bir ilksel “düşünce”dir. Sufi psikolojisinde ruh kozmik düzenin parçasıdır. Sufizmde ruh, metafizik ve kozmolojik düzenden ayrılmaz. Böylece metafizik psikolojinin temeli oluşturulur; nitelik ve ölçütleri belirlenmiş olur. Metafizik psikoloji yalnızca belirli patolojik durumlardan kurtuluşu öngörmez, o tüm koşul ve çıkmazlardan kurtuluşu ‘ölümlülük enfeksiyonu’ndan âzâd oluşu müjdelir. (Sayar, 2004: 12)

Gökyüzündeki küçük ışıltılar, hemen her kültürde olumlu simgelerdir. Yıldız’ın kötüsü yoktur. Yıldızı parlamak, yıldızları barışmak vb. deyimler, insan ilişkilerinde hep olumluyu anlatır. İnsanlar, hakim olamayacakları kadar uzakta bulunan nesnelere olumsuzluk yüklemesler. Grek ve Roma mitolojisinde tanrı ve tanrıçalara karşılık birer yıldız vardır. Jüpiter Zeus, Merkür Hermes, Neptün Poseidon, Satürn Kronos, Venüs Afrodite, Pluton Hades, Mars Ares olmak üzere, yıldız tanrıça özdeşlikleri herkesçe bilinir. Bu inanç, önemli ölçüde İran ve Babil’e dayanır. Gece içinde parlayan bu cisimlerin, gökyüzündeki yerleşim ve pozisyonları ya da gezer olmaları astrolojik sistemlerin kuruluşunda başlıca temelleri vermiştir. Star, stern, stella, Sitare kelimelerinin Hint-Avrupa dillerindeki yakın etimolojik akrabalıkları son derece şaşırtıcıdır. İnsan eliyle çizilmiş yıldızlar farklı sayıda ışınlarla gösterilirken, her yıldız, ışın (köşe) sayısına göre anlam kazanır. Kısacası, yıldızlar çoğu kez tek anlamlı değildirler. Beş köşeli yıldız Mısır hiyeroglifinde yukarıya tırmanma anlamına gelir. Oniki köşeli yıldız, Hz. Ali’den başlayarak, ardından gelen 12 imamı sıralayan doktrinin etkisiyle yaygın olarak her yerde kullanılmıştır. Üçgen ve yıldız, dairenin bölünmesiyle, kendiliğinden ortaya çıkan elemanlardır. Aynı merkezli dönüşler, üçgenleri yıldızlara dönüştürür. İslam sanatında yıldız (Kevkeb, necm) asal ve yan unsur olarak sıkça kompozisyona girer. (Mülayim, 2006: 269)

Van Gogh azur mavi içinde parıltıyan yıldızlarda “İlahi Sonsuzluk”u buluyordu. Şair arkadaşı Eugène Boch’un portresini gerçekleştirmek istediğinde

Şairi bu Sonsuzluğun içerisinde parıldayan bir yıldız gibi resmetti. “Başının ardında sıradan bir resimdeki gibi oda duvarı boyamak yerine, sonsuzluğu, en zengin bir arka planı, en yoğun maviyi boyadım, baş zengin mavinin üzerinde parlar, bu basit kombinasyonla gizemli bir etki yakaladım sanki azur göğün derinliği üzerindeki bir yıldız gibi.”³⁹⁶ (aktaran: Kür, 1996)



Resim 68: “Eugène Boch’un Portresi”,
Arles 1888, 60x45cm, Musée D’Orsay, Paris

³⁹⁶ Ağustos 1888, Arles

1.2.1.6. Yukarıdaki Kategorilere Anlam Bakımından Dâhil Olan Simgeler

Kilise binaları van Gogh'un çalışmasının önemli bir kısmını oluşturur. Nuenen'deyken bir kilise binasının suluboya, çizim ve yağlıboya tekniğinde otuz beş farklı versiyonunu üretmiştir. Uzun zaman önce yıkıma terk edilmiş bir harabe olan bu yapının kendisine yaşlı bir dolu çağrıştırdığını yazar. Van Gogh bu çalışmalarında ekin eken, toplayan, toprağı kazan ufak figürleri de boyamayı ihmal etmez. Bir örnekte kilise bahçesindeki kumlu mezar tepeleri üzerindeki tahta haçlar dikkat çeker. Ağustos 1884'te gerçekleştirdiğı "Nuenen'de Eski Kilise Kulesi" örneğı de çökmekte olan, terk edilmiş bir binadır. Dik çatısı, havada dönen kuşların –muhtemelen karga- bulunduğu soluk ve boş gökyüzü ile zıtlık oluşturur. Söz konusu olan görsel ve tonal eşitsizliğin hassas dengesidir. "Bina viran haldedir, çürüme asık yüzlü bir şekilde çevreye yayılmıştır. Rüzgarda eğilmiş tahtadan haçlar, dağılan duvarlar, bozulmuş toprak, sahneyi destekler. Resimdeki tek figür, insanın kaderindeki kaçınılmaz geçiciliğı yansıtır." (Boehm, 2009: 37)

Van Gogh'un kiliseleri etrafına ışıltılar saçan, ihtişamlı gotik yapılar değildir. Oldukça hüznölü, yalnız yapılarıdır ve ölüm iması taşırlar. Kromatik renk uygulamalarına geçtikten sonra da durum değişmez. Örneğin Monet'nin Rouen Katedrali resimleri ile yapılacak bir karşılaştırmada "Auvers'te Kilise" acı ile kıvranan bir gövdeyi anımsatır. İsa'nın öğretisini yayan bir ışık kaynağı olması gereken kilise van Gogh'un resimlerinde Güneş'in parlaklığı yanında ölü bir sönüklük içerisindedir. Resmetmek için zavallı atların gözlerinde, eski botlarda, yaşlı yorgun bedenlerde, yamru yumru köklerde derin manalar bulan van Gogh'un metruk kiliseler resmetmesi yadırgatıcı değildir. İlahi olanı yaşam mücadelesinin geçtiğı yıpranmışlıkta bulma ve bundan heyecanlanma tipik van Gogh mizacıdır: *"En yoksul bir kulübede, en pis bir köşede, bir desen, bir resim görebiliyorum. Ve karşı konulmaz bir güç kafamı hiç durmadan bu gibi şeylere itiyor."*³⁹⁷ (aktaran: Kür, 1996:73) Ancak yaşlı ve yorgun bu yapılar aksine ilahilik mabedleri değildir.

³⁹⁷ Haziran 1882, Lahey

Sanat tarihçileri van Gogh'un "Yıldızlı Gece"deki kilise temsiline hayali olduğunu çünkü böyle bir kilise kulesinin Provence bölgesine değil, mimari özellikleri bakımından Hollanda'ya özgü olduğunu, bu nedenle de resimdeki kent manzarasının tipik bir Hollanda manzarasını yansıttığını söylemektedir.³⁹⁸ Bu Hollanda manzarasında tüm evlerin ışıkları sarı parıltılar yayarken kilise ne ışık sızdırır ne de yansıtır, tamamen karanlıklar içerisinde. Van Gogh'un bir Hollanda kilise mimarisini seçişi boşuna değildir. Yukarıda resmin otobiyografik öneminden bahsetmiştik. Gökyüzündeki parıltılı ihtişamla zıtlık oluşturacak şekilde yavan bir görünüm sergileyen bu mimari yapı ile van Gogh belki de 1880'de kendisini rahiplik mesleğinden uzaklaşmaya zorlayan kurumsal kilisenin sahteciliğini, cehaletini, ayrıca boş ve aydınlanmamış rahip vaazlarını eleştiriyordu. Bu nedenle "Yıldızlı Gece" van Gogh'un bir kilisenin içindeki karanlıktan, mistiğin doğa aracılığıyla Tanrı ile birleşmesinin zaferine doğru geçişini ve bu yolculuğunu gösteriyor olabilir. Birçokları resmi, van Gogh'un Hristiyanlığı ve doğaüstünü reddi olarak değerlendirirken, gerçekte resim, van Gogh'un "*Tüm sesler kesildiğinde yıldızların altında Tanrının sesinin işitileceği*"³⁹⁹ şeklindeki gözlemi ile 1877'deki gezici rahipliğinde başlayan ve ömrü boyunca devam eden mistik inancının özeti olarak görülebilir.

Resmin bir diğer önemli figürü olan servi, Vincent'in çoğu servi resminde olduğu gibi devasadır. Van Gogh'un servileri, gökyüzüne doğru savrulan dev alev dillerini andırır. Erickson'a göre: "Bu alev van Gogh'un kendi dünyasal acısından tamamen kurtulmak ve sonunda Sonsuzlukla ruhun birlikteliğini sağlamak için verdiği kozmik mücadelesidir." (Erickson, 1998: 172) Bu gibi çalışmalarından biri olan "Servili ve Yıldızlı Yolda" serviler resim alanının dışına fıskırarak çerçeveyi deler. Kendisi için servilerin anlamını Theo'ya bir mektubunda şöyle ifade etmiştir: "*Güzel şeyleri yapabilmek için, yepyeni bir esin sarsıntısı, yükseklerden bir yerden bir ışın, kendi içinde olmayan bir şey gerekli. O ayçiçeklerini yapıp bitidiğimde, onların karşısı ama eşdeğeri bir şey aradım ve dedim ki: Serviler!*"⁴⁰⁰ (aktaran: Kür,

³⁹⁸ Aynı zamanda "Auvers'te Kilise" resmindeki figüre de benzetilmiştir.

³⁹⁹ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 5 Haziran 1877'de Amsterdam'dan yazdığı mektubunda New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁰⁰ Şubat 1890, Saint Rémy

1996:237) Anıtsal bulduğu bu ağaç ile günebakan çiçeği arasında gördüğü benzerliğin Tanrısal aşkı ilham etme olduğunu anlıyoruz. Ölüm Vincent'ta karanlık duygular uyandırmadığı gibi mezarlıkların ağacı olan serviler de karanlık duygular uyandırmamıştır. Van Gogh'un dikilitaş dediği servi ağacının tipik özelliği her şeyden önce yukarıya hamle yapar şekilde uzanan formudur. Van Gogh'ta bu özellik daha da abartılmış ve ağaç yukarıdan resmin dışına taşar hale gelmiştir. Aşağıdan yukarıya çıkış, Vincent'ın boyama tekniği ile hararetlenmiş, bir alevin enerjik görünümünü almıştır. O halde yanan bir enerjiden bahsetmek mümkündür. Hemen akla pervanenin ışığın etrafında dönüp duruşu gibi sufinin de Tanrısal aşk ateşi ile yanıp duruşu gelir. Van Gogh'un yukarıya doğru bir alev formunda yanan ağacı *doğanın büyük kitabında* kendisine tanrısal aşk olarak konuşmuş olmalıdır.

Van Gogh'un resimlerinde vermeyi hedeflediği Sonsuzluk ise, servinin anlamını sonsuzluk fikri içerisinde araştırmak konuya ışık tutacaktır. Genel anlamıyla ağaç, Sümer'de, Orta Asya Türklerinin yaradılış efsanesinde, Kabala'da, Mithras Dininde, Tevrat'ta geçen önemli bir simgedir. Paganların 25 Aralık Kış Gün Dönümü kutlamalarının⁴⁰¹ uzantısı olarak Hıristiyanlıkta kutlanan Noel'deki çam ağacı da bunlardan biridir. Ağaç mitolojilerde göksel/tanrısal kaynaktan beslenme anlamına gelir. Eski Ahit'te Hakikat ağacı, insanı kendini bilmesi için dualite ortamına gönderen nedendir. Simyada kök çakradan çıkarak omurga boyunca yükselen ve sağlı sollu altı, tepede ise tek dalı bulunan bir ağaçla simgelenen Kundalini enerjisine işaret eder. (Dharma, 2001) Ruhsal güneş olan "Öz"ün, yer olan fizik insandan doğumunu simgeler. (Çığ, 2004) Eril ve dişil iki kutbu olan bu Tanrısal hikmet (Kundalini) kişinin omurgasından kalp gözüne yükseldiğinde insandaki ruhu açığa çıkartır. Kur-an Nur suresindeki ağaçtan çıkan ve lambayı yakan bitmez tükenmez yağıdır.⁴⁰² (Tanrıbağı, 2010)

Van Gogh'un servileri asayı saran iki yılan benzeri (omurgayı aşağıdan yukarıya sarmal şekilde saran ikili enerji kanalı) sarmal şekilde kıvrılarak göğe yükselmektedir. Van Gogh ayrıca "Servili ve Yıldızlı Yol'da yükselen bu enerji dalgasının iki yanına biri eril (Güneş) diğeri dişil (Ay) olan iki kutuplu tarifini de

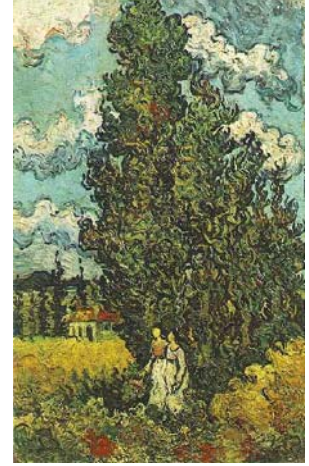
⁴⁰¹ 1. Konstantin tarafından Noel'e çevrilmiş olan kutlamalar

⁴⁰² Mesh etmek de yağlamak yani bu enerji ile hemhal olmak anlamındadır, Mesih meydana gelir.

eklemiştir. Kundalini olan bu ağacın tepesi maddi âlemin sınırlarını aşarak, resmin dışına, yani Sonsuzluğa çıkar. Resimdeki bir diğer simge olan yol, anlamı kuvvetlendiren bir diğer gösterge olarak yorumlanabilir: van Gogh'un vaazındaki *haç yolcusunun ilerleyişi*, sufinin Cihad-ı Ekber'idir. O halde resimde iki yol vardır: van Gogh'un haritadaki işaretler gibi düz olduğu sanılan fakat aslında düz olmayan dediği yaşam yolu ve servilerle doğrudan yukarıya bağlanan psişik yol. İkisi de van Gogh için aynı yere ulaştıran iki yöntem gibidir. Sufilikte yaşam yolculuğu acı yolu ile bilmedir, sezgi yolu ile (gnosis) bilme ise bir diğer yöntemdir. İlham kanalı ile Hakikate ermekden bahsedilir. Van Gogh'un sanatı üzerine yaptığımız bu yorum abartılı gelecek olursa, Güneş ve Ayı, "Yıldızlı Gece" deki "Cennet" in içine birleştirerek resmetmiş olduğu hatırlanabilir. Ezoterizmde ruhsal aydınlanma çift kutuplu (Güneş-Ay ya da Eril-Dişil) iki enerjinin omurga boyunca yükselerek üçüncü göz seviyesinde birleşmesi şeklinde tarif edilir. (Tanrıbağı 2010) Van Gogh aynı simgeleri "Aşıklar" da da kullanmıştır. (Resim 53) Kadının başörtüsünün tepede kavuşan bağı hilal şeklindeki bir Ay'a benzediğinden erkeğin başındaki sarı şapka (bkz.ışık ile ilgili simgeler: hare) da Güneş'e olarak görülebilir.⁴⁰³

Vincent Aşıklar serisinin diğer parçalarında da kadın erkek çiftini bir arada kullanmıştır. Birçok tablosunda yer alan ve eleştirmenler tarafından, bir eşi olmayan Vincent'ın kendisine hayalinde bir eş yaratmış olduğu şeklinde yorumlanan bir çiftin yer aldığı bu tip resimlerinde Vincent belki de ortak bilinç dışı içerikten yükselen güçlü bir simgeyi, yetkin Birlik'i canlandırıyordu. Erginlenme törenlerinde gençlerin birleştiği hem erkek hem dişi olan ölümsüz ilk Atayı, (Fischer, 1995:155-159) Platon'un '*anima mundi*'si androjen hemaferdit tanrısı, (Jung, 1997: 336-337) çift kutuplu 'Kundalini' enerjisini. (Tanrıbağı, 2010) Kent ve kırsalı birlikte resmettiği resim 74, 75 ve 76 gibi örneklerdeki orta merkezde yer alan çiftler olmasaydı belki bu iddia desteksiz kalacaktı, ancak her defasında karşımıza çıkan, benzeşen bir simgesel durum olarak da değerlendirilebilir.

⁴⁰³ Bir zamanlar Berlin Sanat Müzesi envanterinde kayıtlı olan ve "Şairin Bahçesi" serisine ait bu tablo bugün kayıptır.



Soldan sağa sırasıyla;

Resim 69: Van Gogh. (1889, St. Rémy). İki Kadın Figürlü Serviler (92x73cm). Otterlo: Kröller Müller Museum

Resim 70: Van Gogh. (1889, St. Rémy). Servili Buğday Tarlası (73x93.4 cm). New York: Metropolitan Müzesi

Resim 71: Van Gogh. (1890, St. Rémy). İki Kadın Figürlü Serviler (43x27cm). Amsterdam: Van Gogh Müzesi

Van Gogh hiçbir zaman ezoterik imâları amaç edinmemişti: “*Tutkum yeryüzündeki az miktarda toprak parçası, filizlenen bir tarla, bir zeytin koruluğu, bir servi ile sınırlıdır*”⁴⁰⁴ derken yorum yaptığını yadsımaz, ortaya çıkan bir abartı ya da yorum ise, dışarıdaki bir fikirden değil “*doğanın kendisinden çıkıp gelmelidir ancak.*”⁴⁰⁵ Aynı zamanda *simgesel olan gerçeklik*⁴⁰⁶ ona doğanın formları ile konuşur. Bu da anlamın doğanın kendisinde içkin olduğu demektir. Eğer bir zeytinlik ona İsa’nın bahçedeki acısı olarak konuşuyorsa⁴⁰⁷ İlahi olanı vermek için dini sahneler resmetmeyi reddeden⁴⁰⁸ bu yenilikçi sanatçı için doğa Tanrının kendisini ifşa ettiği yerdir. Bu biliş kitaplardan öğrenilebilecek bir bilme yolu değildir. Bir sufi marifet ilmi ile öğrenir.⁴⁰⁹ Vincent tıpkı doğa karşısında Zen felsefesi ile resmederken aslında Budizm hakkında hiçbir şey bilmiyor oluşu (Erickson, 1998: 83-84) gibi belki Hermetik yasalar hakkında da hiçbir şey

⁴⁰⁴ VAN GOGH, Vincent. Bernard’a Aralık 1889’da St. Rémy’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁰⁵ VAN GOGH, Vincent. Bernard’a Kasım 1889’da Saint Rémy’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁰⁶ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Kasım 1885’te Nuenen’den yazdığı bir mektubunda geçen ifadesi New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁰⁷ Bernard’a bir mektubunda açıkladığı gibi

⁴⁰⁸ Aynı mektupta bu inanışını açıklar

⁴⁰⁹ Bkz. (Dharma, 2001: 410), (Sayar, 2004: 13)

bilmemekteydi.⁴¹⁰ Ya da sezgisel olarak bildiği şeyin kitaplarda yazan cümlelerinden haberi yoktu. Olması da gerekmezdi. Ruhsal aydınlanma kitaplardan öğrenilen bir şey olsaydı, Vincent'ın eleştirdiği eniştesi benzeri tüm başarılı vaizler birer ermiş olurdu oysa onun yolu “*az seçilen, dar olan yol*”du. Bu yol deneyim yoludur, teori değil. Gerçekliğe uyanan bir sufinin deneyimi gibi tüm evren ona konuşur. Van Gogh kendi özgün deneyiminden bu güçlü imgeleri çekip çıkartırken yaratıcılıktan uzak basmakalıp şematizmin ağına düşmez, çünkü onunki kitaplardan ezberlenen türde değil; gerçek, samimi şekilde yaşanan bir yoldur. Ruhunun derinliklerindeki arketip simgelere ulaştıkça dış dünya ile ulaştığı bu temel gerçeklik (*primordial one reality*)⁴¹¹ alanı arasında bir rezonansın doğduğu savı Vincent'ın hepimize ulaşabilirliğinin gerçek nedeninin ne olduğu sorusuna da belki yerinde bir cevap vermektedir.

Van Gogh'un bir diğer önemli ağaç simgesi zeytindir. (Resim 72, 73) Gauguin ve Bernard'a “İsa'nın Doğumu” ve “İsa Gethsemane Bahçesinde” gibi geleneksel dini konulardan yararlandığını sıkça yazmıştır. Bu iki arkadaşının İncil'deki konulara karşı, bir nevi soyutlama ve rüyalara dönmek anlamına gelen sentetist tavırlarına karşı hayranlık beslemediğini sık sık belirtir. Ona göre Gauguin ve Bernard “*mümkün olduğunca fikir almaktan ya da şeylerdeki gerçeklikten kaçınmakta*”dır⁴¹² ve bu Vincent'a “*gelişme yerine güçlü bir çöküş duygusu*”⁴¹³ verir. Yanıtı, zeytin bahçesinde sabahtan akşama kadar çalışmak olur. Aynı

⁴¹⁰ Bununla birlikte Edwards aksini savunmaktadır: “Brittany'deki Pont Aven'de Gauguin'le birlikte yakın şekilde çalışmış olan Bernard'a yazdığı mektuplar, Vincent'ın simgeci hareketin bir yönü olan sentetizmle, yaygın neo-Platonik düşünce akımı ile, yıkım fikri ile, dandi kültü ile, okült ve mistik hareketlerle, yeni Katoliklikle ve Nabi ve Gül+Haç Sergilerinin sanat yaklaşımları ile ters düşen bakış açısını yansıtır.” (Edwards, 1989: 133)

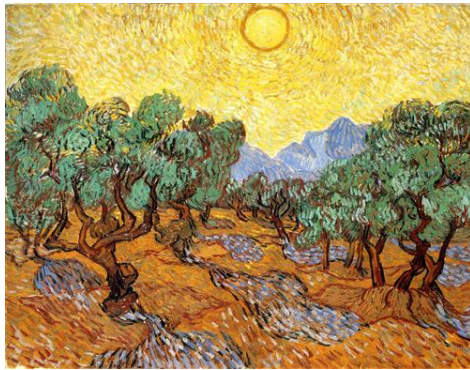
Vincent, muhtemelen Gül+Haç Derneği ve diğer mistik hareketlerden haberdardı ancak bunların ne tür bir içerikle ortaya çıktıkları hakkında bilgi edinmeye ihtiyaç duymamış olabilir. Ölümünün ardından arkadaşı Bernard onun bir eserini Gül+Haç sergisine dahil etmişti. Fakat tüm bunların ötesinde van Gogh'un tek rehberi kendi kalbi, iç sesidir. Tüm dinler mistik iç yüzünde aynı mesajı içerir. Vincent van Gogh'un yalnız yolu daha çok sufizmi anımsatır. Saflığa ulaşmada bir sufi gibi hareket ederek kendi özüne ulaşır. Özgün yolunda kendinden önceki geleneksel ikonografik dinsel sahne resmetmeyi reddeder, Bernard ve Gauguin'i dini egzajere ettikleri gerekçesiyle eleştirir. O halde yöntem doğanın gerçekliğinden çıkıp gelmelidir. *Doğada kendisine konuşan bir ses duyduğu için Vincent aynı zamanda simgesel olan gerçeklikten hareket eder. Bu görüşü de mistiklerin gerçeğin aynı zamanda simgesel olduğu görüşü ile paraleldir.*

⁴¹¹ Bkz. 3.1. Van Gogh'un Sanatının İçeriği, Neumann'ın tanımı

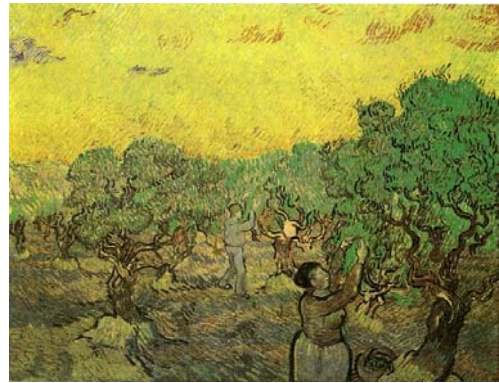
⁴¹² VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 1890'da Saint Rémy'den yazdığı bir mektubundan. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴¹³ A.g.k., ag.y.

mektubunda Theo'ya zeytin bahçesi serisi ile ilgili tasarısından bahseder: “İsa Zeytin Bahçesinde konusunu işlemeye kalkmayacağım fakat insan figürlerindeki gibi doğru oranlardaki -insan figürlerini düşündürmeleri de olasıdır- kor gibi yanan zeytin ağaçlarını görebileceksin.”⁴¹⁴ Vincent’in gerçekliğe duyduğu sevgi, çevresindeki canlı zeytin ağaçlarını soyutlamasına mâni olurken, onu doğanın içindeyken “bekle ve gör” alışkanlığına doğru yöneltir: “Kendimi küçük dağların ve meyve bahçelerinin havasıyla doymaya bırakıyorum; bu oldukça kazançlı, bekleyip göreceğim.”⁴¹⁵ Bekleyip görerek kendini deneyime açtığı değişimler, ona farklı atmosferdeki bir dizi resmi ilham eder. Kast ettiği İlahiliği onun zeytin bahçelerinde bulmak, dogmatik bir zihin için aldatıcı ve neredeyse imkânsız olabilir. Van Gogh, fikirlerini tıpkı mesellerde olduğu gibi simgelerin ardına gizlemiştir. Çünkü “hikâye ve efsanelerde yer alan simgeler, kişi ve peygamberlerle ilgisi olmayan bambaşka bir şeydir. Jung Kuran’da ruhun bir balığın dönüşümü ile oluşumunu, İsa’nın ekmek, Osiris’in buğday, Mondamin’in mısır oluşunu” örnek gösterir. (Jung, 1997: 354-345) Ve öğrencileri İsa’ya sorar: neden bize hikâyeler yolu ile anlatıyorsun? O da yanıt verdi: “Gözü olan görsün, kulağı olan işitsin”⁴¹⁶ diye.



Resim 72: “Sarı Gök ve Güneşli Zeytin Ağaçları”, 1889 St. Rémy, 92.7x73.7cm, Minnesota: Minneapolis Sanat Enstitüsü



Resim 73: “Zeytin Toplayanlarla Zeytinlik” Aralık 1889, Saint Rémy, 73x92cm, Otterlo, Hollanda: Kröller Müller Museum

Mevsimselliğin van Gogh için suret değişimi (resurrection) yani iç yüzünde ruhsal doğum anlamına gelebileceği üzerinde durmuştuk, Arles’ten Wil’e

⁴¹⁴ A.g.k., a.g.y.

⁴¹⁵ VAN GOGH, Vincent. Bernard’a Aralık 1889’da Saint Rémy’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴¹⁶ Simgelerden Çıkan Anlam 10-17 (Markos 4:10-12; Luka 8:9,10)

gönderdiği bir mektubunda zeytin bahçesinin yeniden doğumun simgesel bir görünümü olduğunu yazar: “Renan’ın mükemmel kitaplarını tekrar okumadım fakat burada sıklıkla zeytin ağaçları ve diğer karakteristik bitkilere, mavi göğe sahip olduğumuzu düşünüyorum... İsa tarihindeki Yeniden Suret Kazanmanın karakterini veren mavi gök ve zeytin ağaçlarının yumuşak hışırtısı ve son olarak binlerce kere doğru ve açıklayıcı şeyler var. Üzücü olan bir şey de kibirli insanların ön yargılarının zamanımızda yaratılmış pek çok güzel ve iyi şeyin karşısında olduğunu bilmem. Sonsuz cehalet ve sonsuz yanlış anlamalar...”⁴¹⁷

Ağustos 1889’da Hollandalı ressam ve eleştirmen J.J. Isaacson, Vincent üzerine dikkat çekici bir not yazar: “ilgi alanımız, toprağımız, mirasımız üzerine yeni bir bakış açısı getiren; konu ile ilgili ilahi yönde bir açıklama ile mutluluğu yeniden inşa eden biri...” (aktaran: Edwards, 1989: 110) Vincent Isaacson’ın kendi hakkında yazdığı olumlu eleştiriye karşılık bir teşekkür mektubu gönderir. Mektubunda doğa ile ilgili görüşlerini, her türlü yanlış anlamayı giderecek şekilde açıklama gereği duyar. Gözlemlediği bir zeytin ağacındaki mevsimselliğin, ağacın renklerindeki değişimle nasıl ortaya çıktığını anlatır:

“...Bu vakitler tamamen saf mavi istilasına uğrar, deyim yerindeyse ağaç solgun çiçeklerini çektiğinde ve çok sayıdaki büyük mavi sinekler, zümrüt pembe böcekler ve ağustos böcekleri çevresinde süzölmeye başlar. Ardından bronz yaprakların tonları olgunlaşır, göğün altında ışıldayıp yeşil turuncu parlamaya başlar ya da özellikle sonbaharda bundan da fazla olarak yapraklar olgun bir incirin morumsu rengine kavuşur.”⁴¹⁸

Vincent Isaacson’ın yazısında doğa manzarasına taşınmak isteyen fakat taşınsa dahi doğanın dönüştüremediği bir şehirli olarak kalan Batılı ego-merkezci zihni fark etmiş olmalıdır. Yazdığı yanıtta sadece ağaçtaki değişimi tanımlamaz, ağacın güneş, gökyüzü ve böceklerle dayanışmasını da tarif eder. Fakat ağaçların çevresinde çalışan kadınlar diye devam ettiğinde Isaacson’a şu soruyu sorar:

⁴¹⁷ VAN GOGH, Vincent. Willemine’ya Nisan 1889’da Arles’ten yazdığı mektubundan alıntı New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴¹⁸ VAN GOGH, Vincent. Isaacson’a 1890’da St. Rémy’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

“İnsanoğlu gerçekten de zeytin ağaçlarının arasında, portakal, limon bahçelerinde yaşar mı? Köylü, Millet'nin geniş tarlalarının sakinlerinden farklıdır. Fakat Millet zihnimizi doğada yaşayanları görmemiz için tekrardan uyandırdı... Fakat Chavannes ya da başka biri insanoğlunu bize gösterdiğinde şunu hatırlatacaktır eski fakat mutluluk dolu yeni anlam, kutsallık fakirin ruhundadır, kutsallık fakirin kalbindedir, demek istediğim bir nevi büyük bir iddidadır: eski tarzda eğitim almış, Kuzey'in yıpranmış ve kafası karışmış şehirlileri olarak bizler onlarla aramızdaki büyük uçurumu kapatmaya uğraşıyoruz.”⁴¹⁹

Vincent, Isaacson'ı renkli doğa resimlerinden fayda sağlamanın vereceği mutluluktan fazlasına inandırmaya uğraşmış. İnsanlık, doğadaki canlılığı ve doğanın döngüsel hareketi ile bütünleşen insan yaşamı üzerindeki etkisini anlamaya çağrılıyor. Köylülerin yeryüzünün çeşitli yaşam döngüleriyle karşılıklı olarak birbiri içine giren saflık ve güç için ego merkezli önyargıdan vazgeçmesi, İsa'nın öğretisi idi. Bu yüzden Vincent, köylü yaşamının 'nefs'ten uzak çalışmasının ritimlerini resmetmenin, İncil'in sözünü taşımak ile aynı şey olduğunu görüyordu.

Vincent için kent ve kırsal birbiriyle çelişen dünyalardı: “Vincent için çözülemeyen problemlerden biri de yeni endüstrileşmeye başlamış kentlerin baskısının çocukluk anılarının kırsal bölgelerine duyduğu sevgi ve ihtiyaç üzerinde yarattığı gerilimdi.” (Edwards, 1989: 86) “Van Gogh için kent ve kırsal sıklıkla birbiriyle çelişen dünyalar olarak sunulur. Paris metropolünde kendini hiçbir zaman evinde hissetmedi ve The Hague'u da Drenthe ve Brabant için terk etmesi bir tesadüf değildi.” (Blotkamp, 2009: 73) Bu, kent yaşamını sevmediğinden değildi, ancak çocukluğundan beri doğa ile kurduğu bağ çok daha güçlüydü. Doğada şifalandırıcı güçler hissediyordu: “1888 Şubatında bedeni ve ruhu için daha sağlıklı bir çevre için Paris'ten ayrılır.” (Blotkamp, 2009: 73) Son olarak Theo'nun bebeği hastalandığında aileye Paris'ten taşınmaları konusunda ısrar eder.⁴²⁰ (Kür, 1996: 240-241) Vincent, sanatının tüm özellikleriyle kırsalı telkin etmiş görünüyor. İnsanların sanayileşme, ilerleyen kent kültürü ve modern tarım tehdidine rağmen birbirine karşı hâlâ sağlam bağlar hissettiği kırsal, kentin yüksek tempolu yaşamı ile

⁴¹⁹ A.g.k., a.g.y.

⁴²⁰ Temmuz 1890, Auvers

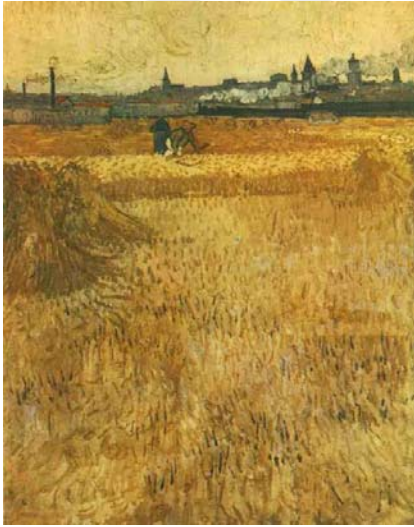
zıtlıyordu. (Blotkamp, 2009: 73) Bu nedenle kırsal görünüm içerisinde sanayi kültürüne ait (tren gibi) simgeleri ve tersi olarak da şehir içerisindeki doğa manzaralarını kullandı. “Bu tür resimlerde kırsaldaki zamansızlık ve sağlamlık, şehrin telaş ve gelip geçiciliği ile keskin şekilde zıtlaşır.” (Blotkamp, 2009: 74)



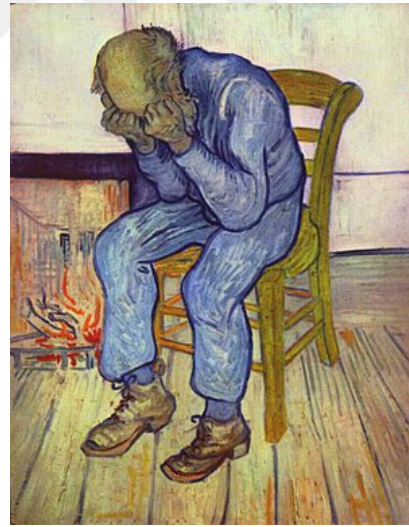
Resim 74: Van Gogh (1887, Paris). Clichy Limanından Fabrikalı Asnieres Görünümü (54x72cm). US: St. Louis



Resim 75: Van Gogh. (1888, Arles). Arles Yakınında Gün Batımlı Buğday Tarlası (73.5x92cm). İsviçre: Winterthur Müzesi



Resim 76: Van Gogh. (1888). Buğday Tarlalarından Arles Görünümü (73x54cm) Paris: Rodin Müzesi



Resim 77: Van Gogh. (1890 St. Rémy) Sonsuzluğun Eşiğinde (80x64cm). Otterlo: Kröller Müller Müzesi

“Clichy Limanından Fabrikalı Asnieres Görünümü” kente komşu olan varoş ve kırsal yaşamından bir manzarayı yansıtır. (Resim 74) Van Gogh resmi yatayda üç parçaya ayırıyor. Sanayi görünümü, gök ile yerin engin açıklığı arasında sıkıştırılmış öyle ki resim gök ile yer arasında geçen yaşamı duyurarak Vincent’ın *haç*

yolcusunun ilerleyişi temalı vaazını ve misyonunu anımsatıyor.⁴²¹ Yatay ve dikey hatlar bir yandan doğum ve ölümü düşündürürken diğer yandan büyük fabrika bacası, resmi ortadan iki eşit parçaya ayırarak tam orta eksenı tutuyor. Bu hali ile *Mısır dikilitaşları* olan servilerdeki ağaç simgesinin mistik anlamlarını düşündürüyor. Vincent aynı eksene tanıdık gelen (aşıklar) çiftini yerleştirerek ikiye ayrılmışlığın altını çiziyor. Sanayi toplumunun yeni kentsel görünümünü yansıttığı diğer bazı resimlerinde de aynı şemayı uyguladığını görüyoruz. (Resim 75, 76) Bunlarda da kompozisyon benzer şekilde yatayda üçe bölünmüş, kent ortada sıkıştırılmış ve çift orta eksene yerleştirilmiştir. Farklı olarak buğday tarlalarına daha geniş yer verilmiştir. Biri *kutsal alacakaranlık* zamanını (resim 75), diğeri Vincent'ın simge sözlüğünde yargı günü olan hasat zamanını gösterir (resim 76).⁴²² Sarı buğday tarlaları üç resmin ortak olan bir diğer özelliğidir. Ayrıca aktif fabrika bacaları üç resimde de dikkati çeker. Köylünün kırsalda çalışma mahalli olan tarlaya karşılık yeni düzende çalışma mekanı artık fabrikadır. Yaşam yine aynı şekilde Vincent'ın kutsal saydığı çalışma ve zorluk ile geçecektir, eylem, üretim ve mekan farklı olarak. Söz konusu resimlerde sanayi bölgesi ile kent görünümünün sıkışmışlığı işçi yaşamının zorlu geçen esaret benzeri yaşamını düşündürür. Clichy Limanı görünümündeki fabrika bacasının orta hatta çağdaş bir ikon gibi yüceltilişi endüstri toplumunun, yeni zenginliği yüceltmesinin bir göstergesi olarak düşünülebilir: “Bazı yazarlara göre bölge, işçi sınıfının sömürüldüğü bir yerdir. Diğer yandan toplum endüstrileşmeyi yüceltmekte” (Coyle, 2009: 91) böylece işçilerin hakkını sömürmektedir.

Van Gogh bağlandığı Hristiyanlık doktrinde acılarla dolu, zor bir yaşamın ölümsüzlükle ödüllendirileceğine inanıyordu. Son yargı günü hasadında sabırla bu yaşama katlananları kurtuluş bekliyordu. “Vincent'ın İsa merkezli basit bir inanışa bağlılığı, çürümüş fiziksel dünyayı bırakarak kutsal Kudüs'e giden ve Tanrı ile gerçek mistik bağlar kuran Hristiyan hacısı olma inancı pek çok açıdan ruhsal babaları Thedorus ve Stricker'dan aldığı eğitimin doğal bir sonucudur.” (Erickson, 1998: 35) Bununla birlikte İngiliz Püritanizmi üzerine on yedinci yüzyılda yazılmış

⁴²¹ Bkz. 3.1. Van Gogh'un Sanatının İçeriği

⁴²² Biçici için *cehennemlikleri ayırma görevini icra eden bir figür* demesi, insanlar için *biçilmek üzere olan buğdaylar* benzetmesini yapmasından yola çıkarak.

önemli bir çalışma olan Bunyan'ın "Haç Yolcusunun İlerleyişi"nden yoğun şekilde etkilenmiştir. "Haç Yolcusunun İlerleyişi"nde Hristiyan'ın acı dolu yolculuğunun Göksel Kentte zaferle sonuçlanması gibi van Gogh da kişinin kendi yaşamını geri kazanmak üzere feda edişini Sonsuz yaşama geçiş olarak görür. (Erickson, 1998: 43-51) Bu yüzden *"Tüm içtenliğiyle yaşayan, türlü dert, binbir düş kırıklığıyla karşılaşan ama bunlardan yıkılmayan, bunlara boyun eğmeyen kişi, işleri her zaman rast gitmiş ve görece bir refah içinde yaşamış kişiden çok daha değerlidir"*⁴²³ ona göre. (aktaran: Kür, 1996: 29) *"Figürde olsun peyzajda olsun, duygusal bir melankoliyi değil, gerçek ve derin acıyı anlatabilmek isterdim."*⁴²⁴ (aktaran: Kür, 1996: 29) *"Ne zaman tanımlanamayacak, anlatılamayacak kötü bir perişanlık imgesi ile karşılaşsak -yapayalnızlık, yoksulluk, elem, her şeyin sonu ya da en aşırı ucu, v.b.- kafamızda Tanrı düşüncesi uyanıyor. Hiç değilse bende böyle oluyor bu."*⁴²⁵ (aktaran: Kür, 1996: 31) Vincent Tanrısal dediği yoksulluk ve kederi işçilerin yaşamlarında da görmüş olmalıdır. Fakat o acılarla dolu bir yaşamın kişiyi kurtuluşa götürdüğüne inanmıştı. Fabrika görünümünü yargı günü simgesi olan hasat ile birlikte resmetmiş olmasının ardında yatan neden de bu olabilir. Asniere görünümündeki diğer mistik özellik taşıdığı öne sürülebilecek simgeler: dişil-eril prensip olan çift ya da göğe yükselen baca, resmin içeriğine yönelik bu yorumu destekler.

Van Gogh'un haç yolcusunun acı dolu yaşamının sonunda Tanrı'ya kavuşacağı inancı "Sonsuzluğun Eşiğinde" (*At Eternity's Gate*) eserinde adından da anlaşılacağı gibi açık bir ima ile ortaya konmuştur denebilir. Sonsuzluk aynı zamanda ölümsüzlük olarak da çevrilebilir. Gate: kapı eşiği ya da kısaca kapıdır. O halde van Gogh'un eseri için seçtiği isim ölümsüzlüğe geçiştir. Resmin diğer bir adı "Acı Çeken Yaşlı Adam" (*Sorrowing Old Man*)'dir. Bu isimle resim ömrünün sonuna yaklaşmış olan acılarla dolu yaşlı bir adamın ölümsüzlüğe geçişin eşiğinde olduğu anlamını kazanır ki bu anlam yaşamı acılarla dolu bir haç yolculuğuna benzeten, ölümü kötü bir son olarak görmeyen van Gogh'un hayat görüşünü de özetler. Sonsuzluğa ulaştıran keder ona göre yeterince neşe vericidir:

⁴²³ 3 Nisan 1878, Amsterdam

⁴²⁴ Haziran 1882, Lahey

⁴²⁵ 15 Kasım 1878, Brüksel

“Keder neşeden iyidir ve hatta neşe içindeki kalp acıdır, ve cenaze evine gitmek festival evine gitmekten iyidir, yüzdeki kederle kalp daha iyidir. Doğamız keder doludur İsa’ya bakmayı öğrenen ve öğrenimde kederli olan kişi için daima neşelenmek adına nedenler vardır. St. Paul’ün güzel bir sözü vardır: kederli olmak yeterince mutluluk vericidir. İsa’ya inanan için ölüm ya da içine umut karışmamış keder yoktur –ümitsizlik yoktur- sadece sonsuz olarak tekrar doğmak, daimi olarak karanlıklardan aydınlığa çıkış vardır.”⁴²⁶ (aktaran: Erickson, 1998: 53)

“..(Y)apıtında bir düşünce iletmek bir ressamın görevidir” diyen Vincent aynı mektubunda bu düşüncelerden birinin de ölümsüzlük olduğunu açıklar:

“(Q)uelque chose lahaut”un (yukarıda bir şeyin) varlığının güçlü kanıtlarından biriydi; Millet’nin de inandığı şey, yani Tanrı’nın ve sonsuz yaşamın varlığı –bunu da, ufak tefek yaşlı bir adamın yüzündeki son derece dokunaklı anlamda, ocağın yanındaki köşesinde otururken kendi kendisinsin bile belki farkında olmadığı o yüz ifadesinde göstermeye çalıştım.”⁴²⁷ (aktaran: Kür, 1996: 98)

Ardından ölümsüzlüğe acı yolu ile varılacağına dair inanışını Harriet Beecher Stowe’dan yaptığı bir alıntı ile dile getirir:

“Dertler çılgın bir tufan gibi gelsin, bırak
Acıların fırtınaları düşün üstümüze
Ben sağ-salim varayım da yuvama,
Tanrıma, Cennetime, her şeyime.”⁴²⁸ (aktaran: Kür, 1996:98)

Van Gogh’un “acı”da gördüğü derin anlamı kavradıktan sonra kapı simgesinin aynı inanış içerisindeki önemine göz atalım:

Hristiyanlıkta Sonsuzluğa geçiş, kendisine ışık kapısı denen Meryem sayesinde olur. Sekizinci yüzyıl ilahiyatçısı Damascuslu John, Meryem’in Doğum Kutlaması vaazında ona şu sözlerle dua eder: “Selam sana kapı, Yaşam’ın

⁴²⁶ 5 Kasım 1876’da verdiği ilk vaazından alıntı

⁴²⁷ 1882, Lahey

⁴²⁸ A.g.k., a.g.y.

Doğumunun belirttiği Doğu'ya bakan, ölüme batan insanları azaltan". Ve onuncu yüzyılda Bakire ikonu üzerine bir vecize yazan Rodoslu Constantine de Meryem için: "Seni resmedecek olan kişinin renklerden ziyade yıldızlara ihtiyacı vardır ki Sen Işık Kapısı, ışıkla resmedilmelisin" der. 12. yüzyılda Torcello'daki apsis alınlığının (*titulusunun*) altında yer alan Meryem, Denizin Yıldızı ve Kurtuluş Kapısı olarak sunulmuştur. İkinci Havva olarak birincisinin yerini alır. Üstlendiği bu rolle, Son Yargının bitiminde geniş mozaığın batı duvarının en sonundaki Cennet kapısında yer alır. (Gage, 1993: 45)

Gage'in verdiği Hristiyanlık sınırları içerisindeki kapı olan "Meryem, diğer dinlerde ismi farklı, özünde aynı prensip olan bakire, dişil tanrıça" (Tanrıbağı, 2010) olmalıdır. Bu nedenle Hermetik öğretiyeye göre ruhsal aydınlanmayı sağlayan Tanrının kutsal bakiresi: sekine yani dişil enerji gücü (Tanrıbağı, 2010) tanrısal âleme ulaştıran kapıdır. Sonsuzluk-Ölümsüzlük fikrinin mistik gelenekte Tanrının birliğine erişme, ruhsal uyanış, üçüncü gözün açılışı şeklindeki değişik tariflerinin bu resmin arka planındaki anlamında var olabileceği fikrine, Vincent'ın tüm yaşamı ve sanatı göz önünde bulundurulduğunda yaklaşmak mümkündür. Çünkü bir misyon olan dürüstlikle ilerleme gerekliliği onun için aynı zamanda uyumakta olanların yerine sorumluluğu taşımaktır. Kardeşine Lahey'den yazdığı bir mektubunda bu görev uğruna maddi zenginlikten vaz geçişinin gerekçesini anlatır, çoğunluk, bu bilince kapalı olarak ruhsal anlamda uykudadırlar: *"..çoğu kişi uykuya daldığına göre ve uyandırılmak istemediğine göre, tek başına yapabileceğin, yalnızca senin sorumlusu olduğun, günahı da sevabı da kendine ait olan işlerden şaşmamak daha mı iyi? Uyuyanlar, uyumayı, dinlenmeyi sürdürdursunlar bu arada.."*⁴²⁹(aktaran: Kür, 1996) Van Gogh'un maddiyat düşkünlüğünü nefsin isteklerine kapılarak ruhsal uyanış yolundaki bir engel olarak görmesi dikkate değerdir. Ardından bir mistiğin uluorta konuşmaması, susması gerektiği gibi kendisi de bu düşüncelerinden çok bahsetmediğini, bunların mahrem olduklarını yazar.

Van Gogh'un acı yolu ile sonsuzluğa ulaşma felsefesini anlamaya yaklaşımda kullandığı bir diğer simge olan 'yol'un anlamı üzerinde durmak aydınlatıcı olacaktır. Sanatının temasında buğday tarlalarından geçen ya da yıldızların göksel

⁴²⁹ 1882, Lahey

ışıklarıyla aydınlatılmış dolambaçlı pek çok yol vardır. Ekicilerle, orakçılarla, tohumlar ve olgunlaşan buğdaylarla yaşam döngüsü, van Gogh'un Kempis ve Bunyan okumalarından edindiği seyahat fikrini imâ ediyor olabilir. “Tarascon Yolu Üzerinde Ressam” (Resim 81), “Tarascon Arabası” ve “Trinquetaille Köprüsü” gibi resimlerindeki yolların, patikaların, köprülerin ve kanalların düşünülmesi ya da “Yıldızlı Gece”, “Servili ve Yıldızlı Yol”, “Kargalı Buğday Tarlası” gibi resimlerindeki cennetle yeryüzü arasındaki dik simgeler olan servi, kule ve kuşların düşünülmesi yeterlidir.

Vincent 1876'da Isleworth'daki ilk vaazında, haç yolcusunun yalnızlığı temasını işlemiştir:

“Yaşamlarımız bir hacının ilerleyişidir. Bir keresinde güzel bir resim görmüştüm: akşam saatindeki bir manzaraydı. Uzaktan, sağ tarafta sislerin arasında mavi tepeler sıralanmıştı. Bu tepelerin üzerinde, güneş parlamaktaydı, bulutlar gümüş, altın ve mor renkliydi. Manzara sonbahar olduğundan bir ovanın ya da çimlerle kaplı bir çalılığın sarı yapraklarından oluşuyordu. Manzara boydan boya çok uzaklardaki dağların ufuklarına uzanan bir yol içeriyordu, dağın tepesinde üzerinde güneşin ihtişamla parladığı bir kent vardı. Yolda elinde asasıyla bir hacı yürümektedir. Uzun zamandır yürümektedir ve çok yorgundur. Ve burada St. Paul'ün şu sözünü anımsatacak şekilde siyahlar giymiş bir kadınla karşılaşır: acı çekmek yine de daima neşe vericidir. Bu tanrı meleği burada haç yolcusunu cesaretlendirmek için ve sorularını yanıtlamak için yer alır ve haç yolcusu ona sorar:

“Yol sonunda tepeye mi çıkıyor?”

Ve yanıt: “Evet, sonunda”dır.

Ve yine sorar: “Ve Yolculuk tüm gün mü sürecektir?”

Yanıt: “Evet, sabahtan akşama kadar dostum” şeklindedir.

Ve haç yolcusu devam eder, acı çekmek yine de daima sevinç vericidir—hedef çok uzak ve yol çok uzun olduğu için acı çekilir; uzakta, akşam güneşi altında parlayan sonsuz kente bakarak umut edilir. Ve eski iki sözü düşündürür haç yolcusu daha önce duymuş olduğu iki sözü düşünür—biri şöyledir:

Çoğu anlaşmazlık üzerinde uğraşılmalıdır, çoğu acı çeken acı çekmelidir, çoğu duacı dua etmelidir ve ardından huzur gelecektir.
(aktaran: Erickson, 1998: 163)

Vincent'in vaazında anlattığı resim Boughton'un "Haç Yolcusunun İlerleyişi" resmidir. Theo'ya yazdığı bir mektupta sahneyi anlatır: *"Sana Boughton'un "Haç Yolcusunun İlerleyişi" resminden bahsettim mi hiç? Akşama doğrudur. Kumlu yol dağın tepelerine uzanır, tepede Kutsal Kent vardır, kırmızı güneşin altında yanar, gri akşam bulutları arasındadır. Yolda bir hacı kente gitmeyi istemektedir; çok yorgundur ve siyahlar içindeki bir kadına sorar. Kadın yolunun üzerindedir ve adı: "Acı çekmek yine de her zaman mutluluk vericidir": Yol tepeye mi çıkmaktadır? Evet, sonunda. Ve Yolculuk tüm gün mü sürecektir? Evet, sabahtan akşama kadar dostum. Gerçekten, bu bir resim değil fakat bir ilham."*⁴³⁰

Erickson'a göre Vincent özellikle sevdiği yazarlar olan Kempis ve Bunyan'ın yabancı ve düşman bir ülkede avare gezen haç yolcusu metaforundan etkilenmiştir. Hatta yukarıdaki vaazında da Bunyan'dan etkiler çok açıktır. Bunyan, Hristiyan hacısının tasvirinde ruhsal yolculuğu tarif eder: "Hristiyanlığın dar ve zorlu yolunda ilerleme ile bağlantılı olarak İncil literatürü oldukça geniştir ve Stricker'ın "Nasıralı İsa"sında da öne çıkar: Yol dardır, kapı da. Bu, az seçilen bir yol olmasının sebebidir." (Erickson, 1998: 33) İsa "Ben Yolum"⁴³¹ derken özellikle bir Hristiyanlık metaforu ortaya koyar. Yol kesinlikle çile, tehlike, acı ve her yönden hakkına tecavüz edilmiş umutsuzluk ile dolu bir inanç testidir. Dünyayı reddedişte Hristiyan kendini diğerlerinden uzaklaştıran İsa'yı taklit etme arayışındadır, tıpkı bilmediği bir ülkedeki yabancı gibi teselli ya da huzur bulamaz. Kempis'in uyardığı gibi inananların gerçek huzuru yoktur, ta ki öldükten sonra Tanrıya kavuşana kadar: "Burada uzun süre kalmayacaksın, her nereden geldiysen bir yabancı ve bir haç yolcususun ve Tanrıyla buluşana kadar asla mükemmel bir dinlenme bulamayacaksın." (Erickson, 1998: 48) Kempis'in bu anlatımı dünyadan zevk almayan sufinin hasretlik çekişine benzer. "İsa'yı Taklit"te asıl acı tıpkı sufizmde

⁴³⁰ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Ağustos 1876'da Isleworth'ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴³¹ Yuhanna 14:6

olduğu gibi dünyevi şeylerden nefret ve özellikle de sıkıntılara sabır göstermek değil, Tanrının birliğinden ayrı kaldığı için hasretlik çekmektir. Sufi ruhsal olarak geliştikçe bu dünyada yaşamak daha güç gelmeye başlar. Yemek, içmek, uyumak, uyanmak, dinlenmek, çalışmak ve hizmet etmek bedeninin tüm diğer ihtiyaçları dindar ruha büyük acı ve keder verir. (Sayar, 2004)

Bunyan'ın sözünü ettiği Protestan hac yolculuğunun ayrıcalığı fiziksel olmayıp, içsel ve ruhsal oluşudur. Mistik gelenekte hac yolcusu çevresindeki maddi dünyayı kasıtlı olarak reddetmesinden dolayı tanımadığı bir ülkedeki yabancısıdır, bir gün İsa ile buluşacağı Kutsal Kente sadakatle bağlıdır. Kutsal Kudüs'te İsa ile bir olmanın zaferine doğru ilerleyen yolu, bozulmuş kentin tuzak ve tehlikelerinden geçer. Dünyevi zenginliği takip etmeyi, ruhsal zenginliği takip etme yolunda bırakmıştır ve böylece kendini giderek daha yalıtılmış olarak bulur. (Erickson,1998:43-51) Sufilikteki yolculuk tasviri de benzer şekilde yalnızlık ve acı doludur. Kainat, dışsal bir nesne değil, Hakikat arayıcısının onunla birlikte seyahat edeceği ve arayıcının benliğiyle bütünleşeceği bir şeydir. Dünyanın bir dil olarak belirttiği bu tasavvur, iç dünyanın şifrelerini çözerken dış dünyanın şifre çözümünden yararlanır. Yol her zaman tek kişiliktir, kişi yalnız özü ile birlikte yol alır. Sufizmde yolcu çeşitli mertebelerden geçer, bunlara makam denir. Yolcu bu yolda sufiden başka kimsenin görmediği şeyleri görür, başkasının kine çıkmayacak sıkıntılar onun yoluna çıkar. İşaret ve sembolik dilden başka bu yolu ifade edebilecek bir dil bulamaz. (Sayar, 2004: 17) Sufilikteki bu yol tanımı Hermetik inisiyasyonda müridin çeşitli acılara uyandırılması şeklinde gerçekleştirilir. Ancak bu yolla ruhani arınma geçiren kişi nura erebilir: “İnsan ancak insani ruh eğitiminden sonradır ki evrenin görünmez kuvvetleri ile ilişkiye geçebilmekte ve gayb âleminden feyz alabilmekteydi. Ancak bu yolla bir kimse nefesine egemen olmakta, ilahi özgürlüğe kavuşabilmekte ve diğer insanları irşat edebilmekteydi.” (Bobaroğlu, 2002: 19)

Van Gogh'un yolculuğunun mistik içeriği sanatındaki göstergelerde de araştırılabilir. “Servili ve Yıldızlı Yol”da yolcular bir yolculuğa çıkmış hacılar gibidir. Güneş ve Ay Bunyan'ın Göksel Kentinin, hacılara sonsuzluk yuvasını işaret eden ışığına benzer. Bu bakış açısı ile van Gogh'un, resminde Sonsuzluk Kentine

ulaşmadan önce son bulan yolları, metaforik şekilde sunduğu “son”, bir kimsenin geçici varlığının sonu, fiziksel ölümü olarak yorumlanabilir. Bunyan’inki gibi Göksel Kentin hacılara sonsuzluk yuvasını işaret eden ışığına paralel olarak, yenilenme, yeniden doğuş ve ruhsal yolcuğun sonundaki teselli bulma düşüncelerini içerir. Tanrının Aziz Kenti uzaktan çağırır, haç yolcusunun vizyonu yol boyunca kademeli olarak büyür. Yolcu her yeni yokuşta kendini zorlar, ufkun ardında yeni bir mücadele, tırmanılacak yeni ufuklar vardır. Tanrının Aziz Kenti uzaktan çağırır: *“Bir gün hepimizin bu dünyaya ait olmayan Krallığa girmemiz mümkün olacak mı? Güneşin artık günün ışığı olmayacağı ve ayın artık parlamak için ışık saçmayacağı fakat Efendinin sonsuz bir ışık, Tanrının mutluluğumuz olacağı yere...”*⁴³²

Yolculuk motifi van Gogh’un mektuplarında sürekli devam eder: *“Kısacası bu konuda hiçbir şey bilmiyorum, ama işte, her gün yaşadığımız günlük, gerçek, yaşamı tek yönlü bir tren yolculuğu haline getiren de bu bilmeme duygusunun ta kendisi... Hızla ilerliyorsun, ama hiçbir nesneyi yakından ayırt edemiyorsun ve en önemlisi lokomotif göremiyorsun.”*⁴³³ (aktaran: Kür, 1996: 183) Vincent’in yazılarında kendi yolundan sapmamak için verdiği dirençli çabayı, bu yoldaki inatçılığını gösteren pek çok referans vardır. Kişisel özgün yolunda yalnız ilerleyerek çağının ihtiyaçlarına yanıt vermiştir. Erickson’ın da dediği gibi: “Vincent’in görece uyumsuzluğu, alışlagelmiş yollardan uzaklaşarak kendi özlemlerinin peşinden gitmesine, çağının bilinçdışı gereksinmelerini keşfetmesine yarar.” (Erickson, 1998: 50) Ulaştığı noktada sanatının simgeleri hepimizin kalbine ulaşabilmiştir. *“Kendimi nereye götürmeyi deniyorsam diğerlerini de aynı yere götürmeye çalışıyorum, Gerçeklik Okyanusundaki bir balıkçı olmaya doğru...”*⁴³⁴ Vincent için aynı zamanda sembolik olan gerçeklik haline getirmek, ne görüyorsa o hale getirmek, acilen doğa ile yüzleşmek demektir. Fakat bu doğa ya da gerçeklik Vincent’ı tamamen sarmalıdır, zihninde bir şekil haline gelinceye dek çok yoğun şekilde hissedilmelidir. Sembolizm, engin denize açılmaya cesaretle ulaşılabilen, verilmiş bir lütuftur, ona ulaşmak için sanatçının basitlik ve ihtiyacın bulunduğu yere doğru sevgi ile

⁴³² VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 30 Ekim 1877’de Amsterdam’dan yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴³³ Ağustos 1888, Arles

⁴³⁴ VAN GOGH, Vincent. Rappard’a 1882’de the Hague’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

çekildiği günlük görevinde ısrarcı olması gerekir. Vincent akademi dışındaki bu yaşamın kolay olmayacağı konusunda Rappard'ı uyarmıştı. Gerçekte burada özellikle büyük bir güçlük yatar. "Jung'un öne sürdüğü "psişenin bilinçdışı içeriklerinden gelen ilkel görüntülerinden olan bir anlayışla açık deniz derinliği ile sembolik olarak gerçekliği ifade etmektedir. Neumann'a göre henüz bilincin ayrıştırmasına uğramamış ilkel bir gerçeklik görüntüsü ya da Jacques Lacan'ın deyimiyle yalın bakıştan gizli olan "diğeri"dir." (Edwards, 1989: 128) Tasavvufta okyanus içindeki inci tanesi olan 'Gerçek'in (Ruhun) arandığı yerdir. Onu bulmak engin denizde yol almaya benzer ve "Tanrının feneri"nden başka yol gösterici yoktur.



Resim 78: Van Gogh. (1888, Arles). Üzerindeki Pipo ile Sandalyesi (93x73.5cm). Londra: Ulusal Galeri



Resim 79: Van Gogh. (1888, Arles). Gauguin'in Koltuğu (90.5x72.5cm). Amsterdam: Van Gogh Müzesi

Van Gogh'un Sonsuzluk Kapısı resminde kullandığı önemli simgelerden biri de şöminede yanmakta olan ateştir. Aynı ateşi, kendisi ve Gauguin için yaptığı sandalye konulu diptiğinde kendisini simgeleyen hasır sandalyesinin arka planında da kullanır. (Resim 78) Bu ateş ile Gauguin'in sandalyesi üzerinde bulunan ateş arasında bir yandan bir bağ, diğer yandan farklılık vardır. Van Gogh kendisi için ateşin kaynağını kullanırken, Gauguin için asıl kaynaktan alınmış bir mum alevini kullanmıştır. Duvarda asılı duran lamba da bu imayı güçlendirir çünkü mumdan çok daha kuvvetle parlamaktadır. Aynı mumu babasının ölümünün ardından gerçekleştirdiği "Açık İncil, Şamdan ve Roman"da sönmüş halde görürüz. Vincent'ın yazılarından ateşin sadece şömine ya da bir mumun üzerinde yanmakta

olan bir özdek olmadığı, ruhsal bir simge olduğu anlaşılmaktadır: “*ruhumuzdaki ateşi hiçbir zaman söndürmemeli, her an körüklemeyi sürdürmeliyiz.*”⁴³⁵ (aktaran: Kür, 1996:30) “*İnsanın ruhunda kocaman bir ateş yanıyor olabilir... Şimdi bak, yapılması gereken şu: İçindeki o ateşi körüklemeli kişi...*”⁴³⁶ (aktaran: Kür, 1996:38) Bu nedenle resimlerinde ateşin kaynağını göstermesi güçlü bir inanışla adanmışlığı, saflaşmayı düşündürür, daha cılız olan ve ikinci elden bir ateş olan mum ise kaynaktan beslenen ancak kaynak denli güçlü olmayan daha cılız bir inanışı ve belki de kurumsal din inanışını akla getirir. Ayrıca vanitas resim geleneğinde sönmüş mum yaşamın gelip geçiciliğini duyuran simgelerden biridir. Vanitaslar, İncil kaynaklıdır, verdikleri mesaj kişinin günü gelince öleceği, bu nedenle bedensel varlığına çok kapılmaması gerektiği yönünde olduğundan ölüm imgeleri ile doludur. (Harbison, 1984: 588-602)

Vincent’in ruhsal ateşi, tüm dinlerde karşımıza çıkan çok güçlü bir simgedir. Pythagorasçı felsefede evren ruh ve zeka ile diridir. Bu diriliğin kaynağı her şeyin ve tüm canlıların tanrısal merkezi olan “kutlu ateş”tir. Pyramide Yunanca’daki pyros(ateş) ve amis (orta) kelimelerinden türemiştir ve merkezi ateş anlamına gelir. Sonsuzluk evi olan piramit ortadaki azametli ateştir. (Tanrıbağı, 2010: 257-258) Ateş; tarih boyunca ilahi gücün simgesi olarak görülmüştür. Herakleitos’a göre her şey ateşten gelmiştir ve ateşe dönecektir. Ateş, diğer elementler arasında bir aracı görevi görür. Renk simgeçiliğinde kırmızı ateşten ötürü en kutsal olan renktir. Yakıcı olduğu için azap verici rolü de vardır ve arınmak, aydınlanmak olarak ifade edilen yüksek bir yanı da. Bu yüzden hem ihtiras ve azapların yıkıcı gücünü hem de ruhu tutuşturan aşkı ifade eder. Zerdüştlükte kutsal mabet ateşi hiçbir zaman söndürülmez. Hestia’nın ocak ateşi evi kutsar. Yaşam döngüsünün devamını sağlayan Agni, ateş enerjisidir. Evrende içinde bu ateş bulunmayan bir varlık yoktur. (Portal, 1845)

Vincent modern ve devrimci bir sanatçı da olsa -diğer pek çok Avrupalı sanatçı gibi- kültürel geçmişi ile bağlarını sıkı tutmuştur. Bu bağlar belki de zannedildiğinden de geri giden, primitif köylü yaşamını ve inancını koruyan Vincent

⁴³⁵ 3 Nisan 1878, Amsterdam

⁴³⁶ Temmuz 1880, Cuesmes, Belçika

için sanatına yön veren bir güç olmuştur. Belki bu bağlar Jung'un da dediği gibi hepimizi ortak bir zeminde buluşturan ilkselliğe kadar uzanmakta, oradan çekip çıkarttığı arketipleri yeni bir form dili ile ortaya koymaktadır. Vincent'ı geçmişi geleceğe taşıyan bir köprü olarak düşünebileceğimiz gibi inanışını da dinler ve kültürler arası bulabiliriz. Kendisi din, edebiyat ve resim sanatını birbirine bağlamak isteyen bir bakış açısını daima korumuştur: *“Büyük sanatçıların, gerçek ustaların, başyapıtlarında bize söylemek istediklerinin gerçek anlamını kavramaya çalışmak da insanı Tanrı'ya götürür. Biri kitabında yazmış ya da söylemiş diyeceğini, öteki ise yaptığı resimde.”*⁴³⁷ (aktaran: Kür, 1996) Köprü simgesi belki bu tarif için en uygun olanıdır. Edebiyat, resim, din ve modernizm arasında sıkı bağlar kuran bu sanatçının resimlerindeki köprüleri, fikirleri birbirine bağlayan taşıyıcılar olarak anlamlandırabiliriz. “Paris'teyken özellikle kentle varoşu bağlayan köprüleri konu edinmişti. Yüzyıllar boyunca fiziksel, ruhsal ve psikolojik taşıyıcılar olarak görülen köprüler, on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında yeni, devasa demir mesafelerdi ve yeni-endüstrinin, gelecek modern zamanlara geçişin simgeleri olarak görülüyorlardı. Çoğu ressam için oldukça çekici konulardı; Manet ve ardılları bunlar arasındadır. Van Gogh için, Seine köprüleri, kurulan modernizmin kanıtlarıydılar. Köprüler van Gogh'u Paris'ten sonra da etkilemeye devam etmiş ve Arles resimlerine de konu olmuştur.” (Coyle, 2009: .91) Köprüler ayrıca Vincent'ın yalıtılmış yaşamında sanatçı dostları ve ailesi ile arasındaki bağa da işaret ediyor olabilir.

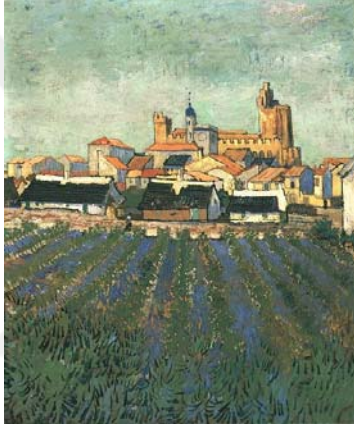
Van Gogh'un çok sayıda çiçek (vazoda ya da ağaç dallarında, bir naturmortun parçası olarak ya da doğada canlı olarak) konulu resmi geniş bir yelpazeyi oluşturur. Bunlar içinde günebakanlar gibi irislerin de mitolojideki yeri Sonsuzlukla ilgilidir. Tanrılarla insanlar arasındaki haberci olan İris, rengini Finlay'in deyişiyle bilinenin sonu ve bilinmeyenin başlangıcı olarak gökkuşağının son rengi oluşundan alır. Çiçeğe özel adını veren de tanrısal görülen bu rengidir. (Finlay, 2007: 317) Diğer çok önemli mitsel ve mistik simge olan gül Vincent'ın resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkar.

“Hristiyanlık ikonografisinde gül İsa'nın tutkusunu simgeler. Mazzuoli Parmigianino (1503-1540)'nun “Gül'ün Meryem'i” (*The Madonna of the Rose*) resminde İsa'nın kozmik rolü kırmızı gülle gösterilmiştir. İsa Gethsemane'de

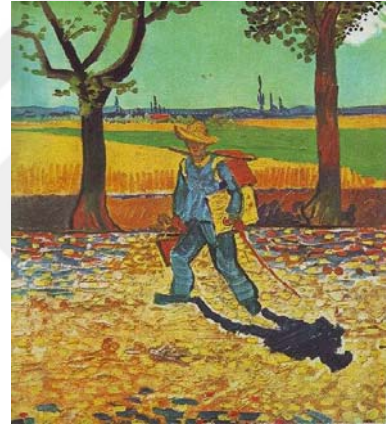
⁴³⁷ Temmuz 1880, Belçika

güle dua eder. “Cam bir vazodaki kırmızı güllere açıklandığı gibi” Şafakta miraca çıkışında: ‘Meryem’in kutsal yerlerinden daha önce hiç toplamadığı en güzel, en tatlı ve en renkli güller.’ 16.yüzyılda ve Ortaçağda Gülün Romanı özel bir simyacı parlıltı saçar.” (Gage, 1993: 150)

İslamiyet’te gül Hz. Muhammed’dır ve imanı temsil eder. Bu nedenle edebiyatta sevgili hep ‘gül’le temsil edilir. Tasavvufta bülbülün güle duyduğu aşk, pervanenin ışığa duyduğu aşk gibi Ruhun ait olduğu yere ‘Birlik’e duyduğu hasretliğidir. Hermetizm’de kalp gözü kırmızı bir güldür. “Ben yerlerime, göklerime sığmadım, mümin kulunun kalbine sığıdım” dediği, kişinin kalbindeki “arş” makamıdır. (Tanrıbağı: 2010)



Resim 80: Van Gogh. (1888, Arles) Saintes Maries’ten görünüm (64x53 cm). Otterlo: Kröller-Müller Museum



Resim 81: Van Gogh. (1888, Arles). Tarascon Yolu Üzerinde Çalışmaya Giderken (48x44cm). (Eser yangında yok olmuştur)

1.3. Eski bir Yeni İnanç Ekseni

*...bu dünyada canını gözden çıkaran,
onu sonsuz yaşam için koruyacaktır. ”⁴³⁸*

Van Gogh sanatının -önceki bölümde açıklamaya çalıştığımız gibi- en eski dinsel öğretilere kadar geri giden çok açık göstergeler taşıdığı öne sürülebilir. Aynı şekilde inanç yolculuğundaki temel taşlarının da sadece Hristiyanlık dini sınırları içinde kalmadığı, pek çok dinde karşılığını bulduğu iddia edilebilir. Tıpkı Theodore Drange'ın Hristiyanlık'taki suretdeğişimi ve yeniden doğumu antik dönemin erginlenme (inisiyasyon) inanışının şekil değiştirerek devam eden hali olarak görmesi⁴³⁹ gibi van Gogh'un sanatındaki Hristiyanlık dinine ait göstergeleri⁴⁴⁰ de daha eski inanç ve öğretilerle bağlantılı görmek mümkündür. Teolojide ve din mitolojisinde başlangıçta birbirinden farklı olan geleneklerin birleştirilmesi ve kıyaslanmasına yönelik olan, böylece farklı inançlarda temelde yatan bir birliği öne sürerek farklı inançlara karşı daha kapsayıcı bir duruşu savunan senkretizmde bu görüşler uzlaştırılmaya vardırılır. (Stewart, Shaw, 2005) Van Gogh'un en eski inanç sistemlerine bağlanan yeni din anlayışı ancak bu şekilde anlaşılabilir. Onun - Jung'unçu psikoloji temel alınarak- tüm zaman ve kültürleri aşan, insanlığın evrensel diline bağlandığı şeklinde öne sürülebilecek inanışı, bir inanç geleneğinin son uçtaki modern halkasını oluşturan mesajı olarak değerlendirilebilir, bu mesaj son söz olarak sanatında ışıldar. O halde böyle bir varsayımdan çıkışla van Gogh'un mesajını algılamak, bağlandığı bu en eski öğretinin şifre çözümü ile mümkündür ancak.

Yakın tarihli bazı biyografiler van Gogh'un dinsel yolculuğunun önemini tartışsa da pek çoğu onun teolojik arka planını yanlış yorumlamaktadır. Örneğin

⁴³⁸ Yuhanna 12

⁴³⁹ Theodore M. Drange. (1996). **The Argument from the Bible.**
(http://infidels.org/library/modern/theodore_drangle/bible.html)

⁴⁴⁰ Bu çalışmada ağırlıklı olarak Edwards ve Erickson'ın fikirlerine yer verilmiştir. Diğer Batılı ilahiyatçılar da benzer şekilde Güneş, buğday, ekici, orakçı, günebakanlar gibi simgelerin ya da Patates Yiyenler, Yıldızlı Gece, Zeytin Bahçesi gibi tabloların ilahi anlamlar taşıdığı konusunda hem fikirdir. Fakat tüm bu ilahiyatçılar genel olarak Hristiyanlık dini sınırları içerisinde kalmaktadır. Edwards farklı olarak Zen Budizm ile bağlantı kurar.

Cliff Edwards’a göre van Gogh, Kalvenci geleneğe bağlıdır; suçluluk duygusu ve endişesi de Kalvenci mirası benimsemiş olmasındandır. (Edwards, 1989: 7-39) Oysa Vincent’in hümanist bakış açısını⁴⁴¹ Kalvenciliğin katı ölçütleriyle bağdaştırmak pek mümkün değildir. Kalvenci üç kanona göre: 1. Tüm insanlar Adem’in ilk günahının mirasını taşır. Tanrı bazılarını günden kurtarmak için seçer. Diğerleri kayıptır ve mutsuz talihlerini döndürmek için kaynaktan yoksundur. 2. İsa dünyanın günahkârlarını kurtarmak için değil az sayıda seçilmiş kurtarmak için çarmıha gerilmiştir. 3. İnsanlık Tanrının bağışlayıcılığını kabul ya da reddetmekte özgür olmayacaktır. (Pettegree, Duke, Lewis, 1996) Hollanda’nın Kuzeyi daha Protestan ve Alman iken güneyi daha tarımsal, Katolik ve Fransız’dır. (İmga, 2014) Vincent’in yaşadığı Kuzey Brabant bölgesi baskın şekilde Protestan’dı. Hollanda Protestan Kilisesindeki herkes tarihsel geçmişe dayalı nedenlerden ötürü Kalvenci kanonları öğretmek ve vaaz vermek zorunda bırakıldı. (İmga, 2014) Edwards Vincent’in Hollandalı bir Protestan olmasından yola çıkarak onun Kalvenci olduğu fikrine kapılmış olmalıdır. Erickson ise Vincent’in aile büyüklerinin gerçekte Kalvenizmden oldukça farklı bir teolojinin üyesi olduklarını iddia eder. Babası doktrinel inanışlara antipati duyan bir bölgede hizmet vermesine karşın kendisi tamamen ters inanıştaydı⁴⁴² ve Vincent da özünde babasının hayran olduğu teolojisini benimsemişti. Hem Vincent’in babası hem de eniştesi Stricker, en azından kariyerlerinin başında Groningen öğretisini takip ediyorlardı. Bu nedenle bu öğretisi Vincent’in yetiştiği ortamdır. (Erickson, 1998: 11)

Groningen teolojisi Hollanda üniversitelerinin bir ürünüydü. Destekçileri sadece Erasmus (1466-1536), Jacobus Arminius (1560-1609) gibi Hollanda düşünürlerini öne sürüyordu. Ekol, Alman din adamı Friedrich Schleiermacher (1768-1834)’ın düşüncelerine de çok şey borçluydu. Aynı zamanda Hollandalı düşünür Philip Willem van Heusde (1778-1839)’nin disiplinini benimsemişti. (Erickson, 1998: 17) Van Heusde de Friedrich Hegel (1770-1831) gibi düşünce gelişimine ve Hristiyanlığın, insan ırkının eğitilmesinde insancıl (*hümanistik*) bir zirvesi olduğuna inanıyordu. Alman düşünürler J.G. von Herder (1744-1803) ve

⁴⁴¹ 31. Van Gogh’un Sanatının İçeriği bölümünde eylemlerine ve sanatına yön veren inanışındaki insancılığa dair bazı örnekler verilmiştir. Örnekler çoğaltılabilir.

⁴⁴² Vincent’in inancında süre giden, ana akıma karşı olma eğilimi ailesinden gelen bir kalıt da olabilir.

G.E. Lessing (1729-1781)'in dinamik tarih anlayışını özellikle de insanlığın eğitimle geliştirilebileceği ve kurtuluşa erdirilebileceği anlayışını vurguluyorlardı. (Gökberk, 1990) Heusde'nin disiplindeki iki isim: Johan Frederik van Oordt (1794-1852) ve Petrus Hofstede de Groot (1802-1886) Groningen'de Stricker'ın hocaları olmuştu. Groot, Kalvenciliğe karşı Hollanda mistik geleneğinin sürdürülmesini öneriyordu. Hollanda geleneğinin Arminian⁴⁴³, mistik, hümanistik ve güçlü dindarlık (*pietistic*) olduğunu ileri sürüyorlardı. Hollandalı ataları olan Thomas a Kempis, Wessel Gansford, Erasmus, Arminius ve Remonstrants'ın öneminden bahsettiler. (Erickson, 1998: 30) Hollanda tarih boyunca çeşitli dini görüş ve mezheplerin bir arada bulunduğu bir ortamdır. (İmga, 2014) Van Gogh'un ailesi güneyde izole haldeki bir ilde yaşasa da mezhepsel tartışmaların içine doğrudan katılmıştır. Babası Theodorus ve Vincent'in çocukluğundaki dinsel rol modellerinden ikincisi olan eniştesi Stricker⁴⁴⁴, Vincent'ı erken yaşında pek çok teolojik tartışmaya maruz bırakmışlardı. Vincent'in dinsel arayış dönemini de bu tartışma ortamı şekillendirir. (Erickson, 1998: 2) Vincent'in inanç temelini oluşturan Groningen teolojisi temelde mistik ve hümanistiktir. İnsan doğasının günahla dolu olduğu ve Tanrının ulaşılmazlığı fikrini reddeder. İnsanı Tanrı katına yüceltirken paganist dinlerle akrabalık kurar. (Erickson, 1998: 19-20) Kalvenci seçim öğretisindeki kadercilik ve kefaretteki sınırlama anlayışı, dışlayıcıydı. Groningen'in evrensel kefarete ve kusursuzluk öğretisi ise herkesi kucaklıyordu. Eniştesinin Groningen öğretilerinden edindiği ve vaaz ve yazılarında bahsettiği mistik yaşam Vincent'ı henüz genç yaşında derin şekilde etkilemişti diyebiliriz.

Erickson, modernizmin Vincent'in babası Theodorus henüz Utrecht'te öğrenciyken Hollanda'da öncü bir rol oynamaya başladığını yazar. (Erickson, 1998: 22) Todorov'a göre Avrupa'nın kuzeyinde gelişen "modern inanç hareketi" bundan çok daha öncesinde başlamıştır. O Vincent'in en çok etkilendiği fakat en eski tarihli eserlerden birinin; Kempis'in İsa'yı Taklit kitabının modern inancı içerdiğini söyler. İçinde barındırdığı mistik birlik inancı bir yandan en eski Hristiyanlık inancıdır, diğer yandan bireyselin doğuşuna izin vermesi ile modernidir. Böyle

⁴⁴³ Arminius'un öğretilerine bağlı

⁴⁴⁴ Vincent'in dini arka planını anlamada Stricker önemli bir figürdür, kendisi Amsterdam'da Vincent'in ruhsal danışmanıydı. Vincent eniştesinin her Pazar verdiği vaazları dinliyordu. Başka kiliselere gitmeyi de denedi ama eniştesininkine hemen geri döndü. (Erickson, 1998:23-24)

olmakla eskinin yeniden dirilişidir. 13. yüzyılda ortaya çıkan modern hareket akımının dersleri 1441'de Thomas a Kempis'in İsa'yı Taklit kitabında bir araya getirilmiştir. Bu kitap dünyada en çok okunan Hristiyanlık kitaplarından biridir. (Todorov, 2012: 17) Todorov, Kempis'in modern anlayışında ilkel Hristiyanlık izleklerinden birini yeniden ele aldığını ekler: Her bir insanla Tanrı'nın doğrudan bağlantısı; böylelikle, her nesne ve her insan aynı saygınlığa kavuşur. Buna göre içinde Tanrısal özden bir parça bulunmayan varlık yoktur. (Todorov, 2012: 16-17) Diğer yandan Erickson on dokuzuncu yüzyıl ortasında modernizmin Hollanda teolojisinin yeni reformasyonu olarak Groningen'in yerini almaya başladığını yazmıştır: 1846'da Cornelius Willem Opzoomer (1821-1892) modern teolojinin temelini atar. Opzoomer'in modernizmi tamamen kişiseldi, Tanrı tamamen insanın içindeydi. İsa'nın tam bir insan olduğunu öne sürüyordu. Opzoomer'in mistisizmi insanla Tanrının birliğini (tevhid), Hristiyanlığın temel prensibi olarak kabul eden Groningen teolojisine benzer. Dünyadaki modern bilimin ilkelerine tam bir bağlılıkla gelişen modern bakış açısı ile Hristiyanlığı birbirine uydurmaya çalışır. Vincent'in eniştesi Sricke da eskisinden çok, modern anlayıştaki dine daha fazla inanılması gerektiğini düşünür. (Erickson, 1998: 22-23) Vincent'in İsa'yı sıradan bir kişi olarak dünyaya gelmiş (*sıradan bir marangoz*), sonra *kendi çabası ile kendini geliştirmiş* ve sonunda da *hayran kalınacak bir kişiye dönüşmüş*⁴⁴⁵ olduğu fikrinin Groningen'dekine koşut ve Opzoomer'inki gibi bir modern olduğu çok açıktır. Todorov ayrıca modern inanç hareketinin kurucularından Geert Groote'un çağdaşlarını Azizler Ailesi ve azizlerle yakın durmaya çağırdığını da eklemiştir: "Her yerdeler onlar, bizim evimiz onların evidir." (Todorov, 2012: 17) Bu sözler Vincent'in kutsallığı Provence'lı bir çobanda, insan gözlerinde, beşik sallayan bir kadında (la Barceuse) görüşünü özetler. La Barceuse resmi hakkında kardeşine yazdığı açıklamaları Groote'un sözleri ile uyumludur:

"...diziye sürdüreceğim gücüm olmuş olsaydı, modele bakarak azizlerin, kutsal kadınların portrelerini yapacak, onları başka bir çağın insanları gibi gösterecektim. Modeller günümüzün orta sınıf kadınları olacaktı, ama, ilk Hristiyanlarla da ortak yanları olacaktı. Ancak böylesi bir çabanın uyandırdığı duygular çok güçlü, onun için şimdilik

⁴⁴⁵ Temmuz 1883, Lahey'den yazdığı bir mektubunda geçer (Kür, 1996: 112)

durdurdum bu işi. Ama ilerde, ilerde aynı konuya yeniden dönmeyeceğimi söyleyemem.”⁴⁴⁶ (aktaran: Kür, 1996:229)

Vincent bu satırları dini fanatizm olarak görülen geçmişinden çok sonraki bir tarihte; 1889’da yazmıştır. Bu da onun en başından beri aynı dini inanış temelinde durduğunu kanıtlar. Sonuç olarak Vincent’in henüz çocukluğunda edindiği hümanistik-mistik bakış açısı, onun içine işlemiş, inanç ekseninin temelini oluşturmuştur. İlerleyen yaşamında bu temelden yola çıkarak varoluşçu bir yol izleyecektir.

Kempis’in gizemciliği (mistisizmi) ile -bireyin, özellikle de sanatçı özgünlüğünün oluşabilmesi için gerekli olan modernlik anlamında- hümanizmasının karşıt akımlarda yer alıyor gibi görünmesine karşın Focroulle bunların birbiri ile uzlaşabildiklerini söylemektedir. Ona göre baştan uca sınıflandırılmış, topluluklara ayrılmış, tanrı-merkezci bir toplumun bünyesinde, birey olarak insanın, Tanrı’yla çok daha kişisel, çok daha bireysel bir bağ kurmaya çalışan insanın doğuşuna tanıklık ederiz. (Focroulle, 2012: 35) Kempis’in özgün birey olma ile geleneksel bir öğretiyi uzlaştıran bakış açısı van Gogh’un Doğacılık ile Mistisizm gibi birbiri ile tutarsız görünen iki itkinin birbirine kabul ettirilişini düşündürür.⁴⁴⁷ Bu uzlaşım Ruskin’in çalışmasında da ciddi bir tartışma konusuydu. Vincent Delacroix’nınki dışında estetik bir teori okumamış olmasına rağmen bir açıdan Ruskin ile benzeşen düşüncelere sahiptir. Ancak Vincent’in bakış açısını anlamaya yaklaşımda başka bir kaynağa daha sahibiz. İslam’ın mistik kolunda Rumî “Mevcud ol” der: İnsanların şahsiyetleri, hüviyetleri kalmamış hepsi bir kütle halinde hususiyetlerini kaybetmişlerdir. İnsan kendi ile kendi şahsiyetini teşkil eden çizgileri tekrar oluşturmalıdır. İndividualite (ferdiyet) yalnız bi apriori değil, aynı zamanda insanın hedefindeki son menzildir. (aktaran:Can, 1995:243) İbn-i Arabi’nin bir benzetmesi ile ışık farklı renkteki camlardan geçerken nasıl farklı renklere bürünürse Yaradan’ın aynı Sûreti de farklı istidâdlara sahip insanlarda farklı şekillerde tecelli eder. (aktaran: İzutsu, 1999: 326) Birliğin içindeki çokluk ve değişken yüzler bu birleştiriciliğin içinde erimez. Bu yolda birlik bilincine uyanmış bir kimseden

⁴⁴⁶ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 8 Eylül 1889’da Saint Rémy’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh

⁴⁴⁷ Aynı iddia Ruskin’in estetiğindeki en önemli unsurdu. Ruskin “Modern Ressamlar”da ‘simgesel gerçekçilik’ kavramını geliştiriyor ve doğaya sadakat ile simgeciliği uzlaştırıyordu.

sanatın biricikliği kazanılmış bir hazine olarak ortaya çıkar. Van Gogh bu mücadeleyi sadece vicdanı ile yol alarak inancındaki inatçılıkla sonuna kadar sürdürmüştür.

1880'ler van Gogh için ilk Hristiyanlık deneyimi ile modern görüşü uzlaştırma yıllarıdır, ikiyüzlü bulduğu kurumsal dini reddeder. Onun kopuşu teolojik sebeplerden değil tamamen kişisel nedenlerdendir: “Babasının bağlı olduğu Groningen teolojisinde İncil'in Hristiyanlık inanışında bilgilenmek için tek kaynak olarak kabul edilmesi gerektiği görüşüne karşı çıkar. Paris'e gitmek üzere Hollanda'nın taşra sınırlarını aştıktan sonra ve tutkulu şekilde edebi eserleri okumaya başladığında, aslında Groningen'in bu tutucu sınırlamasını reddetmiştir.” (Erickson, 1998: 22) İnancı artık evangelist olmaktan çok varoluşçudur fakat merkezinde hala sevgi ahlakını taşır. İnancını biçimlendirmede kendini adadığı okumalarının da payı büyüktür. İngiltere'deyken edebiyatla İncil'in öğrettiği ahlak arasında paralellikler kurar. Michelet ve Hugo'yu İncil'le bağlantılı bulur. İncil'in sonsuz olduğu doğrudur fakat Michelet bu heyecanlı ve hızlı modern yaşamda doğrudan uygulanabilecek, oldukça pratik ve açık ipuçları vermektedir ona göre.⁴⁴⁸

Modern din anlayışı olarak ortaya çıkan tevhid fikri gerçekte çok eski bir inanıştır. Van Gogh okuduğu ve yoğun şekilde etkisinde kaldığı bir eserden: Ernest Renan'ın “İsa'nın Yaşamı” (1864) kitabından bu bilgilere ulaşıyordu. 1880 öncesinde Kempis ve Bunyan Vincent'in inancını nasıl etkilediyse 1880 sonrasında da Renan o şekilde etkilemiştir. Van Gogh'un dini çilekeşliği, Hristiyan ahlakı ve Tanrı Hükümdarlığı anlayışı ve aynı şekilde İsa'ya duyduğu hayranlık Renan'ın “İsa'nın Yaşamı” kitabındaki yaygın temalardır. Vincent da tıpkı Renan gibi Kurumsal Dini reddeder. Renan'ın gerçek din fikri nazari değildir, “kalbin saflığı”na dayanır, van Gogh'un inançta basitliğine benzer. Van Gogh için olduğu kadar Renan için de dinin esası kendini Tanrıya adama ve pratiktir, İsa'nın yaşamına temellenen basit bir inançtır ve yardım severliği pratik etmektir. Renan için maneviyatta talimatlar hiçbir şeydir, pratik her şeydir. İsa kalpten olmayan tüm dinleri reddeder.

⁴⁴⁸ Bkz. 3.1. Van Gogh'un Sanatının İçeriği: Temmuz 1880 tarihli mektubu, Willemina'ya Temmuz 1887'de ve 1890'da Paris'ten yazdığı mektuplar v.b. New York Graphic Society (1981). **Complete Letters of Vincent van Gogh**. Boston

Tüm kurallar Tanrı sevgisi, yardımseverlik ve karşılıklı affediciliktir. (Erickson, 1998: 83) Renan'ın kalbin saflığı ile Tanrı'ya ulaşma olarak tarif ettiği ruhsallık Ortaçağ mistik görüşüdür: “Vincent'in ruhsallığı Ortaçağın “önce kendini sonra da Tanrıyı bilme”ye dayalı içsel inanış geleneğinin devamıdır. Bu dindarlık anlayışı temelini Aziz Augustine (354-430)'in öğretisinden almıştır.” (Erickson, 1998: 42) Platon'un felsefesinden ve Plotinos'un Yeni Platoncu felsefenin kavramlarından yararlanan Aziz Augustine için vahiy, inanç yolu ile bilme ve gerçeği açıklığa kavuşturmadır. İnsanın başlıca görevi kendini araştırmaktır. Çünkü Hakikat insanın içindedir. Aklın görevi Onu bulmaktır. (Gökberk, 1990: 152-159) Bu inanış Platon'dan da geriye gider. Ortaçağ Felsefesi, Antik Felsefenin belli bir açıdan sürdürülmesidir, antik kültür ve yaşayış Hristiyanlaştırılmıştır.⁴⁴⁹ (Gökberk, 1990: 148) Orfe, Delfi tapınağının giriş kapısı alınlığına “Kendini Bil!” cümlesini yazdırmıştı. Bu, İsa'nın “kişi kendini tanıyamıyorsa evreni de tanıyamaz” dediği bilgi ile aynıydı. İslam hadisinde geçen: “Kendini bilen Rabbin bilir” sözü kadim Delfi'deki “kendini tanı” sözünün başka bir dindeki karşılığıdır. (Tanrıbağı, 2010) Tasavvuf kuramcıları büyük ölçüde bu geleneğe güvenmişlerdir: insanın en derindeki Tanrısal olanla bulunduğu noktayı keşfetmesidir. (Sayar, 2004: 14-15) Gizemcilik, Tasavvufiye, Batîni mezhep de denen *misticisme (fr.)*de coşku, esrime, Tanrı'ya ulaşma, Tanrı ile bütünleşme gibi kavramlar Batı felsefesine Baküs diniyle (Diyonisosçuluk), Orpheusçuluğun bir reformcusu olan Pitagoras'la girmiş, daha sonra Yeniplatoncu felsefede yeniden biçimlendirilmiştir. Gizemciliğin (mistisizmin) temeli Çin'de Konfüsyüsçülük ve Taoculuk, Hint ve Brahmançılık, Mısır'da Hermesçilik Yunan'da Orfeosçuluk ve Pitagorasçılık gibi ilkçağ gizemsel dinleridir. (Hançerlioğlu, 1989: 141, 292, 334) Bu nedenle mistik gelenek dediğimiz gizemcilikte (tasavvufta) karşımıza dinlerin iç yüzünde (*ezoterik*) onları birbirine bağlayan aynı bilginin yer aldığı bir harita çıkar.

Yaratılanın bilinçle özüne veya Yaradan'ına ulaşma yoluna katılımına kısaca mistisizm veya bâtını öğretisi denir. Etimolojik olarak *myster*: sır -gizem kökü ile *on*: kozmos -varlık kökünün birleşimi olan *mysterion* yani varlığın gizemi kelimesinden türemiştir. Mistik (*mystic*) varlığın gizemini bilen anlamına gelir. (Bobaroğlu, 2002)

⁴⁴⁹ Hristiyanlıkta yaratan ile yaratılan arasında aşılabilir bir uçurum vardır oysa antikçağda yaradan ile yaratılan arasında böyle bir karşıtlık yoktur. (Gökberk. A.g.k., a.g.y.)

Mistikler dinsel dogmaların değişmezliğine karşı gelmişlerdir. Antik Mısır'dan (İskenderiye) Antik Yunan'a Platon ve Pisagor ile geçen yöntem Hristiyanlığın eklektik kolunda sentezlenerek mistik felsefeyi oluşturmuştur. Hristiyan dogmatizmine uymadığı için sapkın bir yol olarak görülen Gnostisizm ile Ortaçağ'dan geçerek Hristiyan inancının içine nüfuz etmiştir.⁴⁵⁰ Mistik öğreti disiplini, arınmaya dayanan ruhsal-tanrısal kuralların nefsen ve kalben yaşama geçirilmesidir. Mistik deneyim, gerçekliğin akıl-dışı ve doğrudan yaşanmasıdır. Plotinos (204-270) Yeni Platoncu felsefesinde Tanrısal bilgiye akıl ve bilgi yolu ile değil ancak esrime ile ulaşılabileceğini söyler. Bu deneyimi geçen, evrendeki tüm nesne, olgu ve olayların bütünselliğini ve karşılıklı etkileşimini kavrar. (Störig, 1994: 332-338) Esrimeyi oluşturan da düşünce ve istenç değil Aşk'tır. Tasavvufta da bu yol kullanılır ve bu şekilde aslına kavuşan insan artık özgürleşmiştir.

Tanrı'nın oğlu İsa inancı da bir kavram olarak İsa'dan 1000 yıl önce Ege Uygarlığı'ndaki Dionisios kültüründe Dİ-ON-İSİUS yani THE-ON-İSİUS olarak vardı. Dionisius etimolojik olarak Theonius'tan yani: THE: Tanrı, ON: Varlık ve İSİUS: Oğul kelimelerinden türemiştir. Ve Tanrısal Varlığın Oğlu anlamına gelir. (Bobaroğlu, 2002: 24) Hristiyanlığa özgü olduğu bilinen teslis (*Holy Trinity*)⁴⁵¹ tüm dinlerde karşımıza çıkan bir kavramdır. Antik felsefede Nous (zekâ, akıl), Soma (beden) ve Psikhe (nefes, yaşam)'dir. Hermetizm'de “Tanrı-İnsan-Evren” üçlü birliğinden gelir ve Hint mitolojisinde: “Brahma-Vişnu-Şiva”dır. (Michel, 1992: 65) Hristiyanlıktaki Baba (Rabb/Yehova), Oğul (İsa/Adem), Kutsal Ruh (enerji, ateş), tasavvuftaki “Ruh-Beden-Can”dır. Mısır Hermetik öğretisi Sevgi, Sezgi, Bilgi ya da İyi, Doğru, Güzel şeklinde üçleme üzerine kuruludur. Orfe, öğretisini üç temel prensip üzerine kurmuştu: “Sekine-Ruh-Hikmet”. Hint öğretisinde “Kundalini” denen “İda-Pingala-Sushumna” enerjilerinin insanın omuriliğinde, bedeni aşağıdan yukarıya kat eden döngüsel enerji birliği idi. Üçgen Orphic Tapınaklarda, Zerdüş Tapınaklarında, Roma İsis Tapınağında, Kudüs Süleyman Tapınağında, Tibet Tapınakları ya da Budha Tapınaklarında yani Antik dönemde hangi din olursa olsun

⁴⁵⁰ Bkz. Hançerlioğlu, 1989: Gnostikler, YeniPlatonculuk, Gizemcilik, Mısır Felsefesi

⁴⁵¹ Teslis terimi Hristiyanlık tarihinde ilk defa M.S. 180'de Antakyalı Theophilus tarafından kullanılmıştır.

karşımıza çıkan ortak simgedir. Tümünde de Arınma, Sevgi ve Bilgelige yani Aydınlanmaya işaret eder. (Tanrıbağı, 2010)

Tanrıbağı'nın da dediği gibi: "Tüm milletler tek bir ortak temelden beslenir. Dinler, mitlerin yeniden farklı bir mantıkla yorumlanmasıdır." (Tanrıbağı, 2010: 227) Aynı fikri savunan Jung dinsel içeriklerin ortak bilinçdışında bulunduğunu, farklı dönemlerde farklı form ve isimlerle yüzeye çıktıklarını, bu nedenle mithos ve dinlerdeki öykülerin aynı içeriklerin farklı anlatımları olduğunu söyler. (Jung, 1997) Başta bahsettiğimiz haritayı incelediğimizde Antik Yunan Bilgeliliğinin temellerinin Eski Mısır, Kadim Hint ve Kalde okul ve mabetlerinde⁴⁵² atıldığını görürüz. (Hall, 2008: 39, 190) Antik Yunan din ve felsefesi Eski Mısır ve Kadim Hint dinlerinin batını felsefesinden etkilenecek gelişmiş ve yükselmiştir. Antik çağın en önemli ruhsal kültü olan Delf (Delphoi) tapınağının kurucusu Orpheus (Orfe), Anadolu, Hint ve Mısır karması olan ve inisiyasyonun⁴⁵³ üç aşamasını içeren "Dionysos gizemleri" öğretisini burada uygulamıştır.⁴⁵⁴ Bu nedenle hiçbir okült veya batını tarikat/cemiyet yoktur ki ruhsal gelişim felsefesini Eski Mısır, Antik Yunan'ın mistik birliğine ve nihayetinde kısmî de olsa Hint mistisizmindeki bu evrensel tek ve değişmez gerçeğe dayandırmamış olsun." (Tanrıbağı, 2010: 52-53) Hermetik Yasalar, Antik Mısır'da bilim, felsefe ve inanç öğretilerinden sentezlenmişti. Mezopotamya Uygarlıklarından aldıkları ile de beslenerek Thebes ve Menphis Okullarında en yetkin haline kavuşturulan bu öğretiler Orpheus, Thales, Pythagoras ve Solon⁴⁵⁵ tarafından Batı Uygarlığına aktarıldı. Antik Mısır'da Doğa Bilimleri, Astronomi, Matematik, Felsefe, Hukuk, Mistisizm ve Mithos Bilimi öğretilmekteydi. Orpheus M.Ö. 1000 yıllarında mistik deneyimlerinin sonuçlarını en temel kavramları ile açıkladı. (Tanrıbağı, 2010) Hermetik Yasaya göre "(İ)nsan ancak insani ruh eğitiminden sonradır ki evrenin görünmez kuvvetleriyle ilişkiye geçebilmekte ve gayb aleminden feyz alabilmekteydi. Ancak bu yolla bir kimse nefsine egemen olmakta, ilahi özgürlüğe kavuşabilmekte ve diğer insanları irşat

⁴⁵² Ellora, Ur ve Menfis kentlerindeki mabetler (Hall, 2008: 39, 190)

⁴⁵³ Bir yere öğreti almak üzere giren öğrenci anlamına gelen "initium" kökünden türemiş, ruhsal gelişim yöntemi

⁴⁵⁴ Öğretinin ismini şarap tanrısı Dionysos'tan alması avama dönük aldatıcı yüzüdür. "Suyu şaraba çeviren İsa" meselindeki gibi simgesel olarak su beden, içindeki alkol de uçucu olan ruhtur.

⁴⁵⁵ Bu düşünür ve alimler Thebes ve Menphis okullarında yirmişer yıl boyunca eğitilmiş, inisiye olmuş ve isimleri değiştirilmiştir

edebilmektedir.” (Bobaroğlu, 2002: 19) Kısaca ruhsal “aydınlanma evrensel tek bir din içinde saklı özünü ayağa kaldırmanın dışında başka hiçbir hikmet değildir. Tüm çağların bilgelerinin din adı altındaki evrensel mesajları, bu hikmetin açıklanması ve anlaşılması için verdikleri çabadır.” (Tanrıbağı, 2010: 315) Evrensel kozmoloji felsefesidir.⁴⁵⁶

Vincent gerek dönemi modern din anlayışından –ki esasında eski olan bir anlayıştan- etkilenecek, gerek bağlı olduğu Groningen teolojisi ile ve gerekse de Renan, Kempis gibi yazarların çalışmalarının içine nüfuz etmiş olan Aziz Augustine’e kadar geri giden Ortaçağ felsefesinden etkilenecek -ki Aziz Augustine de öğretisini Orpheus dininin etkisindeki Yeniplatonculuk ile oluşturmuştu- mistik ekole bağlanmıştır sonucunu elde ederiz. Fakat bundan da önemlisi, Vincent’ın Tanrısal bilgiye ulaşmada başka bir kanalı kullanmış olabileceği gerçeğinin göz önünde bulundurulması gerekliliğidir. Yukarıda saydığımız çok sayıdaki dinsel öğretinin içinde geçen en önemli bilgi kişinin Tanrısal bilgiye ancak vicdan gözü açıldığında ulaşabileceğidir. Bu, kitaplardan öğrenilebilecek türden bir bilgi olmayıp ancak kişinin kalbine doğmak sureti ile deneyim kazanarak elde edilecek bir bilgi türüdür.⁴⁵⁷ Hristiyanlık’ta Gnostikler adı ile anılan sezgici ekoldür. (Hançerlioğlu, 1989:142) ve Tasavvufta, Hermetizm ya da Taoculukta tarifi aynı şekildedir.⁴⁵⁸ Bir sonraki bölüm kısaca bu konuyu ele almaktadır.

⁴⁵⁶ Bu felsefede kaos: karmaşa, kozmos: düzen, evren: kesret âlemi ve Hakikat: her şeydir.

⁴⁵⁷ Okült ilim deneyime dayalıdır. Hermetizm adı altındaki öğretinin dayanağını Hermes-Thot’a dayandırarak, evrensel hakikatin iç ve dış boyutlarda bilgesel farkındalıkla araştırılması ve ona varılmasını öğretir. Bunu pratik olarak da deneyimlemek gerektiğini şart koşar. (Tanrıbağı, 2010: 128)

⁴⁵⁸ Kemal Sayar **Sufi Psikolojisi** kitabında vahiy, ilham yolu ile ruhsal uyanışa çok sayıda örnekler vermektedir.

1.3.1. Bilgiye Ulaşmada Üç Yol

Aziz Augustine her bir inananın Tanrıyı anlamak ve ona ulaşmak için önce kendini temizlemesi ve günahlarından arınmak için acı çekmesi gerektiğini öğretmişti. (Erickson, 1998: 42) Sufinin Aydınlanma yolundaki ilk durağı acı ile arınmadır. Yolcu bu yolda kimsenin görmediklerini görür, başkasının yoluna çıkmayacak sıkıntılar onunkine çıkar. Makamlar yolculuk boyunca karşılaşılan duraklar, haller de karşılaşılan sürpriz veya risklerdir. Makam çalışılarak varılır ancak ‘hâl’ler istem dışı olarak sufinin kalbine doğar. “Başka bir deyişle yolculuk boyunca kişi çeşitli davranışsal evreler (makamlar) ve bunlara koşut, bir dizi içsel durumlardan (haller) geçer.” (Sayar, 2004: 17) Hem “İsa’yı Taklit” hem de “Haç Yolcusunun İlerleyişi” özgün birey olan Hristiyan’ın ruhsal haç yolculuğuna girişteki derin düşünme (tefekür) yaşantısını vurgular. (Erickson, 1998: 54) Bu içe kapanış sufinin kendini gözlemlemeyi biran olsun bırakmayışıdır. Vicdanı ile baş başa kalan mistik, öldükten sonra karşılaşacağı azabı henüz hayattayken deneyimler. Dünyadan vazgeçiş ile bir yabancıdır. Cezbeye tutulduğunda ise Sevgiliden ayrı oluşunu fark ile acı çeker. Dolayısıyla tasavvuf yolu aynı zamanda acılar yoludur. Yolcunun geçeceği yedi merteye ruhsal gelişimin yükseliş basamaklarıdır. Bunlar: tövbe, verâ, zühd, fakr, sabır, tevekkül, rıza’dır. Tövbe gerçekliğe geri dönüştür. Suçluluk ve pişmanlıkla başlar. İkinci aşamasında alışkanlıklardan kurtulma vardır ve sonunda kişi husumetten arınır. İnsan tutkularına mağlup olabileceği için eksiktir. Zekanın tutkulara gem vurması ile olgunlaşır. Tövbe amaçsızlıktan ve cehaletten, yola geri dönüştür. Yolcu birden bir iç boşluk hisseder ve varoluşunu sorgular, değerlerine doğru arayışa girer. Psikodinamik açıdan tövbe kendini gözlem süreci ve kararlı bir pratiktir. Sufi, tevhid yolunda iç boyutta erenler tarafından izlenir ve çeşitli olaylarla acıların içine uyandırılır. Acılar Kevser Şarabıdır, Tanrı’nın sunduğu bâdedir, erenlerin Tanrı adına ikramlarıdır. (Sayar, 2004: 20)

Vincent kendi yolunun bir sufinin zorluklarla dolu yolu gibi olduğunu Matta İncil’inden alıntılacağı şu sözlerle duyurur: “*Dar kapıdan girin. Çünkü yıkıma götüren kapı geniş ve yol enlidir. Bu kapıdan giren çoktur. Oysa yaşama götüren*

kapı dar yol da çetindir. Bu yolu bulanlar azdır.”⁴⁵⁹ (Matta, 7. Luka 13:24) Dünya nimetlerinden feragat ediş disiplini dar yolun getirisiydi. Vincent kendine zevk veren şeyleri elledi. Onun için kederli bir yaşam, içinde kurtuluş umudunu taşıdığı için yeterince mutluluk vericiydi. 5 Kasım 1876’da İngiltere’nin Richmond kasabasında verdiği ilk vaazında acı ile ilgili şunları söyler:

*“Keder neşeden iyidir ve hatta neşe içindeki kalp acıdır, ve cenaze evine gitmek festival evine gitmekten iyidir, yüzdeki kederle kalp daha iyidir. Doğamız keder doludur İsa’ya bakmayı öğrenen ve öğrenimde kederli olan kişi için daima neşelenmek adına nedenler vardır. St. Paul’ün güzel bir sözü vardır: kederli olmak yeterince mutluluk vericidir. İsa’ya inanan için ölüm ya da içine umut karışmamış keder yoktur –ümitsizlik yoktur- sadece sonsuz olarak tekrar doğmak, daimi olarak karanlıklardan aydınlığa çıkış vardır.”*⁴⁶⁰

Onun acı ile öğrenim deneyiminin Borinage’da maden işçileri arasında çalışmasından daha açık bir örneği belki de hiçbir yerde yoktur. Maden işçileri ve fakir köylüler gibi aynı seviyede yoksul ve mütevazı yerlerde yaşar. Borinage bölge vaizi (Rev.)⁴⁶¹ Bonte o yılları daha sonra şöyle anlatmıştır:

“Vincent’ı yanına alan aile basit halktandı. Fakat kısa süre sonra gezici rahibimiz kendisine ayrıcalıklı davranıldığını hissettiğini söyledi: ağırlanışının çok lüks olduğunu düşünüyordu, konforlu dediği madencilerden farklı bir şekilde barınmayı kabul etmedi. Bu nedenle çevresini sevgiyle saran insanları bıraktı, küçük bir kulübede yaşamaya gitti. Burada tamamen yalnızdı; eşyası yoktu. Karşılaştığı yoksullukla yüzleşmek için acıma duygusu neredeyse tüm kıyafetlerini bırakmasına neden oldu, maaşını fakirlere dağıttı ve kendisi için bir şey bırakmadı ve İncil’i vaaz ettiği madencilerin büyük çoğunluğundan daha fakir yaşamayı tercih etti.” (aktaran: Erickson, 1998: 54)

Bir diğer tanık, fırıncı Jean Baptiste Denis’tir. Vincent’ı yanına alan fırıncı, aradan otuz yıl geçmesine rağmen Vincent’ın egosuz yaşamını şöyle anımsar:

⁴⁵⁹ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 27 Eylül 1875’te Paris’ten yazdığı mektubunda. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁶⁰ 5 Kasım 1876’da verdiği ilk vaazından.

⁴⁶¹ Reverend

“1879 trajik bir yıldır. Tifüs salgını yayılarak yıkıma sebep oldu, madende grizu patlaması oldu, bölge ölüm içine daldı. Vincent kendini yorulmak nedir bilmeksizin şişmiş yüzlü yanmış adamların hasta bakımına adanmıştı. Bunu bir grev takip etti. Onlar şimdi tamamen güvencikleri Rahip Vincent dışında kimseyi dinlemek istemiyorlardı. Babası Etten'den ziyarete geldi ve oğlunu tamamen tükenmiş bir halde buldu. Vincent her şeyini dağıtmıştı, parasını, kıyafetlerini yoksul, hasta madencilere vermişti. Evangelist Kilise Meclisi müfettişi gelip sonucu görünce misyonerlik görevinin skandala dönüştüğünü düşündü ve bu fikrini meclisten sakınmadı. Nuenen'den babası geldi. Oğlunu içi saman dolu bir çuval üstünde yatar vaziyette buldu, korkunç derecede bitkindi ve bir deri bir kemik kalmıştı. Duvarlardan sarkan cılız bir ışıkla aydınlatılmış bir odada, etrafını yüzleri buruşmuş madenciler, açlıktan kıvranan ve acı çeken bir kalabalık sarmıştı.” (Erickson, 1998: 58)

Vincent, bir Hristiyan için kendini kurban etme ve kendini yadsımanın gerekli bir normatif olduğuna inanmıştır ve bu inanç çok sayıda kişisel çilecilik örneği ile doğrulanmıştır. Tasavvuf geleneğinde benzer şekilde insanlığı aydınlatma hizmeti ‘adanmışlık’tan geçer. Bu hizmet için kişinin kendisini her bakımdan feda etmesi gerekir. Bunu da ancak ruhen kalbi yetenler başarabilir. (Tanrıbağı, 2010: 421) Vincent Borinage’dan kardeşine şunları yazar:

“İsa kişiyi rahatlatabilen ve güçlendirebilen Ustadır, yaşamı güç olan bir işçi ya da çalışandır –çünkü hastalıklarımızı bilen Acıların Büyük Adamıdır. Bir marangozun oğlu olarak bilinir fakat Tanrının Oğludur, Tanrının isteğini gerçekleştirmek için bir marangoz dükkanında otuz yıl çalıştı. Ve Tanrı İsa’yı taklitte insanın alçakgönüllü olmasını, göğe ulaşmak için değil ama kendini toprağın altına uydurmasını istedi, İncil’den uysal olmayı ve kalbin basitliğini öğrenmesini istedi.”⁴⁶²

Vincent’in İsa tanımı Taptuk Emre yanında 30 yıllık inisiyasyon süreci dolduran Yunuz Emre (Araz, 1984) örneğini anımsatır. Erickson Vincent’in, İsa’yı, taklit etmek isteyeceği hizmet misyonu ve alçakgönüllülüğüyle “Acıların Adamı” olarak anlamasının Thomas a Kempis’ten ileri geldiğini söylemektedir. Vincent’in

⁴⁶² VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Aralık 1878’de Borinage’dan yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

yaşamını derinden etkileyen iki eser: “Haç Yolcusunun İlerleyişi” ve “İsa’yı Taklit” dünyevi yaşamın bir sınav ve çilehane yeri olduğunu söyler. “İsa’yı Taklit”e göre dünya üzerindeki hayat kısa ve geçicidir, keder dolu bir vakit ve ruhun sonsuz yaşama hazırlandığı bir sınavdır. Dünyada Hristiyanlar acı çekme ve kendini inkâr konusunda İsa’yı taklit etmelidir. (Erickson, 1998: 48) Kempis’in çalışmaları Vincent’in aile geleneğinin önemli bir parçasıydı. Groningen teolojisine uygundu. (Erickson, 1998: 59-60) Vincent’in “İsa’yı Taklit”e nüfuz etmiş olan felsefeyi kabul ettiği mektuplarında sıklıkla bu kitaptan bahsetmesinden de anlaşılabilir. 1878’de Belçika’da iletişime geçtiği İngiliz Metodist Kilisesi’nin kurucusu John Wesley (1703-1791) de Kempis’in imanda saflık fikrine katılıyordu. (Polat, 2006) Wesley’in gerçek bir Hristiyan’ın İsa’yı taklit etme arayışında olması gerektiği fikri Kempis’in savunduğu temel anlayıştı.

Kempis, “İsayı Taklit”te kişinin kendini bilmesi ve küçük görmesi gerektiğini öğretir: “En yüce ve gerçek bilgi, kendini tam anlamıyla küçük görmedir.” Ruh dışsal olan her şeyden uzaklaşmalı ve kendisine dönmelidir. Bu tür imanda, inanan Tanrıdan önce kendi zavallı değersizliği ile yüzleşir. İstirap onu takip eder çünkü kendini ne kadar bilirse ve Tanrıyı ne kadar ararsa, çevresindeki dünyadan kendini o denli geri tutacaktır. Kempis’in sık sık inananı yabancı topraklardaki bir mülteci, bir haç yolcusu gibi görmesinin nedeni de budur. (Erickson, 1998: 42) İsa’yı Taklit”te hacı, çile ve kendini feda ile dünyevi avuntulardan arınır. Bu temizlenme Tanrıyı daha açıkça görme ve anlama becerisini geliştirerek, sonuçta Hristiyan mistiğini nihai amacına, Tanrı ile Bir olma isteğine taşır ve böylece ruh Tanrı ile birlik olan bir ruh durumuna gelir. (Erickson, 1998: 47) Bernier’e göre: “Mistikte zaten bir derviş vardır. Kendini ve maddi dünyayı reddetmek ruhun Tanrı’ya doğru gidiş yolculuğunun ilk aşamasıdır.” (aktaran: Sayar, 2004) Van Gogh’un İsa’sı sadece zafer kazanarak göğe yükselen İsa değildir, aynı zamanda Gethsemane’deki “Acı çeken Adam” dır. Van Gogh’un havarilere özgü yaşam öyküsü serttir, hiçbir zaman kendi içinde amaçlanmamıştır fakat bütün bir ruhsal gelişimin parçası olarak değerlendirilebilir. Kendini inkarı uç noktada görülebilir ne var ki Tanrının Sonsuzluğu ile Bir olmaya ulaşma yolunun bir parçası olarak örnek niteliğindedir.

Çilecilik Ortaçağ Hristiyan ruhsallığının öne çıkan özelliğidir, özellikle de Benediktenler'in manastır fikrinde. Onikinci ve ondördüncü yüzyıllar arasında ortaya çıkmış çok sayıdaki reform hareketi arasında (Şentürk, 2007) Vincent'in kucakladığı türden dindarlığı belki de en iyi yansıtan örnek Assisili Aziz Francis ve kardeşlerinin yaşamıdır. Van Gogh St. Francis'i anmamakla birlikte Fransisken benzeri bir Hollanda mistiği olan Gerhard Groote (1340-1384)'tan⁴⁶³ ilham almıştı. (Erickson, 1998: 59) Kempis'in kitabında anlattığı mistiğin asıl acısının, sıkıntılara sabır göstermek olmadığı, sufilikteki gibi Tanrının birliğinden ayrı kaldığı için hasretlik çekerek dünyevi şeylerden nefret duyma olduğu anlaşılmaktadır. "Bu dünyada doğrulukla yaşamak ıstırap ve acıdır ve ruhsal manada geliştikçe bu dünyada yaşamak kişiye daha güç gelir, insanoğlunun kötü yola düşüşünü daha çok acıyla hisseder. Yemek, içmek, uyumak, uyanmak, dinlenmek, çalışmak ve hizmet etmek bedenin tüm diğer ihtiyaçları dindar ruha büyük acı ve keder verir..." (Erickson, 1998: 44) Dünyayı reddedişte Hristiyan kendini diğerlerinden uzaklaştıran İsa'yı taklit etme arayışındadır, tıpkı bilmediği bir ülkedeki yabancı gibi, teselli ya da huzur bulamaz. (Erickson, 1998: 48) Kendinden vazgeçen ve İlahi olanı kucaklayan kişi ise tam gücüne kavuşur. (Erickson, 1998: 44)

Erickson'ın tam gücüne kavuşma olarak tarif ettiği ruhsal aydınlanmadır. Psikolojide acı, dönüşüm için gerekli olan tekamül ettirici bir güçtür. Anksiyete ve suçluluk yaşantısı etkili bir psikoterapi yaşantısı için şarttır. Psikoterapide kişinin değişime motive edilebilmesi için yapıcı bir suçluluk duygusu ve anksiyete oldukça işe yarar. (Sayar, 2004: 20) Arzu, korku ve düşlemlerin yol açtığı çatışmalardan kaynaklanan psikolojik sorunların yanı sıra, tekamül ihtiyacının ketlenmesinden kaynaklanan psikolojik sorunlar da vardır. Transpersonel⁴⁶⁴ ve gelişim psikolojisi alanındaki yeni katkılar, yetişkin hayat döngüsü üzerinde odaklanarak insan yaşantısı içinde aşkın bir boyutun var olduğunu öne sürmektedir. Bu boyut; birey

⁴⁶³ Geert Groote ya da Gerardus Magnus olarak da geçer. Hollandalı bir rahip olan Groote da tıpkı Francis gibi mal varlığından vaz geçmiş bir münzevi idi. Ortak Yaşam Topluluğu'nu kurmuştu ve Kilise'yi ikiyüzlülükle suçladığından işine son verilmişti. Fakat o ölene kadar gönüllü vaizliğini sürdürür. (https://en.wikipedia.org/wiki/Geert_Groote)

⁴⁶⁴ Transpersonel psikoloji: insan zihninin aşkın veya ruhsal yönleri üzerinde araştırmalar yapan psikoloji okulu. Dini dönüşüm, değişik bilinç halleri, trans ve diğer ruhsal etkinlikleri inceleyen transpersonel psikoloji, modern psikoloji teorilerini mistisizmin farklı formları ile bütünleştirme girişimidir.

kendi kişisel varlığının anlamını sorguladığında ve benliğini daha geniş bir ontolojik bağlam içine oturtmak istediğinde ortaya çıkmaktadır. İnsan yaşantısının bu istikamet yönü (veçhesi), manevi boyut olarak kavramlaştırılabilir ve burada gelişimin yeni bir evresine geçilir. (Sayar, 2004:12) Geleneksel psikoterapilerde terapi yalnızca semptomlardan kurtulmanın bir yöntemi değil, aynı zamanda kişinin kendine çizdiği sınırları aşmasının da eğitimsel bir yöntemidir. Nihai hedef, bireyin benmerkezciliğini kaybetmesidir. Maslow’a göre acı, korku ve düşlemlerden kaynaklanan sayrılı durum, kişinin farkındalığına yönelik ters istikamette uyaranolardır ve yanılısamadan çıkılıp sağlık yönüne dönmek için kimi kez gereklidir de. Buna göre acı, geliştirici, itici bir kuvvettir. İnsanları acılarını yaşamaktan alıkoymak aşırı korumacılıktır ve kişinin kendi içsel doğasının bütünlüğüne saygısını azaltacağından gelişiminin engellenmesi anlamına gelir. Bu yüzden “(a)cı ve üzüntü bazen yapıcı olabilir ve nihai olumlu sonuçları göz önüne alınırsa arzu edilebilir.” (Maslow, 2011: 14) Yaşamda karşılaşılan sorunlara karşı bir savunma mekanizması olarak geliştirilen ve bir çeşit güdük yaşam olan yüzeysellik ve sığığa karşılık, yaşamın derin ve ciddi bir boyutu ya da trajik bir anlamı vardır. Bu yaklaşım psikoterapide işlevsel öneme sahiptir. Çünkü trajedi bazen sağaltıcı da olabilir. Terapiye acı içinde sürüklenen kişiler daha büyük ilerleme kaydedebilir. (Maslow, 2011: 21) “İnsanda, genel anlamı ile kendini gerçekleştirme adı altında özetleyebileceğimiz, bir ileriye dönük olma ya da gelişim eğiliminin var olduğunu kesinlikle öne sürebilecek denli çok sayıda anlamlı, kuramsal ve deneysel veriye sahibiz.” (Maslow, 2011: 165)

Maslow’a göre insanı belirleyen hem edimleri hem de gizilgüçleridir. Yüzeysel yaşam doyurucu olmadığında sorgulanır ve ancak o zaman temel ilkelere yönelik bir arayış başlar. Yanılısamaların sona ermesi ve kimliğin yeniden keşfedilmesi başlangıçta acı verici olsa da sonuçta yaşam verici ve güçlendiricidir. Kimi psikanalistler, özellikle de Fromm ve Horney, nevrozun bile aslında insanın kapasitesini gerçekleştirmesine ve gelişimine, yönelik yöneliminin bozulmuş bir uyarlaması olduğunu ve bunu görmeden nevrozun anlaşılamayacağını ortaya koymuşlardır. (Maslow, 2011: 29) Bu nedenle acı kendini bilme yolunda kişinin gözlerini iç dünyasına açan bir uyarıcı olarak düşünülebilir. Böyle olmakla da mistiğin asıl Gerçeklik dediği bilgiye ulaştırıcıdır. Evrensel bilgi, kültür, çağdaş akıl,

düşünce, sezgi, ahlâk, erdem, ilham ve içedoğuş birbiri ile akraba kelimelerdir. Celsius kütüphanesinin girişindeki üç figür: Arete: İyilik, Ennoia: Düşünce, Episteme: Bilgi ve Sophia: Hikmet idi. Hikmet asıl bilgidir. Okült (gizli anlam) kavram olarak sadece bilgiyi değil, sır olan iç boyut deneyimini de içerir.⁴⁶⁵ (Tanrıbağı, 2010) Bilgiye ulaşmanın üç yolu: 1.Mathesis (bilim yolu ile), 2.Gnosis (sezgi ve tefekkür yolu ile) ve 3.Pathesis (ıstırap yolu ile)'dir. (Drury, 1992: 120)

Van Gogh'un kitaplara ve öğrenmeye karşı duyduğu derin tutkusuna daha önce değinmiştik. Ardından bir deneyim yolu olan pathesis yolu ile öğrenmeden de Borinage deneyimi ile geçtiğini görüyoruz. Fakat mistik öğretide sezgi yolu ile varılan Hakikat'e başka hiçbir yoldan ulaşamaz. Acı ile arınan kalbe bilgi, ilham yolu denen sezgisel kanaldan ulaşır. (Arıkdal, 1989) Duygularımız yoluyla bilineni yaşarız, ama sezgilerimiz bilinmeyen ve gizli şeylere doğru yönelmiş olup, yaradılıştan gizli şeylerdir. Bilince çıkacak olurlarsa bile geri itilip gizlenirler. (Sayar, 2004: 13) Demeter (İsis) kaybolan kızını iki meşale ile arar. Bunlar akıl ve sezgidir. Burada dişil prensip olan Demeter'in arayışı semboliktir. O Hakikati aramaktadır ve yanına yolunu aydınlatması için akıl ve sezgiyi almıştır. (Tanrıbağı, 2010) Akıl hayatın temel amacını belirlemede varoluşsal sorunumuzu tek başına çözmeye yetmez. Entelekt ve gerçek benlik, akıl ve sezgi, ben ve ben olmayan arasında bir zıtlık vardır. Belli bir farkındalık seviyesine ulaşıldığında anlaşılır ki olduğumuz şey, olabileceğimiz şey değildir. Günübilik toplumsal hayattan yükselen başat bir ego içsel sesi kolaylıkla boğup evrensel gelişimin önünü ketleyebilir. Vahiy ise kişinin nefsanî arınma titreşimine göre muhatap olduğu yüksek tanrısal sezgiler, kalbinden gelen doğuşlar, ilhamlar ve bunların yansımaları olan düşünce ve fikirlerdir. (Sayar, 2004: 13) İlham geldiğinde o ana kadar varlığından hiç haberimiz olmayan manevî bir iç dünya açılmakta, tüm eski fikirlerimizle taban tabana zıt gibi duran içerikler sergilenmektedir. Hızır bir yandan üstün bilgeliktir diğer yandan aklın ötesini simgeler. (Jung, 1997: 155) Tasavvufta Hikmet'e ermenin üç yolu ve derecesi vardır: "İlm-el yakîn" olmak bilgi yoludur, "Ayn-el yakîn" sezgi (ilham/vahiy) yolu ile bilmedir. Son aşaması "Hakk-el yakîn" O'nunla olmak, O'nu yansıtmak, O'na ayna olmaktır. (Polater, 2013)

⁴⁶⁵ Bilginin bir iç yüzü: ezoterik, bir de dış yüzü: egzoterik vardır. Tüm dinler simgesel bir anlatımla her iki yöne de hitap eder. (Tanrıbağı, 2010)

Sufizmde bilinçdışının insanları evrenle buluşturan en üst seviyesine kalp denir. Tüm dinlerin kökeni Eski Mısır, Sumer ve Kadim Hint bâtinî geleneklerinin yansımasıdır, iç yansıması ise insanın ÖZ’ü olan kalbidir. Melâmilik’te gönül tanrı yoludur. Tasavvuftaki kalb entelektüel sezgiyle ilişkilidir. Kalb huzursuz ruhu, geniş Hakikat Okyanusu’na taşıyan ırmaktır, ilahî ışığın tahtıdır ve ilahî bilgiye ancak onun etkinliği ile ulaşılır. Kalbin bilgisi zihin ve bedeni ikilikten kurtarır, bu bilgi anlıksal, rasyonalistik ya da bilişsel değildir; tümünü aşar. Sufiler doğruluk veya bilgi yolundaki yolcunun içindeki tüm nefslerin farkına varmasını ister. Aynı zamanda amaç geçici benliği ve bilgiyi de aşmaktır. İbn-i Sina kalbin, bireysel varlığı aşan, bilinç üstü niteliğe bürünen evrensel kavramlar bütünü olduğunu söyler. (Sayar, 2004: 15) İlham yolu ile bilmek yukarıda sözü geçen Batı’da gnostisizm, İslam’da tefekkür ve sezgidir.

Erickson’a göre kendini yadsıma ve İsa’nın mütevazî yaşamını taklit, van Gogh’u, Schleiermacher teolojisinin yansıması olan kutsallık öğretisi sonucuna ulaştırmıştı. Vincent, Schleiermacher’ın “dinin bir sevgi olduğu, Sonsuzluktan gelen bir ilham olduğu, Tanrının da bu ilhamda görüneceği ve bu ilhamda olduğu” anlayışını tamamen kabul eder. (Erickson, 1998: 34) Erickson Schleiermacher’ın bilgiye sezgi ve tefekkür ile ulaşma doktrininden bahseder: “Schleiermacher’a göre dinsel anlamda derin düşünmek tüm ölümlülerin evrensel varoluşunun anında fark edilişi demektir, tüm geçici olanlar sonsuzlukta ve ebedî olanın içindedir. Din bunu arar, yaşayan ve hareket eden her şeyde bunu bulur..” (Erickson, 1998: 34) Erickson ayrıca Vincent’in yaşamında önemli bir ruhsal model olan eniştesinin de sezgi ile bilişin, okuma ile öğrenmeden çok farklı olduğunu yazdığını ve vaaz ettiğini bildirir: “Eniştesi Stricker’ın mistik ve dindarca düşünceleri din tanımında ortaya çıkıyordu: “Din akılcı düşüncenin ya da bilimsel araştırmanın ürünü değildir, fakat özellikle maddî ve duyumsal dünyadan daha yüksek bir dünya ile akraba olan kaple anlaşılır.” ” (Erickson, 1998: 35) Daha önce eniştesinin vaazlarının ve yazılarının (Nasralı İsa kitabı gibi) Vincent üzerindeki yoğun etkisinden bahsetmiştik. Vincent mektuplarında sıklıkla kalp güzelliğinden, gönül gözünden (vicdan) söz eder.

İçsel bir yol olan sezgisel boyut öğrenilebilen değil, ancak kişinin kendisinden gelen bir açılamdır. Ruhsal gelişiminde katettiği mesafe, düşünme yapısı ve mizacı,

doğa ile kurduğu ruhsal bağlantı ve ayrıca sanatçılığı Vincent'ı bu boyuta taşıyan vasıtalarıdır diyebiliriz. Aristo'nun katharsis kuramına göre sanat yolu ile arındırılan duygular armonize olmakta, bunun sonucunda da duyarlık yetisinde oluşan sağaltımla algı yolları daha yetkin çalışır hale gelmektedir. (Tunalı, 2004) Bergson'a göre, hakikate ulaşmanın bir yolu olan sanat, gerçeğin doğrudan doğruya görünüşüdür. Bu dili çözmenin yöntemi ise sezgidir. (Timuçin, 1998) Van Gogh'un resim sanatı hakkında: *“şeylerle doğrudan ilişki kurma yoluyla ortaya çıkan düşünceleri yakalamak suretiyle, onlara kesin gerçekleri yakalamak niyetiyle bakıldığında fikir sahibi olunacağı”*⁴⁶⁶na dair görüşü Bergson'un sezgi boyutu ile gerçekliğe ulaşılabilmesiyle anlaşıpına paraleldir. Sanatçıların beynin duygu, düşünme ve sezgilerden sorumlu sağ yarısını daha yetkin kullandıkları, bu yüzden yaratıcı gelişmişlik gösterdikleri (Covey, 2008) ve ayrıca bilinçdışı içerikleri bilince çıkartmakta daha etkin olabildikleri⁴⁶⁷ söylenmektedir. (Menemencioğlu, 2007) Sayar sezgisel boyutun ruhsal aydınlanma kapısı olduğunu şu sözleri ile vurgular: *“(e)vensel güven ortaya çıktığında kafa karışıklığı, düşünme ve kuşkular tamamen yok olur. Aydınlanmış olanlar sezgi ve ilhamın üzerini örten şeyleri, kelime ve düşünceleri bir kenara atarlar”* (Sayar, 2004: 15) Eğer doğa Vincent'a Hakikati konuştu ise o bu sesi ilham yolu ile aldığını yazılarında sıklıkla dile getirmiştir. Daima ilham verici bir görünümünden bahseder ve gördüğü bu dile gelişte Gerçeği bulduğundan emindir, sanatını şaşmaz bir kararlılıkla şevkle oluşturur.

Jung'a göre sanat yapıtı istenilen sonucu elde etmek için, sanatçısı tarafından dilediği şekilde tasarlanan ve biçimlendirilen bilinçli bir ürün olduğunda sınırlarını aşmaz, yaratacağı etki amaçlanan kadardır. Oysa sanatçının bilincini saf dışı bırakan yapıtlar söz konusu olduğunda, yaratış süreci boyunca sanatçının bilincinin işlemediği, anlayışımızın ötesinde kişi üstü bir güç söz konusudur. Böyle bir durumda biçim ve içerikte ancak sezgi ile algılanabilecek düşünceler, anlam dolu bir dil ve bilinmeyen bir şeyin en iyi biçimde dile getirilen ifadeleri, gerçek simge olan imgelerle karşılaşılır. (Jung, 1997: 318) Van Gogh kimi çalışmalarını

⁴⁶⁶ Theo'ya 1882'de Hague'den yazdığı bir mektubundan alıntı

⁴⁶⁷ Kemal Menemencioğlu'na göre ezoterizm beynin sağ yarıküresindeki bilinçaltı bağlantılardan ortaya çıkmaktadır. Salt sol beynin mantıkçı hesapları ile onu anlamak mümkün değildir.

gerçekleştirirken bilincinin -ya da sol beynin kontrolünün mü demeliyiz- tamamen devre dışı kalışını dile getirir:

“Herkesin çok hızlı çalıştığını düşüneceği konusunda seni uyarıyorum... Bu bir his değil, doğayı yoğun hisseden birinin samimiyeti ve eğer hisler bazen çok yoğunlaşıyorsa bir kimse çalıştığının farkına varmaksızın çalışır ki o zaman fırça vuruşları bir mektuptaki sözcüklerin akışı gibi devamlı ve tutarlı haldedir. Ve bunun her zaman gerçekleşmediğini de hatırlamak gerekir...” (aktaran: Edwards, 1989: 101)⁴⁶⁸

Bu bilinç durumunu izah eden Jung bir benzetme ile sanatçısının elinden tam ve kusursuz çıkan yapıtların dünyaya tıpkı Zeus’un kafasından fırlayan Athena gibi baştanbaşa donatılmış olarak geldiklerini ifade eder. Bu tür yapıtlar, kendilerini yaratıcısının ellerinden tutup yaptırırlar; ressam fırçasının boyadığı şeylere hayretle bakar. Eser kendi biçimini kendi getirir; ressamın eklemek istediği bir şey, yapıt tarafından reddedilir. Sanatçının kendi içindeki yabancı gibi görünen dürtüye boyun eğmek ve onu nereye götürüyorsa, oraya gitmek zorunda olduğunu, yapıtının kendinden daha büyük olduğunu duymaktadır; kullanmakta olduğu, kendisinin olmayan, dizginleyemediği bir güce sahip olduğunu fark etmektedir. Burada sanatçı yaradılış süreci ile özdeş değildir, yapıtının egemenliği altında olduğunun farkındadır, o ikinci bir insan gibidir ya da yabancı bir iradenin büyüsel dairesi içine hapsolmuş, kendi olmayan bir insandır. (Jung, 1997: 317)

Sonuç olarak akıl ve bilimsellik yerine, sezgi ve ruhsal sevgi boyutunda ilham alarak ilerleyen Vincent’in yol göstericisi, kadim kültürlerin inanışlarından bu yana ulaşılmaya çalışılan kalbin bilgeliğiymiş diyebiliriz. Kuramsal öğretilerin ardından acı yolunu deneyimlemesi ve ardından doğadaki vecd hali ile sezgisel ilhama açılışı, bilgiye ulaşmanın üç aşamasından da geçtiğini gösterir. “Gizemcilere göre aydınlanmış kişi üçüne de vakıf olan insandır. İnisiyelerin amacı da bu sebeple iç aydınlanma için üç tür bilgiyi kendinde yaşama geçirmektir.” (Tanrıbağı, 2010: 89) Kâl’den hâl’e, sözden yaşantıya geçmektir. Mevlana bu durumu şöyle özetler: “Ruh

⁴⁶⁸ Vincent’in Theo’ya yazdığı bir mektubundan alıntı

karanlıktaysa yolunu bulması için akla ihtiyaç duyar, ruh aydınlandığında aklın kandiline ihtiyaç biter.” (Mevlana, 1990) Amaç van Gogh’un nasıl olup da Budizm hakkında hiçbir şey bilmeden Zen yolu ile resim yaptığını (Erickson, 1998: 83-84), Hermetizm nedir bilmeden ruhsal aydınlanma simgelerini kullandığını ve Sufizm hakkında hiçbir şey bilmeden makam ve hallerden geçtiğini bulgulamaksa şayet yanıt da tuttuğu bu yolun kendi dilinden çıkartılabilir ancak. Ona ilhamın söylemiş olduğu söz ile mistik yolcunun varmayı hedeflediği amaç arasındaki uyum bu çıkarımı destekler görünmektedir.

Mistisizmde Hakikat sırlarına ancak deneyim yolu ile ulaşılabilir. Van Gogh henüz başından bu yolu seçtiğini duyuruyordu: onun “Haç Yolcusunun İlerleyişi” ve “İsa’yı Taklit”te okuduğu deney kazanma inancının etkisi mektuplarında ve özellikle de vaazlarında görülür. (Erickson, 1998: 51-52) Hem “İsa’yı Taklit” hem de “Haç Yolcusunun İlerleyişi” -Bunyan’ın Hristiyan’ın inanç pratiği üzerine İman eğitimindeki gibi- gerçek inancın aktif olması gerektiğini vurgular. (Erickson, 1998: 54) Ayrıca geleneklerinden gelen Groningenci öğreti, dogmaların üzerinde bir ahlak pratiğini yüceltiyordu. De Groot “Tanrı’daki Yaşam”ın doğru bir doktrini takip etmeyle değil ancak Tanrı sevgisinin kişisel olarak deneyimlenmesi ile elde edilebileceğini açıklıyordu. Bu, Vincent’in ömrü boyunca sürdürdüğü temel prensiptir. (Erickson, 1998: 19) Van Gogh kişinin Tanrıyı doktrin ve vahiylerden ziyade en iyi şekilde doğadan öğrenebileceğine inanmıştı. (Erickson, 1998: 61) Onun doğa ile kurduğu mistik bağlantı Sonsuzluk deneyimi idi. İncili çalışarak Tanrıyı deneyimlerken, Doğayı İlahi bilgiyi kazanmanın mistik yolculuğundaki arabulucu olarak kucaklıyordu. (Erickson, 1998: 77) Onun doğada geçirdiği özgün deneyiminin mistik öğretilerdeki bağlantısı üzerinden devam etmek bu konuya ışık tutacaktır.

1.3.2. Doğadaki Mistik Birlik

Vincent'ın doğaya karşı derin duyarlılığı insancılığın ötesine geçiyordu, en ufak bir hayvanın dahi yaşamına duyduğu saygı, Vaiz (*Rev.*) Bonte'nin anılarında şöyle canlanır:

“Çirkin bir tırtılın yaşamına dahi saygıyla yaklaşırdı. O yaşayan bir şeydi ve bunun için korunmalıydı. Birlikte kaldığı aile bana bahçede bir tırtıl gördüğünde yerden alıp nazikçe bir ağacın üzerine koyuşunu anlattı. Karakterinin bu özelliğinin önemsiz olduğu düşünülebilir belki ya da aptalca, değer verdiğim izlenim van Gogh'un iyi bir idealle aşılınmış oluşuydu: kendini ihmal ve tüm yaşayan mahlukata bağlılık. Bu başat ideali tüm kalbiyle kabul etmişti.” (aktaran: Edwards, 1989: 55)

Van Gogh doğa ile kuracağı mistik birliği için aradığı güncel kaynağı, hızla sanayileşen Batı kültüründe değil, dünyanın uzak bir diyarında, Doğu kültüründe bulur: “Japon resimlerindeki parlak renkler, temiz atmosfer ve gün ışığı dolu doğada kutsallığı arar.” (Edwards, 1989: 91) Mektuplarında üç bilgi kaynağının adı geçer: Birincisi Bing'in dükkanında karşılaştığı 19. yüzyıl “*Ukiyo-e Koleksiyonu*”dur. İkinci kaynağı Bing yayını olan “*Le Japon Artistique*”in ilk baskısı ve son olarak Pierre Loti'nin Japonya macerasını anlattığı, Japon yaşam şeklini tarif ettiği kitabı “*Madame Chrysantheme*”.

Japoneiserie, Avrupa'da Amiral Perry (Pierre Loti)'nin donanma yıllarındaki Japon seyahatini kaleme aldığı ünlü romanı “*Madame Chrysantheme*” ile birlikte gelişmekte olan bir moda idi. Roman, Vincent'ın idealleştirmesinin tersi bir anlatımla, tepeden bakan bir tavır içerir.⁴⁶⁹ “Sanatsal Japonya”, Hokusai'nin birebir yapılmış çizgi romanıdır. İçinde Hiroshige'nin çizimleri, Bodhidharma'nın Zen çizimleri ve Japon sanatı ile doğa arasındaki ilişkiyi anlatan ve doğaya övgüler düzen bir metin yer alır. Japon güncel yaşamından sahneler içeren Ukiyo-e koleksiyonu sergisi, Tambourin Cafe'de düzenlenmişti. Sergiyi gezen Anquetine,

⁴⁶⁹ Bkz. Pierre Loti (2006) *Madame Chrysantheme*, New York: Hard Press Pub.

Bernard ve Vincent yoğun şekilde etkilenirler. Ukiyo-e Budist terminolojide değişken dünyanın (*floating world*) resimleri anlamına gelir. (turkcebilgi.com) Günlük hayatın bir yerden bir yere ve mevsimden mevsime değiştiği vurgusudur. Erken dönem ukiyo-e Zen estetiği, Zen ustalığı ve bilgeliğidir. (Koçak, 2002) Samsara reenkarnasyon ya da yeniden doğum döngüsünü anlatan bir kavramdır. Nirvana da onun içinde gerçekleşen aydınlanmadır. (Munsterberg, 1982) Japon baskılarına karşı şevki ve onları öğrenme arzusu Vincent'ı bir deneyime ulaştırır: Rijksmuseum'da sergilenen üç kopyadan ikisi Hiroshige'dendir. Üçüncü kopya Eisen'den bir Geyşa figürüdür. Vincent Arles'te Japonlara bilinçli bir şekilde öncelik tanıyan bir yaşam tarzı benimser: *“Buradaki yaşantım gitgide daha fazla bir Japon ressaminkine benzeyecek, doğayla iç içe yaşayan bir küçük esnafınki gibi”*⁴⁷⁰ der. Vincent doğanın varlığında geliştirdiği Japon fırça tekniğini *“yanan bir ateş”*e benzetir; *“nefes almak kadar doğal”*dır.⁴⁷¹

Edwards'a göre Vincent'ın doğadaki birlikten edindiği deneyim devamsızlıktı: Doğadaki dönüştürücü güçler kişinin yaşam misyonunun ilahiliğini açıklamada belki de Tanrı kelimesinden daha doğru bir tarifti. Devamsızlık bozulma anlamına gelmiyordu, evrenin dönüştürme gücünü paylaşmak anlamına geliyordu. Mevsimsel döngüler “Doğaya göre devin, onun yasalarıyla özdeş ol” diyen Lao Tzu'nun yaşam ilkesine uygundu. Tao'nun temel karakteristiği, sürekli hareketliliğin ve değişimin sahip olduğu devirsel bir doğa anlayışıdır. Doğada ve insandaki tüm doğal gelişmeler gelip-giden devirsel kalıplardan oluşur. Bilgelik bu devirsel kalıpları anlamak ve onlara uygun davranmak demektir. Abe Masao bunu şöyle açıklıyor: “Budist kurtuluş egonun ölümünden başka bir şey değildir, evrendeki tüm şeylerin genel geçiciliklerinin varoluşsal gerçekliği, evreni gerçekte bu olarak görmektir. Bu gerçeklikte, kişi şeylerin ve kendi egosunun kuraldışı bağlantılarından, insanlık ve dünyaya doğru ve dahası dünya üzerinde yaratıcı olarak çalışıp yaşamaya doğru özgürleşir.” (Edwards, 1989: 107) Değişken, anı anına uymayan, akıp giden dünyanın resimleri anlamına gelen ukiyo-e sanatında van Gogh Zen felsefesinin bu can alıcı nosyonunu sezmiş olmalıdır.

⁴⁷⁰ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Mart 1889'da Arles'ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁷¹ A.g.k., a.g.y.

Doğada her gün doğan güneş yeniden doğumun simgesidir. (Tanrıbağı, 2010: 134) Sanskritçede Samsara yeniden doğum döngüsüdür.⁴⁷² Tekamül ettirten bu döngüyü aşan Nirvana'ya ulaşır. Hermetik öğretilerde tekamül için tekrar bedenlenme, yeniden doğuş (ruhgöçü, Tenasüh) şarttır. Çünkü bu tek ömürde katedilemeyecek uzun bir yürüyüştür. Yeniden doğuş yasası Hermetizmin en temel prensibidir. (Menemencioğlu, 2007) Ekilip-biçilen tarlaları ile van Gogh Hristiyanlıktaki “resurrection” ve “reborn” teması ile belki de bu temel yasayı canlandırmıştır. Sonunda ulaşılan cennet iması da (Yıldızlı Gece) Tanrısal Birliğe erme fikri ile ilişkili görülebilir.

Mistik gelenekte ‘insan-ı kâmil’i gerçekleştirmeyi hedefleyen tasavvuf, varoluşsal bir cevap üreten bir yeniden doğuş sanatıdır. Hermetik öğretilerde Memphis ve Thebes’te “(k)avram, sezgi ve iç deneyim yoluyla kişi değiştirilip yeniden doğuma ve yeniden yapılanmaya dönüştürülüyordu. Böylece herkesin bilmediği sırlara vâkıf bir ermişler topluluğu oluşturuluyordu.” (Bobaroğlu, 2002: 19) Çeşitli uzmanlara göre tekamül kendini gerçekleştirme, kendini tamamlama, bütünsellik, psikolojik sağlık, bireyleşme, özerklik, yaratıcılık, üretkenlik gibi değişik şekillerde adlandırılıyor. Bununla birlikte, hepsi de bunun, gizilgüçlerin gerçekleştirilmesi, yani kişinin tam anlamıyla insanlaşması, insanın tüm olasılıkları anlamına geldiği konusunda birleşiyor. (Maslow, 2011: 163) Tekamül Evrenin işleyişidir. Savunma ve gelişim güçleri arasındaki çatışma varoluşsaldır ve insanın en derin doğasından gelir, sonsuza kadar da devam edecektir. Gelişimden duyulan haz ve güvenliğin yarattığı kaygılar, güvenlikten duyulan hazzı ve gelişimin yarattığı kaygıları aştığı zaman biz de gelişmeye başlarız. Benliğe ulaşmanın en iyi yolu aynı zamanda kendini aşmaktan, benliğin ötesine ulaşmaktan geçer. Böylece kişi görece bensizleşebilir. Doruk deneyim sırasında kişi genellikle tüm kapasitesini en iyi şekilde kullandığını ve gücünün doruğunda olduğunu duyumsar. İç sürtüşme azalır, sinerji artar. (Maslow, 2011: 112)

Doruk deneyimlerde algı, ben-aşkın, ben-siz bir niteliğe bürünür ve nesne-merkezli algıya geçilir. Kişisel olmayan, arzusuz, bencil olmayan, gereksinim

⁴⁷² İkinci anlamı yer, dünyadır. Yükselmeyen ruhların yere (maddeye) geri çekilmelerinden ötürü.

duymayan bağlantısız bir algı söz konusudur. Birlik bilincinde dünya unutulur; dünya algılanan Varlığın bütünü olmuştur. Bu biliş durumu ego-merkezsiz oluşuyla nesnenin doğasını daha doğru bir şekilde görmemizi sağlar. Benliğin nesnenin “içine akıp” ortadan kalkması, estetik deneyimde ya da sevgi deneyiminde ortaya çıkar. Algılanan ile algılayanın özdeşleşmesidir. Yeni ve daha büyük bir bütünde birleşilir. Kişi öznel olarak uzay-zamanın dışına çıkar. (Maslow, 2011: 79-97) Sonsuz ancak sonsuzlukta anlaşılır. Zaman ve mekânla sınırlı olan sonsuz olamaz. “Doğu mistikleri deneyim sonrası bilinçte bir genişleme olduğu için, uzay ve zamanın alışıldık algılanma biçiminin değiştiğini öne sürerler. Artık zaman ardışıklığı bitmiş, zamansızlık ve dinamik bir “sonsuz şimdiki an” yaşanmaktadır.” (Bobaroğlu, 2002: 98) Zamanın adeta hem durağan hem de akışkan olduğu ayrı bir dünyaya geçilmiştir. Tüm dünya tek bir varsıl canlı varlık olarak bir birlik içinde algılanır. Estetik deneyimde, aşk deneyiminde olduğu gibi, dünyanın küçük bir bölümü tüm dünyaymış gibi algılanır. Bütünü algılama ve parçaların ötesine geçebilme (Gestalt) yeteneği doruk bir deneyimdir. Öznel biliş (*knowing*) ile bütünsel biliş (*cognizing*) arasında fark vardır. Bir çocuk dünyaya bütünsel algı ile bakar, deneyiminin niteliklerinin tadını çıkarttığından doruk deneyimi sürekli yaşar. Bu da ondaki tanrısal coşku ve neşeyi açıklar. (Maslow, 2011: 79-97) Herakleitosçu devinim yasası, Goethe, Holderlin, Nikolaus, Hegel ve Nietzsche’yi etkilemişti. Logos değişmeden kalan akıldı. Varlık yokluğun, yokluk varlığın içindeydi. Bu diyalektik birlik ikili kuantum yasasıdır: Evrenler, içindeki her şeyle birlikte her an atomlarına ayrılır ve tekrar birleşir. İnsan duyusu bu hıza yetişemediğinden bunu kavraması mümkün değildir. Tasavvuftaki ‘haşır ve neşir’dir. Her şey, dirilik, ‘dem’de (anda) olur. Evren enerjiden, titreşimden meydana geldiği için dağılma ve toplanma süreklidir. (Tanrıbağı, 2010: 403)

Eniştesi Stricker’ın İsa ve onu taklit anlayışı aynı şekilde Tanrı Krallığının doğası anlayışı Vincent’in üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştı. Stricker’a göre “insan sadece duysal bir varlık olduğunda ancak duysal ihtiyaçları karşılandıkça mutlu olacaktır fakat sadece hayvan seviyesinde kalacaktır.” Bu, Groningen teolojisinde defalarca söylenir. Stricker 1868’de yayımladığı “Nasıralı İsa” kitabında Hristiyan olabilmek için maddi dünyanın güvencesinin, hatta bedenin ihtiyaçlarının bile terk edilmesi gerektiğini yazıyordu. Vincent’in imanı eniştesi Stricker’ının tamamen

aynı prensipler üzerine kuruluydu. (Erickson, 1998: 31) “En inançlı yaşam egonun isteklerinin inkarıdır: Tanrı Krallığında kişi saldırı ve ezilmelere dayanmalıdır. Kişi kutsal birliğin bir üyesi olmak için çarmıhı göğüslemelidir. Vincent yaşamı boyunca bu ilkeler üzerinde kaldı...” (Erickson, 1998: 34) Ruhsal doğum egonun ölümü ile gerçekleşir. Budizmde doğasal doğum-ölüm devri, bedensel bilincin ölerek ruhsal bilincin açığa çıkışının bir simgesidir. Dünyanın en eski dini Şamanizm’de bir Kam’ın Sha-Man düzeyine çıkabilmesi için doğanın ruhu ile bir olup, transa geçmeyi başarması gerekir. Ab kam: Baba Şamandır. Köken itibariyle ruhlarla irtibat kuran anlamına gelir. Vincent çoğunun öne sürdüğü gibi doğa ibadeti yapmamıştır, ne de yaratılmışlarla Tanrıyı bir tutmaz. Ködera’nın ve kimi tarihçilerin öne sürdüğü şekilde bir Panteist olmaktan çok bir Panenteisttir.⁴⁷³

Doğanın İlahi olanın tezahürü olduğu anlayışı Hollanda mistiklerinin, kendini Tanrıya adayanların, Schleiermacher’i de içeren Alman Romantiklerinin ve Groningen Okulu takipçilerinin bakış açısidir. (Erickson, 1998: 77) Doğa ile mistik birlik Germen kavimlerinin⁴⁷⁴ en eski dini olan Asatru paganizmine kadar geri gider. Asatru, Hristiyanlık öncesi Avrupa’sının yerli halklarının Kutsal olanla ve dünyayla, geleneksel ilişki kurma biçimleriydi. Asatru, eski İskandinavca diline ait bir sözcük olmakla birlikte, Germen halklarının bütününe kapsar. Bu bağlamda Avrupa’nın tüm uluslarının derinliklerinde yaşayan ortak inançtır. Roma istilasıyla Germenlerin büyük bir kısmı Hristiyanlığı kabul etse de paganizmin izleri hiçbir zaman tam olarak silinmemiştir. Henüz Ortaçağda, Almanya ve Hollanda’da mağaralarda yaşayan üyelerine Adamitler denen “Özgür Ruh Kardeşliği” isimli bir kült kurulur. Kendisine “Tabiat dindarlığının şairi” denen Goethe Tanrı’ya tapınmanın en güzel yolunun, Doğa ile kurulacak yürekten bir ilişki olduğunu yazar.

⁴⁷³ Panenteizm: Tanrının var olan her şey değil ama var olan her şeyde bulunduğunu savunan görüş. Panteizmden farkı, Tanrının görülen bir varlıkta var olduğu ama ona indirgenemeyeceğidir. Her varlık özü gereği Tanrıdan pay alır. Tanrı hem evreni içerir hem de ondan daha üstün ve ayrı olarak da vardır. Panenteizme göre bir kimse ilahi olanı doğal alemde deneyimleyebilir, fakat Tanrı doğadan bağımsız olarak kalır. Van Gogh’un Tanrısı Yaratıcı olmaya devam eder, her şeye gücü yeter ve yaratılmışların üzerindedir, harikulade ve aşkındır.

⁴⁷⁴ Hollandalılar Germen ırkına bağlanır.

(Alatlı, 2015) “Ekoloji” kelimesini ilk kullanan Ernst Haeckel’in⁴⁷⁵ de Alman oluşu tesadüf değildir.⁴⁷⁶

Yukarıda din tarihinden verilmiş örneklerden çıkan sonuç dinin “tüm tariflerin ötesinde, insanın kendi tanrısal hakikatini bulmak ve tanrısal kurtuluşu elde etmek için sarf ettiği inanç şekline bürünen çaba” (Tanrıbağı, 2010: 96) olduğudur. Hiçbir dini öğreti yoktur ki kendinden öncekilerden geleneklerle etkilenmemiş, sonrasında gelen, yeni bir yorum içeren öğretiyi de etkilememiş olsun: “Tüm evrensel dinler, değişmez evrensel özü aynı kalarak birbirlerinin yenilenmesinden ve farklı isimler altında yeniden yorumlanmasından başka bir şey değildir.” (Tanrıbağı, 2010: 299) Tüm mitolojik ve evrensel kozmik betimlemeler, insan varlığının içindeki tanrısal güç ve yeteneklerinin sırlarına işaret eder. İnsanlar aynı tanrısal değerlere farklı isimlerle kutsallık yüklemiştir. İnanç veya inanç bilgeliği, tanrısal gizli bilginin yaşama geçirilmesidir. Sırlar o zaman dirilir ve gerçek kimliğine bürünür ve bunu başaran kimseden yansır. Bunun için kitaplardan ezberlenen cümlelere gerek yoktur:

“Gerçek mistisizm pasif ve teorik değil, aktif ve pratiktir. Hedefi tamamen metafizik ve ruhsaldır. Görünen evrende hiçbir şeyi ispatlama, yeniden düzenleme, keşfetme ya da bir şey eklemeye ilgilenmez. Mistik, evreni süpürüp atar... Kalbi daima değişmeyen Birlik üzerine atılır. Bu “Bir” olan mistik için sadece her şeyin Gerçekliği değil fakat aynı zamanda Sevginin kişisel nesne ve yaşamıdır, asla araştırma nesnesi değildir. Tüm var oluşunu yuvaya doğru çeker fakat daima kalbin rehberliğinde. Bu Birlik içinde yaşam – onun macerasıdır- kesin bir durum ya da gelişen hayatının şeklidir... Zorlayıcı bir psikolojik gelişimle varılır –buna Mistik Yol denir.” (Underhill, 1955: 81)

⁴⁷⁵ Jena Üniversitesi profesörlerinden

⁴⁷⁶ Doğaya dönüş hareketi günümüzde de devam etmektedir. AFA (Asatru Halk Meclisi) ilk kez ‘70’li yıllardan kuzey Amerika’da toplanmıştır.

1.3.3. “O” Olmak

Vincent amcasının ölümü üzerine, insanoğlunun doğumundan ölümüne kadar geçen gizemli yaşam yolculuğunu kavrayabilmenin insanın bilgisinin ötesinde olduğunu düşünür. Bununla birlikte ölüm ötesi yaşama inanmaktadır. Tıpkı bir tren yolculuğunda yolcunun lokomotif görememesi gibi insanoğlu da yaşamının asıl gerçeğini algılamaktan acizdir:

“O zaman sadece sanatların değil, başka her şeyin de düş olduğunu, insanın kişiliğinin hiçliğini anlayacağım. Bu denli çelimsiz ve dayanıksızsak eğer, bu bizim için çok daha iyi, çünkü o zaman gelecekteki varlığımızın sınırsız olanaklarına karşı çıkacak bir şey yok demektir. Dayımın ölümüyle bir kez daha kanıtlandı bu. Öldüğünde yüzü sakin, huzur dolu ve ciddiymiş, oysa yaşadığı sürece, gençliğinde de yaşlılığında da hiç öyle olmadığı bir gerçek. Mezarın ötesinde bir yaşam olduğunun-en ciddişi değilse bile-kanıtlarından biri bu bence. Aynı şekilde beşikteki bir çocuğun gözlerinde de onu uzun süre seyredecek olursan sonsuzluğu görürsün. Kısacası bu konuda hiçbir şey bilmiyorum, ama işte, her gün yaşadığımız günlük, gerçek, yaşamı tek yönlü bir tren yolculuğu haline getiren de bu bilmeme duygusunun ta kendisi... Hızla ilerliyorsun, ama hiçbir nesneyi yakından ayırt edemiyorsun ve en önemlisi lokomotif göremiyorsun.”⁴⁷⁷ (aktaran: Kür, 1996: 183)

“Çeşitli uygarlıkların ölüm olayına yaklaşımları farklı farklıdır. Eski Doğu uygarlıkları için ölüm, tıpkı doğum gibi doğal ve olağan bir olay olarak görülürken, antik Yunan ve Roma uygarlıklarında ölüm bir ‘son’dur ve yaşam hiçbir biçimde tekrarlanmayacaktır. Hristiyanlar için ölüm, ‘dünyasal’ yaşamımızdan daha mutlu olan, sonsuz bir yaşama girişte ilk adımdır ve bu nedenle de acı bir olay olmaktan çok, aslında sevinç içinde kutlanması gereken bir olaydır. Bizans teolojisinde ölüm, kurtuluşun başlangıcıdır. Bizans’ta ölüm,

⁴⁷⁷ Ocak 1889, Arles

bir son olarak değil, insanın gelecekteki mükemmel yaşamına doğru yaptığı uzun yolculuğun başlangıcı olarak düşünülmüştür.” (Akyürek, 1994: 94-95)

Van Gogh’un İsa’yı taklit ile hedeflediği dönüşüm, geleneksel Hristiyanlıktaki ölümden sonraki değil, henüz hayattayken başlayacak olan bir değişimdir. Basit bir marangoz iken kendini geliştiren İsa örneğini ve Sokrates’in aydınlanmasını örnek gösterir:

“Sokrates doğuştan bir satirdi. Ancak sürekli özveri, sürekli çalışma, boş ve saçma şeylerden vazgeçme yoluyla kendi kendisini öyle kökten ve tümüyle değiştirdi ki, son gün, yargıçların karşısında durup ölümle göz göze geldiğinde, Tanrılara yaraşır bir yücelik vardı onda, sanki gökyüzünden aldığı bir ışığı saçıyor, Partenon’u aydınlatıyordu.”

Aynı şeyi İsa’da da görüyor insan. Başlangıçta sıradan bir marangozken, kendisini öyle yüceltmış ki, öylesine iyilik, acıma, sevgi ve ciddiyet dolu bir kişiliğe kavuşmuş ki, bugün hayran kalabiliyoruz ona.”⁴⁷⁸(aktaran: Kür, 1996:112)

İsa bu dünyada ölmüştür ancak doğumu da yine bu dünyada olmuştur. Sabah ölü bedeninin bulunması gereken lahit boştur ve ardından havarilerine ete kemiğe bürünmüş halde görünür. Senkretizm yöntemine başvuran Drange’e göre Hristiyanlıktaki Suret değişimi, gerçekte bilinçte meydana gelen asli değişimin simgesel bir aktarımı olabilir. (Drange, 1996) İnsan-ı kâmil, öldükten sonra arınma değil bu hayatta ve bu bedendeyken dönüşümü gerçekleştirmedir. Erenlerin ‘yeniden doğum’u ruhsal bir değişim, tekamüldür: beden bilincin ölerек tanrısal bilincin açığa çıkışıdır. İnsan bu dünyaya gelerek asıl kimliğini unutmuş (perdelenmiştir), amacı içindeki Tanrıya ulaşmak olmalıdır.

Erickson Vincent’in etkisi altında bulunduğu Groningen okulunun din anlayışının Tanrı ile Jesus Christ adlı kişi arasındaki karşılaşma üzerine kurulu olduğunu söyler: Groningen Okulu’nun öne çıkan anlayışı Tanrının kendisini İsa ile tanıtması ve eğitim vermesidir ki bu eğitim ve vahiy bizi Tanrı’ya giderek daha yakınlaştırarak Tanrı’ya benzer şekle sokar. İsa’nın yaşamını taklitle insanlar

⁴⁷⁸ 27 Temmuz 1883, Lahey

potansiyellerini geliştirir ve Tanrı'ya daha benzer hale gelirler. Burada Groningen, Schleiermacher'ın etik dersinin temelini yansıtır. Bu derste insanın asıl işinin İsa bilincinde ve karakterinde kendini yaratmasıdır. (Erickson, 1998: 19) De Groot Hollanda geleneğinden gelen, Hristiyanlığın mistik hümanizmasını şu sözlerle açıklar: “Tanrı vahyi ve eğitimindeki amaç oğlu tarafından uygulanmıştır, İsa aracılığıyla Tanrı'ya yaklaşıyoruz, bizi Baba ile bir olmaya götüren rehberdir, bizi gitgide daha fazla Tanrılaştırır.” (Erickson, 1998: 21) Ondaki insan doğası ile ilahi doğa arasında seviye farkı yoktur. Tanrı ruhsaldır ve Tanrı imgesinde yaratılmış olan insan da ruhsaldır. Bu, Groningen teolojisinin en mistik ilkesidir.

Öte yandan Stricker “Kurtuluş için Tek Yol İsa'ya İnanma” adlı kitabında tıpkı Schleiermacher'ın inandığı gibi insan yaradılışının Tanrının ilahi doğası ile aynı olduğunu savunur. Vincent'in dini, özünde babasınınki gibi Hristiyonsentrik⁴⁷⁹ tir. (Erickson, 1998: 46) Sadece İsa gibi olmak ister: “*Renk, çamur ve mermeri hor görüp yaşayan et üzerinde çalışan yüce bir sanatçı*”⁴⁸⁰ olarak düşündüğü İsa da kendisi gibi sanatçıdır. Tıpkı Tanrı'nın en büyük ikona yapıcısı oluşu gibi⁴⁸¹ Vincent Sanatçı İdeasına bağlandığı bu yolu izler. Van Gogh'un İsa'ya çekilimi İsa'yı sanatsal olarak taklit etme eğilimi içerisinde ortaya çıkar; “Piéta” ve “Lazarus'un Dirilişi”nde de İsa'yı kendisi gibi kıızıl saç ve sakallı resmeder. Erickson, van Gogh'un Saint Rémy'deki çalışmalarından “Piéta”, “İyiliksever Samaralı” ve “Lazarus'un Dirilişi” tablolarını suret-değişimi arzusunun bir göstergesi sayar. Van Gogh krizlerini yönetmeye çalışırken Aziz Paul hastanesindeki bu zor dönemde açıkça en dinsel konularını işlemiştir: “Dini inanışı acı ve keder döneminin geçici olduğu yönündeydi, temel bir kurtuluş ve yeniden doğum umuduydu bu konuları seçti. Üç çalışma da acı çekme ve şifa bulmanın, ölüm ve tekrar dirilmenin imajlarıdır.” (Erickson, 1998: 7)

⁴⁷⁹ Christiocentric: İsa'nın öğrettiklerini merkez alan Hristiyanlık

⁴⁸⁰ VAN GOGH, Vincent. Bernard'a 23 Haziran 1888'de Arles'ten yazdığı mektubundan. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁸¹ “Tanrı'nın kendisi ikona yapıcısıdır. İsa'nın tasviriyle kendisinin görünebilir bir olgusunu hasıl etmiştir.” (Akkaya, 2000: 145) Kur'an İnsan suresinde Musavvir sıfatı kullanılmıştır. Musavvir suret yapan yani ressam anlamına gelmektedir.

Van Gogh Aziz Paul Hastanesini iyileşebileceği bir yer olarak görmüştü, tekrardan canlanmayı umut etti. Çürüyen Lazaus'un, ölen İsa'nın ve kurban edilen Samirili'nin acısı ile kendisinininkini özdeşleştirmiş olmalıdır. Piéta'daki İsa ve Lazarus portreleri açık şekilde kendi yüzüne benzetilmiştir. İyiliksever Samaralı'da adeta atın hüznü bakışları ile özdeşleşmiştir.⁴⁸² Öte yandan Edwards Vincent'ın dönüşüm arzusunu insanlarla arasında bariyer oluşturan itici görünümünden kurtulma arzusu olarak görür. Vincent doğuştan çirkin, ayrık ve hatta itici bir dış görünüm ve ses tonuna sahiptir, bu yüzden dönüşmek ister. Sokrates hakkında “*bir satirdi ve dönüşümünü gerçekleştirdiğinde bir ilah gibi ı ışık saçıyordu*” şeklindeki anlatımını da onun dönüşüm arzusunun bir göstergesi sayar. (Edwards, 1989) Vincent bu dönüşümün ancak ruhsal gelişimle mümkün olabileceğine inanmıştı. Ancak onun dönüşümden kastı dışsal bir güzellik değil içsel güzelliğin dışa yansımaları idi. Asıl güzelliğin akademik formlarda değil, sıradan kaba saba köylü kadınlarında olduğuna inanan, yaşlı yüzlerde derin anlamlar bulan, zavallı formları çekici bulan bu sanatçının güzellik anlayışı ruhsal ışığın dıştan fark edilişidir.

Jung'a göre bir arketip olan yeniden doğuş ilk atalarımızdan bu yana çeşitli kültür ve inançlarda ortaya çıkmaktadır. (Jung, 2003: 46-77) Hermetizmde insanın tekamülü ruhsallıkla ve tanrısal titreşimlerle belirlenir. Kundalini anahatadan yükselerek üçüncü gözü iç boyuta açar. (Heindel, 2009) Kuran'da namaz kelimesi yerine kullanılan salât, doğrultmak anlamına gelir ve kutsal enerjinin uyandırılmasına işaret eder. Salâtı doğrultanlar ölmeden evvel ölenlerdir. (Tanrıbağı, 2010) Ölmeden evvel ölen, kişinin ego-merkezci bakış açısıdır. “Kempis'in İsa'yı Taklit kitabında ölüm son zaferi ve rahatlamayı getirir: Her gün kendilerini ölüme hazırlayanlar ve ölmeden önce ölenler kutsanmış kişilerdir.” (Erickson, 1998: 48) Sufizm insana kozmik boyutlarını anlama fırsatı verir. Kozmik irtibat, kişinin içsel yapısını nesnelleştirir ve böylece ruhu kendi düğümlerinden kurtarır, onun karanlık bölgelerini aydınlatır. Ruhun kendi merkezine doğru yolculuğunda, yolcuya manevi tuzakları gösterir. İnferno'ya (cehennem) düşüşle ruh ölümcül ve karanlık derinliklerde kayıp unsurları yeniden bulur. Bu keşif cennete

⁴⁸² Tükenmiş, acılı ve zavallı görünümlere karşı büyük bir çekim hisseden van Gogh yazılarında zavallı atlardan ve özellikle de bu atların gözlerinden bahsetmiştir. Buradan hareketle bir duygudaşlık, özdeşleştirme vardır denebilir.

yükselebilmek için gereklidir. Manevi dünyada yeniden dirilmek için, ölmeden evvel ölür yani arzuların tutsaklığından kurtulur. (Sayar, 2004: 13)

Hristiyan mistisizminde apriori aynılık ya da bazı idman ve alıştırmalarla erişilecek bir amaç biçiminde Tanrıyla insanın temelde aynı olduğu üstünde durulur. (Jung, 1997: 281) İnsanın Tanrı ile özdeşleşerek Özgürlüğe kavuşması istenir. Bilinçdışı zihnin doğal eğilimleri ile teşvik bulan mistik fikirlerdir. Kalpte (ahit sandığında) gizlenmiş olan Tanrısal Öz'ü görmek, tanımak, onunla özdeş olmak anlamına gelen “Aydınlanma” yolu, farklı zaman ve coğrafyalardaki özde aynı olan öğretilerdir. Semitik dinlerde, önce “Aşkın Tanrı” kavramıyla soyutlamaya gidilerek paganlık aşılmaq istenmiş (Musevilik), ardından içkin tanrı kavramıyla Tanrı insana indirgenmiş (Hristiyanlık) ardından her iki kavramın bireşimi ile Tevhid inancı doğmuştur (İslamiyet). Tasavvuftaki tevhid, Budizm'deki Nirvana'dır. Tüm bu öğretiler bizi insanın uyanışı öğretisi olan Hermetizme ulaştırır.⁴⁸³ (Akıncı, 2008) Tevhid inancı Tasavvuftaki, Hermetizmdeki, Eski Hristiyanlıktaki ile aynıdır.

Psikokozmoloji çerçevesi içinde tasavvuf otomasyondan çıkarak yaratıcı bir yeniden doğuş vasıtasıdır. Horasanlı sufiler (Alp-erenler), Bektaşiler, aydınlanma felsefesinden etkilenmişlerdi. Tasavvuf insana iç hakikatini buldurma, onu, âlemden ayırdıktan sonra (uruc), tekrar döndürme (nûzul) yoludur. İnsan içinde hem bir mükemmellik imgesi taşır hem de aşağıların aşağısına gönderilmiştir. Sufilere göre yaşam bu ikisi arasındaki salınımdır. O, bu dünyadaki varlığını aşmak istemesiyle bir yolcudur. İki ödevi vardır: Şimdiki durumun erimesi, feshedilmesi (fenâ) ve yeniden bütünleşme (bekâ). Benlik fenâ süreci ile feshedilir ve bekâ ile kozmik benliğe yeniden doğulur. Fena Ben'den kurtuluş, Bekâ Ben olma sürecidir. (Sayar, 2004) Sufizm gerçek benliğe ulaşma, insan-ı kamil olma yolculuğudur ve bu yoldan alıkoyan zihinsel blokajlar, engeller aşıldığında kişi kainatın aynası olacaktır.

⁴⁸³ Gnostik Hristiyanlığın güncellenmiş ve gelişmiş devamı olan “Gül-Haç”, Hermetik mirasın taşıyıcısıydı. Eski Ahit'in Yeni Ahit'in ön hazırlayıcısı, İncil'in çekirdeği olduğunu iddia ettiler. 16. yüzyılda kurulan dernek 1890'larda tekrar aktifleşmişti. Bir Gül+Haç üyesi olan ve ölümünün ardından van Gogh için 1892'de retrospektif bir sergi düzenleyen Bernard, aynı yıl ilki düzenlenen Gül+Haç sergisine de arkadaşının bir resmini kabul ettirir. (Slavkin, 2014: 5)

Van Gogh'un yaşamındaki yedi önemli durağında kazandığı deneyimler, ruhsal gelişimin yedi basamağı ile uyumludur. Henüz yirmi birindeyken ilk krizini yaşayan Vincent dramatik bir dönüşüm geçirmiştir. Bu deneyim hemen tüm biyografilerde fanatik dini mistisizm, mistik tutku, dinsel coşku hali ya da dini saplantı olarak geçer. Londra'da bir aşk kırgınlığı olarak başlayıp tefekkürle son bulan, acı ve tövbe ile arınma durağında Vincent'in dünyadan vaz geçiş makamına ulaştığı öne sürülebilir. Görümcesi Johanna bu dönüşümü büyük acı çekme ile farklılaşma olarak aktarmıştır: "Haziran'da Hollanda'ya ziyaret planlayan Vincent gitmeden önce Ursula'ya duyduğu aşkı genç kadına açtı. Fakat ne yazık ki Ursula zaten nişanlıydı. Bu ilk üzüntü verici olayla birlikte Vincent'in karakteri tamamen değişti. Tatilden döndüğünde zayıflamış, sessizleşip mahsunlaşmıştı, tabiatı tamamen değişmişti." (aktaran: Edwards, 1989: 16) Vincent'in çalışma arkadaşı Pierre Cabanne aktarıyor: "Takip eden aylarda Vincent'in mistik tutkusu kuvvetlendi. Acısının ödemesi gereken bir bedel olduğuna, Tanrının kendisini cezalandırdığına ve bu işte bir hayır olduğuna inanıyordu." (aktaran: Edwards, 1989: 16) Van Gogh dışarıdan melankolik bir aşk hikâyesi gibi duran bu dönüşümde kalbini görünen dünyanın sevdasından alarak görünmeyenlere adamıştır da diyebiliriz.

Tasavvufî aydınlanmanın ikinci makamı Verâ'da yolcu arzu, düşünce ve eylemlerinin farkındadır. Sufinin bedensel arzulara (uyku, yemek gibi) kendini kaptırmaması beklenir. Kişi korku ve umut (hayf ve recâ) arasında git-gel yaşar. Umut insanı geleceğe hazırlar, sufiler arzulara yöneltlen enerjinin umut için dönüştürücü bir yakıt olmasını önerir. Sufi kendini korkulara teslim etmemesi gerektiğinin farkındadır çünkü bu onun gelişimini ketler. Sufiler korkuyla doğrudan yüzleşir ve korkuyu yaşantılama konusunda kendilerini serbest bırakırlar. Böylece ona hakim olurlar. Korkunun üreteceği kaygı ve enerjiyi ruhsal evrim için yapıcı bir biçimde kullanmayı tercih ederler. (Sayar, 2004: 22) Vincent Dordrecht'te amcasının yanında ilahiyat fakültesi sınavlarına hazırlanırken bir din adamı olma umudunu kaybeder. Burada cesaretle önündeki engelin farkına varır ve ailesine, babasına karşı gelir. 3 Nisan 1878'de Amsterdam'dan yazdığı mektubunda ailesinin tepkisine karşı, korkularıyla baş edebildiği görülür: "*Kötü sonuçlar işleyeceğimiz*

*kesin ama dar kafalı ve aşırı temkinli olmaktan daha iyidir ve anlamlıdır.”*⁴⁸⁴ (aktaran: Kür, 1996) Takip eden yıl Amsterdam’daki çalışmalarını bırakıp Brüksel’deki Evangelist Okuluna yazılır. Burada Evangelistlerin dar görüşlü tavsiye ve uyarılarına karşı çıkar. Daima Kilise otoritelerine karşı gelişi, iç sesini dinleyişi onu Borinage’da misyonerliğe yöneltir. Toplumsal başarısızlık korkusunu Hakikat umudu ile karşılar, itici gücünü iç sesinden alır. Ressamlık yaşamı boyunca devam eden cesaret davranışı ve kendinden güç alışı mektuplarında açık şekilde takip edilebilir.

Zühd, ‘elin dünya malından, kalbin tamahkarlıktan azad olması’dır. Bu evrede benlik bütünlüğüne geçilir. Tüm insanlık sevilir. Olumlu-olumsuz, acı-tatlı yönleri ile yaşam olduğu gibi kabul edilir. Bu yol bilgelikle bezelidir. Zühd, Batı psikoterapisindeki olgunluk ve kişilik bütünleşmesi evrelerine karşılık gelir. Kişi bu mertebede zafer ve yenilgiler yaşar. Yanılsamalardan kurtuluş üzüntü ve çaresizlik duyguları yaratır. Ani kayıplar depresyona sürükler. İç benliğin ketlenmeleri: zaman, mekan ve kültürün baskıları bir ilhamla aşılar, hikmet ve bilgelik söze dökülür, sanatta ifadesini bulur. (Sayar, 2004: 23) Van Gogh Borinage’da nefsin isteklerini zapt etmeyi başarır. Tüm insanlığı yargısız sevmeye boyutunu deneyimler. Ardından sarsıcı bir kopuş yaşayarak depresyona sürüklenir. Bundan sonra tek başına ilerleyecektir. Gerekli ilhamı Drenthe’de alır. İç gerçeğine ulaşmak için sınavdan geçme, hizmet verme zorunluluğu kalkmıştır. Özgür şekilde devam ederse, hangi meslek olursa olsun aynı yere ulaşabileceğini, insanlığa da aynı mesajı iletebileceğini anlar. Perdeler kalkmış, ayrımlar silinmiştir. Sevme yolu her şeyden ve her yerden geçebilir. Sadece Kilise’nin tekeline değildir. Böylece kültürel baskılardan özgürleşir.

Bâtını evrimin dördüncü durağı Fakr’dır. Dünyevi bağlardan, sahip olma eğiliminden kurtuluş, hayatın ve varoluşun ritmine yaklaşımdır. Sufiler riyazetten ya da çilekeşlikten yana değildir. Gerçek fakr hali kişinin iç dünyasında maddiyatı algılayışıdır. Kişi bu dünyadan el etek çekmeden ondan özgürleşebilmelidir. Vincent Borinage’da tüm eşyalarını, maaşını dağıtarak maddiyatı aşmayı zaten

⁴⁸⁴ 3 Nisan 1878, Amsterdam

deneyimlemişti. Bu sefer Nuenen’de ressam olabilmek için kardeşinden maddi destek görmeyi kabul edişi bir bağımlılığa dönüşme tehlikesi içeren maddiyattan vaz geçişin dengelenmesi olarak görülebilir. Böylece gerçek Fakr evresine gelmiştir. Diğer yandan Sien’i kurtararak, diğerlerine hizmet ahlakını sürdürmüştür.

Beşinci aşama olan Sabr’da sufi yolcusu katlanış ve tahammülü deneyimler. Sabırla duyguların kreatif ifadesi ve süblimasyonu⁴⁸⁵ hayata geçirilir. Geçmiş inanış ve hurafelerden sürekli özgürleşme ile gerçek inanç keşfedilir. Sabır bu keşfin anahtarıdır. (Sayar, 2004: 25) Edwards’ın da savunduğu gibi Vincent Paris’teyken Japon sanatını inceleyerek Budist inanışa uyanmıştı. Arles’te doğayı bir Zen keşfi gibi algılaması, onu inancın şekilciliğinden kurtararak evrensel boyuta açmıştır diyebiliriz. Resimleri henüz satılmamıştır, sanatını henüz anlayan çıkmamıştır, kurmak istediği sanatçı komününe katılan olmamıştır ama o, sabırla sessizlikle yoluna devam eder.⁴⁸⁶ Onun hastalığına, maddi olanaksızlıklara ve yalnızlığına rağmen vaz geçmeyişi, umut edişi ve sanatını daha güçlü bir dille ortaya koyması ‘sabr’dır.

Ruhsal uyanışın altıncı makamı olan tevekkül teslimiyettir. Tevekkül, değiştirilmesi mümkün olmayan üzücü olayların, ezelde takdir edilmiş olduğunu bilip kabullenmedir. Sınırsız bir kuvvetten beslendiğimize inanmaktır. Fiilen kararlı bir gayrete girilir. Kişi akıl almaz bir iç zenginliğe ulaşır, atılım coşkusu yaşar. Vincent’ın 1888 Noel’inde yaşadığı, dışyüzden beden kesme travması olarak görünen olay, iç yüzde önemli bir doruk deneyim anlamına geliyor da olabilir. Kopup giden istek ve arzular, yerini hastane ortamında geçen teslimiyete bırakır. Bedenen bir çöküşü yaşar, aynı zamanda sanatı hızla zirveye tırmanır. Sabır kapısından geçmiş biri olarak hastalığına karşı mücadele ve bekleyişi sanatsal ilhamının önünü kesemez. Yazıları ve resimleri aynı bilinci ve umudu sürdürür. Büyük tuallerdeki projelerine de Saint Rémy’de karar verir. Auvers’te çok sayıda resme aynı anda büyük bir atılımla girişir.

⁴⁸⁵ Engellenmiş, sosyal açıdan doğru olarak kabul edilmeyen arzu ve isteklerin toplumsal yönden kabul edilebilir kanallara yönlendirilerek tatmin edilmesi.

⁴⁸⁶ Onun Gauguin’in gidişi ile geçirdiği kriz sessizliğini bozar, isyandır. Fakat bundan sonra da hastalığının seyri boyunca çizgisini savaşılarak da olsa sürdürür, vaz geçmez. Algısı giderek açılır, bilincinde regresyon değil sürekli bir alçılma yaşar.

Sufinin son durağı Rıza'dır. Artık kaybedilecek bir şey yoktur. Teslimiyette son noktadır. Henüz yolunun başında “(k)işi dünya üzerinde iyi davranmak için tüm kişisel arzularından feragat etmelidir”⁴⁸⁷ diyen Vincent, Renan'dan yaptığı bu alıntı ile mistik yola bağlandığını duyuruyordu. Aynı mektuba yine Renan'ın sözleri ile devam eder: “İnsanlar bir din misyoneri haline gelebilmek için baba toprağından başkası olmadığını düşünmelidir. İnsan bu dünyada sadece mutluluk için var olmaz ne de basit saflık için. O, dünyada insanlık adına neredeyse her kişinin kabalığının üstesinden gelmek ve asalet elde etmek için büyük şeyler olduğunu anlar.”⁴⁸⁸ (aktaran: Kür, 1996) Kendini İsa'da gören Vincent çok sayıdaki oto-portresinde kendini gözlerinden ışık çıkan Apollo benzetmesi ile ya da -bu tezde öne sürüldüğü gibi- başında kendi hale simgesi olan sarı şapkası ile resmetmiştir. Bunun gibi “Piéta” ve “Lazarus'un Dirilişi”ndeki portrelerde kendi yüzünü resmederek İlâhi varlıkla bir olup, İlâhi varlığı yansıtmak şeklinde yorumlanabilecek göstergeler ortaya koymuştur. Yine bu tezde öne sürüldüğü gibi kullandığı “Aydınlanma” simgeleri olarak yorumlanabilecek kozmik simgeler de tevhid inancını destekler. Ona göre Renan'ın İsa'sı Kilisenin vaaz ettiği sahte İsa ile birbirine zıttır: “Renan'ın İsa'sı Protestan, Roman Katolik, ya da diğer kiliselerin sayıp döktüğü İsa'dan binlerce kere daha fazla rahatlatıcı değil mi?”⁴⁸⁹ İslam mistisizminin Hristiyanlık'taki mistisizmden farklı olarak aydınlanmanın mürid-mürşit ilişkisi ile gerçekleşmesi olduğu söylenir. Oysa gerçek bir inanan için İsa, karşısındaki canlı mürşit olmalıdır. O halde ‘Mürşit’ini taklit eden⁴⁹⁰ müridi sonunda kendini feda eden kurban rolünü de üstlenmiştir diyebiliriz. Hatta daha ileri giderek bu müridin yaratıcı tarzda ortaya koyduğu din açılımının (sanatının) en eski inanç sistemi olduğunu bildiğimiz Hermetizm'in yedi prensibi ile uyumlu olduğunu söyleyebiliriz:

1. Zihinsellik: Kozmik zihnin işleyişini sarı ile simgelemiştir.⁴⁹¹

⁴⁸⁷ 8 Mayıs 1875, Londra

⁴⁸⁸ A.g.k., a.g.y.

⁴⁸⁹ VAN GOGH, Vincent. Willemina'ya 30 Nisan 1889'da Arles'ten yazdığı mektubundan. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁹⁰ Kempis'in İsa'yı Taklit (*imitation*) kitabından ve havarilerin İsa'yı taklit etmişliklerinden yola çıkarak “takip” yerine “taklit”

⁴⁹¹ Bkz. 4.1.1. Işığın İlâhiliği ve 4.1.1. Aydınlanmanın Rengi

2. Tekabül prensibi: Birbiri ile eşleşmedir. Yedi gezegen, yedi renk ve yedi notanın birbirinin karşılığı olması gibi. Van Gogh simgesel bir dil kullanarak nesnelerin ruhsal karşılıklarını oluşturdu. Renkleri de kozmik yasaları ifade araçları olan enerjiler olarak organize etmiştir: “...iki aşığın aşkını, birbirini tamlayan iki rengin birleşmesiyle birbirlerine karışmalarını, birbirlerine karşıtlıklarını, akraba tonlarının o esrarlı titreşimleriyle ifade edebilmek. Bir yıldız ile umudu, bir günbatımının ışınlarında ruhun heyecanını ifade edebilmek.. Göz aldatan gerçeklikle en ufak bir ilgisi yok bunun, oysa gerçekten varolan bir şey değil mi? ”⁴⁹² (Van Gogh, 1996: 192)
3. Titreşim yasası: Anda (demde) oluşan madde-ruh, boşluk-doluluk ikiliğini ritmik fırça tekniği ile oluşturdu.
4. Kutupluluk: Kompozisyon elemanlarındaki zıtlıkla polarizasyonu sağladı. Renk armonisi olarak tamlayıcı zıtlığı seçti. Bu da evrenin dualistik yapısını görselleştirmesinde ona yardımcı oldu.
5. Rtim: Kozmik düzeni doğanın döngüsel ritminde gördü. Mevsimsel döngülerle bunu yansıttı.
6. Sebep-sonuç ilkesi: Hak, yargı günü kişinin kendisi ile yüzleşmesidir. Van Gogh özellikle biçici figürü ve tepede parlayan güneş simgesi ile kutsal adaleti simgeledi.
7. Cinsiyet prensibi: Eril/aktif, dişil/pasif enerji ikiliğini güneş-ay ve sarı-mavi simgeleri ile gösterdi.

Sonuç olarak van Gogh’un modern-yeni denen din anlayışı aslında -Jung’un bilinçdışının arketiplerinin kaybolmayacağı sadece biçim değiştireceği yönündeki iddiasına koşut olarak- en eski bir inanışın uyanışı olmalıdır. Jung, Tanrı arketipinin gücünden de bahseder ve hatta insan psikolojisi için gerekliliğinden. Ona göre tüm arketipler gibi Tanrı arketipi de kaybolmaz fakat şekil değiştirir. (Jung, 1997) İlahiyatçıların Vincent’in özgün din anlayışı olarak araştırmaya giriştikleri Vincent’in yaratıcı tarzındaki açılımıdır. İnsanlık bu yeni din ile büyük bir dönüşüm yaşayacaktır: “*Tolstoy’un da imâ ettiği gibi her kim ki Hristiyanlıktakine benzer,*

⁴⁹² Eylül 1888, Arles

*insanı rahatlatan ve hayat veren aynı etkide fakat isimlendiremeyeceğimiz yeni bir dinin devrimini gerçekleştirir, şiddetli devrim yolunda mutlu olur, o yolda insanlık adına gizli ve özel bir devrim yapmış olacaktır.”*⁴⁹³ (aktaran: Kür, 1996)

Düşünce ve duygu yargıda bulunan akla dayalıdır. Duyum ve sezgi ise olanı doğrudan, yargı içirmeden alan işlevlerdir. Duyum duyuların bilince yansıttıklarıdır oysa sezgi nesnelerin kendi içyapısında bulunan gizilgüçlerin bilinçdışı yoluyla algılanmasıdır. Bu dört işlevin dördü de bilinç düzeyine çıktığında aydınlanmış insan doğar. Vincent renkleri sadece duygusal (*ekspresif*) kullanmıştır demek sezgi, duyum ve düşünce ile kullanmadığını söylemektir. Oysa onun anladığı sanat ruhsal aydınlanma ile varılacak/varılmış bir sanat olmalıdır. Erickson’ın da dediği gibi “sonsuzluğa uzanan ışıltılı yıldızlı gecelerinden kendini Tanrıya adamanın geleneksel simgesi olan en ufak günebakan çiçeğine kadar van Gogh’un sanatı inanç anlamında içsel arayışını yansıtır.” (Erickson, 1998:6) Bunu ifade için kişisel bilinçdışından çıkıp gelen enerjiler yeterli değildir. Tüm insanlığın, merkezinde bulunduğu ortak duyguların harekete geçirilmesi gerekir. Düşünceyi bir yana bırakan mistik kendini iç dünyanın sonsuzluğuna açar. Van Gogh’un buradan bulup çıkarttığı sanatı, çekim alanına girdiği kuvvetin onu yönlendirmesine izin veriş olarak da değerlendirilebilir. Bu kuvvet onun dışında bir merkezde değil kendi içindeydi. Sadece resimlerinin inanca dayalı içeriğinden ötürü değil Vincent, ruh gücü açığa çıktığı için de renkleri duygularının hizmetinde ya da haz uyandıracak şekilde duyumcu değil, mistik amacının hizmetinde kullanmıştır diyebiliriz. Vincent’in renkleri, ortak bilinçdışının tüm insanlık tarihini kapsayan simgeleri olarak değerlendirilebileceği gibi, paletinin de temel prensipleri –Neumann’ın deyimi ile primordial *one reality*-⁴⁹⁴ karşılayan kromatik özgül renklerle başladığı iddia edilebilir.

⁴⁹³ Nisan 1888, Arles

⁴⁹⁴ Neumann, 1974: 167

4. VINCENT VAN GOGH RENK SİMGEÇİLİĞİ

*“Ölüm, saf altından bir ışıkla her şeyin
güneşte eridiği gün ışığına doğru
açılan bir yola doğru gider.”*
356

Van Gogh'ta renkler nesnenin optik görünümünü yansıtabilmek amacıyla değil, anlatılanın coşkunu doğasını güçlendirebildikleri için seçilir. Böyle kullanılan bir renk, artık nesnel olarak tanımlanamaz, öznel bir anlatım aracıdır. (Walther, 1986: 34) Vincent'a göre akademilerdeki öğrenciler ruhsuzlaştırılmakta, basmakalıp çalıştırılmaktaydı. Bu tarz gerçekçi resimde çizgi doğruluk adına, renk de lokal kullanımla karaktersizleştiriliyordu. O, gerçek bir ressamın Delacroix'nın da dediği gibi lokal renkten kaçınması gerektiğini söyler: “*Ressam, doğadaki renklerden değil de, paletin üzerindeki renklerden başlamalı işe.*”³⁵⁷ (aktaran: Kür, 1996:147) Renk Ekspresyon Teorisinde renk anlayışı nesnellikten uzak olup ancak tek ve eş zamanlı renklerin kişisel bir deneyimi olabilir. Her renk deneyimi en derin merkezleri etkiler. Böylece zihinsel ve duygusal deneyimlerin temelleri derinden etkilenmiş olur. (Itten, 1973: 148) Goethe bu etkiye renklerin ‘ahlaki-estetik etkinliği’ (*ethico-aesthetic activity*) diyordu. Bununla birlikte Walther'in de dediği gibi van Gogh'ta “renkler var olmanın, yaşamın değerini taşıyan birer simge durumuna gelmişlerdir.” (Walther, 1986: 66) Varoluşsal bir öneme sahiptirler: “*renk kendi başına bir şey anlatır, bunsuz yapamaz insan.*”³⁵⁸ (aktaran: Kür, 1996:149)

İlhamını doğadan alan van Gogh'un renk konusunda tamamen iç sesine kulak verdiğine tanık oluruz: “*...kullandığım renk doğadakinin aynısı değilmiş bu beni çok ilgilendirmiyor tuvalimde güzel durduktan –doğada olduğu kadar güzel durduktan- sonra.*”³⁵⁹ (aktaran: Kür, 1996: 148) Yeni-İzlenimci teorilere itibar

³⁵⁶ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Nisan 1890'da St. Rémy'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

³⁵⁷ Ekim 1885, Nuenen

³⁵⁸ A.g.k.

³⁵⁹ Ekim 1885, Nuenen

etmeyen sanatçı Delacroix'nın renk teorisini benimser.³⁶⁰ Bununla birlikte: “renk gözde oluşan bir duyum olmakla birlikte rengin asıl olan derin sırları gözden uzaktır, ancak yürekle görülebilir” diyen Itten'in de vurguladığı gibi renkle ilgili gerçekler kavramsal teorilerden sıyrılır. (Itten, 1973: 11) Van Gogh Delacroix'nın teorisinde yüreğinde gördüğü şeyi bulmuş olmalıdır. Tamlayıcı zıtlık yasasını soğuk bir bilimsellikle değil simgesel bir dille açıklar: “...iki aşığın aşkını, birbirini tamlayan iki rengin birleşmesiyle birbirlerine karışmalarını, birbirlerine karşıtlıklarını, akraba tonlarının o esrarlı titreşimleriyle ifade edebilmek. Bir yıldız ile umudu, bir günbatımının ışınlarında ruhun heyecanını ifade edebilmek.. Göz aldatan gerçeklikle en ufak bir ilgisi yok bunun, oysa gerçekten varolan bir şey değil mi? ”³⁶¹ (aktaran: Kür, 1996:192)

İç sesi van Gogh'a en çok sarı konusunda ilham vermiştir diyebiliriz. Sarıyı tüm pigment çeşitliliği ve kroma değerleri ile kullanır. Parlayan güneş, yıldızlar, günebakanlar, İncil'le aynı öğretiyi yaydığını düşündüğü sarı kitap, keşiş manastırı dediği “Sarı Ev”, köylülerin bir ışık çemberini andıran şapkaları, köylü çalışmasını yansıttığı işleri, çok sayıdaki portre çalışması, “Teras Kafe”nin ışıkları, ustalardan yaptığı kopyalar, ekim ve hasat konulu resimleri... Ve “Sonsuzluk Eşiğinde”de olduğu gibi sarı-mavi armonili tüm resimlerinde sarı, en öne çıkan simgesel renk konumundadır. Bernard'a 1888'de Arles'ten yazdığı bir mektubunu akla getirir: “Geçmişe dair anılarımda yer etmiş büyümlü bir anıdan hâlâ etkileniyorum: ekin ekme, ekinleri deste yapma, tıpkı daha önce de olduğu gibi hasretlik çektiğim sonsuzluğun simgeleridir.”³⁶² “Senden saklamayacağım, büyüdüğüm kırsaldan hoşlandığım doğru –hala geçmiş anıların çekimine kapılıyorum, Sonsuzluğa bir özlem olarak, ekici ve buğday demetleri, Sonsuzluğun simgeleridir- tıpkı daha önce olduğu gibi.”³⁶³ Vincent'ın sonsuzluğu ölümde görüşü onun bir önceki bölümde

³⁶⁰ Van Gogh'un Delacroix hakkında okuduğu eser Charles Blanc (1813-1888)'ın 1867'de yayımlanan “Resim Sanatının Grameri” (*Grammaire des Arts du Desin*) adlı kitabıydı. Blanc, bu kitapta Delacroix'dan “büyük bir teorisyen ve tam bir bilimsel ressam” diye bahseder. Delacroix, modern sanatçılar arasında Cézanne'dan dahi daha nesnel ve akılcı renk dizgeleri oluşturma eğilimindeydi. Van Gogh bu teoriyi temel almış ve ardından yüreğinden duyduğu gibi boyamıştır.

³⁶¹ Eylül 1888, Arles

³⁶² VAN GOGH, Vincent. Bernard'a 1888'de Arles'ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

³⁶³ A.g.k., a.g.y.

ayrıntıları ile incelediğimiz mistik görüşünden gelir. Hasat zamanının sarı buğday tarlaları onun için ilahiyatla ilgilidir:

“Kuvvetle hissediyorum ki insanlar buğdaylara benzer, filizlenme için ekilmezsen şayet ne fark eder? –sonunda değirmende öğütülerek ekmek haline geleceksin. Mutluluk ile mutsuzluk arasındaki fark! İkisi de önemli ve gerekli, ölüm ya da ortadan kaybolma kadar iyi- oldukça görecedir- ve yaşam da aynıdır. Hatta beni mahveden ve korkutan bir hastalıkla karşı karşıya kalsam dahi sarsılmaz bir inanç bu.”³⁶⁴

Sarının psiko-fizyolojik etkisi doğrudan beyni uyarak akıl işlevlerini artırmasıdır, buna bağlı olarak idrak çoğalır. Sınava girecek olanlara sarı giymeleri tavsiye edilir. Sarı ile zihin, dikkatini bir noktada toplar. Son derece dikkat çekici olduğundan trafikte uyarıcıdır. (Zuffi, 2012: 71) Düşüncelere canlılık vermesi ile bedeni de canlandırır. Mutluluk hissi veren renk, sinirsel bozuklukların tedavisinde kullanılır. (Sun, 2015) Koyu tonlarla zıt olarak kullanıldığında ışık saçan neşedir. Zekâ ve bilinç ile ilgili olarak bilgiyi temsil eder. Güneşli bir günde gün ışığının bedende yarattığı olumlu hisler gibi güneşin bütün pozitif anlamlarını içerir. (Itten, 1973: 132)

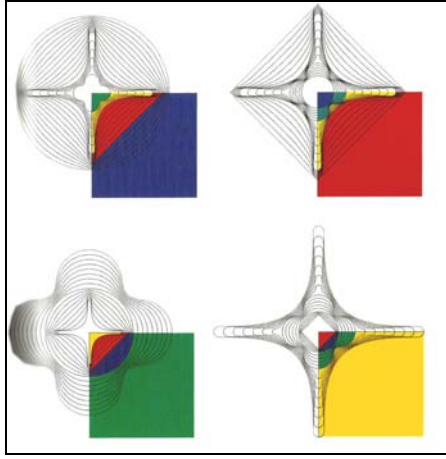
Sarının insan psikofizyoloji üzerinde yarattığı etki hakkında güçlü bilgilere sahip olan Eski Mısırlılar renklerin gücünü şifacılıkta kullanıyorlardı. (Gürkan, 2013) Zeka, bilgi, bilinç, sarı renk ve bir simgeye dönüşen Güneş arasındaki bağıntı renk simgeçiliğinde çok açık şekilde belirtilmiştir: “ilahi ışık insana görünür, doğal simgesini dünya üzerinde parlayan ışıktaki bulur; güneş sıcaklığı ve parlaklığı ile kalbe canlılık veren zihni bilgelikle aydınlatan Tanrı’nın sevgisini belirtir. Tanrının bu iki özelliği, birbirinden ayrıştırılamayan güneş, altın ve sarının anlamında belirterek, dünyanın yaratılması ve insanlığın yeniden doğumunda kendi ifadesini bulur.”(Portal, 1845, 21) Bilgi, insanın potansiyelini gerçekleştirme, olanaklarının müjdelediği yazgısına uymasındır. Bilgi değişik oranlarda hem anlama gereksinimi hem de güvenlik arayışıdır.” (Maslow, 2011: 70-71) “Güneş” her ikisini de temin eder. İbn-i Sina’ya göre insanda adeta iki cephe vardır: biri bedene çevrilmiştir,

³⁶⁴ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Haziran 1890’da Saint Rémy’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

diğeri yüce âleme. Bu nedenle bilgiyi işleyen iki tür akıldan söz edilebilir: pratik, icra edici akıl (*akl-ı âmile*) günlük yaşamı idare eder. Soyut ya da evrensel akıl (*akl-ı âlîme*) ise bütünü kavrama ve felsefeye açılır. Yaratıcı ifadeler, mistik, manevi dışavurumlar sezgi boyutu olan ‘akl-ı âlîme’den gelir. (Özden, 1996) İnsanın bu iki bilgi arasındaki bilinç seviyesi onun tekamül düzeyidir. İnsan içyüzünde aslen tüm giydiği elbiselerden soyunduğunda tamamen bilinç olarak mevcuttur. Her şey bilinçle yaşanır; kazanılır veya kaybedilir. (Tanrıbağı, 2010: 268)

Sarının zeka, bilgi ve bilinç ile ilişkisine değindikten sonra aktifleştiren, enerji veren psikofizyolojik özelliğine değinelim. Renklerle şekilleri özdeşleştiren renk teorilerinde sarı, Güneşin bir gök cismi özelliği olan daire formu ile değil genellikle ışık özelliği olan yıldız formunun üçgenleriyle özdeşleştirilir. Kandinsky’nin teorisinden yola çıkarak şekillerle renkleri eşleştiren Camille Graeser (1892-1980)’a göre sarının yansımaları enerjik yıldız şeklini çağrıştırır (Şekil 6). (Gage, 2006: 89) Itten’e göre üçgen, düşünceyi simgeler, renkler arasında açık sarı hafiflikle özdeşleştirilir. (Itten, 1973:120) Çocuk resimlerinde güneş bir daire değil onu çevreleyen uzun çizgileri ile birlikte bir dairedir. Böylece güneş ışığının tarifi mümkün olur.³⁶⁵ Işık bir yerde duran sabit, cisimsel değil, yol alan hızdır, bu nedenle sivri uçlu formlar bu hızı ifade için daha uygundur. Renk simgeçiliğinde asal daire en kutsal olan ve merkezde yoğunlaşan kırmızı olabilir ancak yıldız formu yıldızın bir merkezden dışa açılan parıltısından ötürü ancak sarı olabilir. Bu nedenle sarıya aktif haldeki enerji gücü de diyebiliriz. Renk simgeçiliği dilinde bu aktivite Tanrının insana yönelen sevgisidir ve Güneş ile temsil edilmiştir. İnsanda yarattığı etki ise düşünce gücüdür. Öte yandan Itten hareketsiz dediği kareyi kendi içine kapalı bir enerji olan kırmızı ile özdeşleştirir ve madde der. Tekrar eden sonsuz hareket dediği daire ise ruh olan mavi ile eşleşir. Itten sarının hareketinden bahsetmezken onun üçgenle özdeşleştirdiği bu renge ‘düşünce’ (Itten, 1973:120) demesi dikkate değerdir.

³⁶⁵ Van Gogh da “Tohum Serpen Adam ve Batan Güneş” adlı eserinde ve daha pek çok çalışmasında etrafını aydınlatma ve enerji yayma gücünün tarifi olarak güneşi aynı şablonu kullanarak göstermiştir. Bu, belki de 19. yüzyıl Batı resim tarihinde gerçekleştirilmiş en sembolik güneş tasviridir. (Resim 63)



Şekil 6: Karl Gerstner'in Renk Formu Modeli, 1979, (aktaran: Gage, 2006:89)



Resim 82: "Saintes Maries'te Cadde", 1888 Arles, 38.3x46.1 cm, Özel Koleksiyon

Sarının resim sanatı içerisindeki ve özellikle de renkçi ekoldeki önemi tartışma götürmez şekilde ışıklılık özelliğinden ileri gelir. Renk şiddeti ile çalışmak isteyen bir sanatçı mavi ya da kırmızı gibi orta tonları beyazla kırarak ışık elde etmek yerine, hiç kırılmadan canlılığını koruyan sarıyı tercih edecektir. "*Hem değerleri hem renkleri yakalamak olanaksız*"³⁶⁶ dır. Işık-gölge resmi ile renkçi resim birbirine taban tabana zıt plastiklerdir. Van Gogh'un da dediği gibi: "*aynı anda hem kutuplarda hem ekvatorda bulunamazsın.*"³⁶⁷ (aktaran: Kür, 1996:176) Renk kontrastlığı ton kontrastlığı azaldığında şiddetlenir. Şayet açık mavi, açık kırmızı ya da açık yeşilin ışık olarak kullanıldığı bir resimde şiddetli sarıya da yer verilirse diğer kırık değerlerin önüne geçeceğinden ışık algısı parçalanacaktır.³⁶⁸ Özgül renkler içerisinde ışık ışınlarını en çok yansıtan renk olması bakımından sarı, ışığın rengidir. Bu nedenle sarıyı kullanmak isteyen bir renkçi onu ışık olarak düşünecektir.

Renkli resimde ışık tarifi daima sarı ile kodlanmıştır. Şiddetli sarı kullanmak isteyen van Gogh sarının ışık demek olduğunu biliyordu. Onu nesneye bağlı, nesneden dolayı, nesneden yansıyan bir özdek -lokal renk- olarak düşünmedi. Çiçekler, limonlar, armutlar, buğdaylar bu enerjiyi yansıtmak için birer araç olduklarından kendisi için cazip konular olmalıydı, belki de ışığı yansıttıkları için

³⁶⁶ Pınar KÜR çevirisinde "değer" olarak geçen, value, valör yani rengin ton değeridir.

³⁶⁷ Nisan 1888, Arles

³⁶⁸ Miktar ve çevresel renkler yani kullanılan yer bu kuralı değiştirebilse de ışığın tarifinde diğer renkler suni bir etki yaratacaktır. Oysa açık tonda bir sarı doğrudan ışığı düşündürür.

simge sözlüğünün önemli elemanları haline geliyorlardı. Delacroix'nın (1830) ya da Itten'in dediği gibi nesnenin rengi yoktur: “Bir nesneye kırmızı dediğimizde o nesnenin moleküler yapısından bahsetmiyoruz. Nesnelerin rengi yoktur. Rengi ışık yaratır.” (Itten, 1973:18) Van Gogh'un nesnenin gerçeğinden yola çıkarak ilham alışı ve ortaya koyduğu yaratıcılık ile gerçeklik arasındaki bağıntıya inancı konuyu özetler: “*İşte doğadaki tonların genel uyumu, aynen taklit edildiğinde kayboluyor; buna karşılık, o uyuma tekabül eden bir renkler dizisi ile yeniden yaratıldığında –ki bu dizi modeldekinin aynı olmayabilir, hatta ondan çok farklı olabilir – kaybolmuyor, tam tersine.*”³⁶⁹ (aktaran: Kür, 1996:148)

Doğada görünenden çok farklı olsa da yarattığı renk armonisinin *doğanın* ona *konuştuğunun* en kuvvetli sesi olduğuna inanan van Gogh'un -bölümün başında değindiğimiz- ‘Sonsuzluk’un simgesi olarak gördüğü konularında sarı ve ona eşlik eden maviyi sıklıkla kullandığını anlarız. *Doğanın büyük kitabında dile gelen Sonsuzluk* ile ilgili simgeleri –günebakanlar, Güneş, köylü şapkaları, buğdaylar, kitap kapakları- bir önceki bölümde açıklamaya çalıştığımız gibi iç yüzünde ilahilik simgeleri olabileceğine dair sav ile *doğadakinin çok farklı olabileceken*, doğada görünen sarı ışınımlı renkleri ile boyanmıştır. O halde belki de bu nesneler öncelikle renklerinden ötürü bir ilham kaynağı idi diyebiliriz. Van Gogh aynı armoniyi daha sonra Sonsuzluk’un başka görünümünde de kullanmıştır: Eugène Boch’un Portresi, Vazodaki Süsenler, Postacı Roulin’in portresi, kendi kişisel sandalyesi, yaşlı acı içindeki bir adam (Sonsuzluğun Eşiğinde) ya da Sarı Ev’i gibi. Belki başka renklerde olan fakat *doğadaki genel uyumu dile getirmek için çok farklı tonda* –sarı boyanan bu konular da ona aynı dili konuşmuş olmalıdır.

Mistisizmde sarı “Manevi Güneş” olan bir merkezden tüm evrene yayılan ilahi kudret ise şayet³⁷⁰ -burada mistik bir sanat ortaya koyduğu iddia edilen- Van Gogh, evleri, yolları, tarlaları, figürleri kendi rengine boyayan bu ışık ile sarı simgeciliğine bağlanmıştır denebilir. Bu inanış Hristiyanlıktaki manevi güneş olan İsa inanişinden çok daha eskilere gider.

³⁶⁹ Ekim 1885, Nuenen

³⁷⁰ Bkz. 3.2.1.4. Işık ile İlgili Simgeler

1.1. Işığın İlahiliği

“Işığın kutsal olanın tezahürü olduğu -tanrısal olanın parlak olanda bulunduğu- kavrayışı hemen bütün inançlarda bulunur.” (Finlay, 2007: 47) “Renklerin değerlerini yorumlayan eski gelenek onları az ya da çok ışıklılı olmalarına göre ayırır.” (Gage, 1993: 27) Rengin türünden önce parlaklığına önem verilmesi tüm Antik dünyada ortaktır. Özgül renklerin kimliği Greko-Romen dünyada bir belirsizlik meselesi iken ışığın konumu hakkında herhangi bir belirsizlik yoktur. Miken Uygarlığında ışık Tanrının tezahürüdür. (Gage, 1993: 26) Yunan renk teorisinin çatısını ışıklılık oluşturur. Croton’lu Alcmaeon’un M.Ö.5. yüzyıla ait şiirinde aydınlık ve karanlık arasındaki antitez siyah ve beyazla anlatılmıştır. Empedocles ve Democritus’un geliştirdiği bu fikir Aristotle’nın “Nesne Duyumu ve Duyarlılığı” adlı tezinde tekrarlanır. (Gage, 1993: 11) Bu teoriye göre özgül renk, ışık ve karanlığın karışımının bir fonksiyonudur. Aristoteles’in öğrencisi Theophrastus’un temel renkleri siyah ve beyazın dışına çıkmaz ve Peripatetic³⁷¹ de ara renklerin ışıktan karanlığa dönüşümle ortaya çıktığını söyler. (Gage, 1993: 13) Roma’da mozaik taşlarının parlaltısının ve lakların önem kazanması, Ortaçağ’da bir rengi sınıflayan özelliğinin onun parlaklığı oluşu daima ışıkla ilintilidir.

Ortaçağda Arap renk terminolojisindeki kurulum Avrupa dillerindekine çok benzer: ışıklılık ve karanlık vurgulanmıştır. Avicenna (İbn-i Sina)’nın renk tonlarına gösterdiği ilgi Yunanlı atalarınınkinden bile fazladır. 1015’te her bir renk için siyahla beyaz arasında bir skala oluşturur. Ortaçağlarda en kapsamlı optik tezi yazmış olan Alhazen (İbn-i Heysem) de Aristotle ya da Ptolemy’nin tonal vurgusunu reddetmez, bu onun çıkış noktasıdır. Renkleri en kuvvetli olandan en zayıf olana doğru sıralar fakat güçlü ve güçsüzden kastının rengin tonal değeri olduğu anlaşılmaktadır, açık renkler daha güçlü addedilmiştir. (Gage, 1993: 64) 12. yüzyılda ışık ile rengin ilişkisi tartışılrsa da genel kanı rengin ışığın ikincil bir özelliği, maddi yönü, maddeden daha ziyade kazara oluştuğu yönündedir. Ortaçağ

³⁷¹ Gezginci Aristotle Okulu

ışık metafizikçileri ışığın çok sayıda versiyonuna ihtiyaç duyar ve bunlar Yeni Platoncu Ficino tarafından çoğaltılır. Ficino rengi opak ışık olarak algılar.³⁷² Hümanist mimar Alberti için ışığın bir fonksiyonu olan renk, siyah ve beyazın uzun ve tekrarlayan önemli bir işleyişidir: “Işık ve gölgede renk aynı kalırken ışık ve gölgeyi takip eden açıklık ve koyuluğa ulaşır. ...resimde aydınlık ve karanlığı siyah ve beyazla veririz. ...ve tüm diğer renkler ışık ve gölgenin versiyonlarıdır.” (Gage, 1993: 118) Ortaçağ yazarlarının optik üzerine geniş birikimleri Leonardo’yu ışığın üstünlüğü fikrine ulaştırır. John Peckham’ın “Perspectiva Communis” kitabının ön sözünü çeviren Leonardo doğanın nedenleri arasında en düşündürücü olanın ışık olduğunu yazar. (Gage, 1993: 133)

Ortaçağın ışık kavramı diğer tüm çağlarda olduğundan daha mistiktir. Işık asıl olan, tek gerçektir. Ortaçağ ressamı güzelin değil gerçeğin peşindedir. Beden, içinde ikonanın gibi bir ışığı taşıyan yüce varlıktır. Işığın kaynağı dışarıda değil bir güneş gibi parlayan ruhun gücünde olup bu ışık içten dışarıya doğru yayılır. “Beden, parıltıyan ışınlarıyla adeta her yanı ışığa boğan zihnin suretine bürünür; o sureti, her eylem, konuşma, bakış, hatta gülüş -içten ve ağırbaşlı bir gülüş- onun sayesinde ışıldayınca kadar beden azalarına ve duyularına yayar.” (Eco, 1999: 26) Bu inanış Eski Ahit’ten gelir: “Musa İsrailoğullarına yüzünü aydınlatan ışıkla görünür, Nebi Habakkuk³⁷³ Kutsal olanın geleceğini şu sözlerle haber verir: “O bir ışık gibi parlayacak ellerinden ışıklar çıkacak, gücü ellerinde gizlidir.” ”(Portal, 1845: 24)

Hristiyanlık iç mekânlarında ışıklılık cennet ışığının bir imajıdır: sadece basit bir estetik zevk ya da çarpıcı bir gösteri değildir. Mozaikler resmin son derece ışıklı versiyonları olarak gelişmiştir fakat bu ışık Hristiyanlık ikonografisindeki ışık için bir araçtır. İsa daha geç imajlarında etrafa ışık yayar, elinde üzerinde “Ben Dünyanın Işığım” yazan bir tomar ya da üzeri taşlı St.John İncili taşır. (Gage, 1993: 44-45) “Başlangıçta” der St. John “Söz vardı ve “Söz Tanrı ile birlikteydi ve

³⁷² Seville Isidore: “Işık (*lux*) kendi kendine var olan bir özdür ve ışıktan akan ışık birimi (*lumen*), ışık beyazlığındadır fakat yazarlar bu ikisini birbirine karıştırır” diye yazar. Terimlerin gerçekte on üçüncü yüzyıla kadar az ya da çok gelişmiş güzel kullanıldığını görüyoruz, en azından bilim insanları tarafından kabul edildiği şekliyle *lux* ışığın kaynağı ve *lumen* de görünen dünyevi, sonlu ışıktır. Fakat dokuzuncu yüzyılın en önemli yazarı Scotus Eriugena bu terimleri birbirinden ayırmaya girişir.

³⁷³ Tevrat’ta geçen, İsa’dan 7 yüzyıl önce yaşamış bir peygamber

Söz Tanrıydı. Her şey Sözle yapıldı. O olmasaydı hiçbir şey var edilemezdi. Onda ki yaşamdı ve yaşam insanlığın ışığıydı ve ışık karanlıkta parlar ve karanlık onu anlamaz.” (Portal, 1845: 21) Batı resminde tenebrizm, mistik anlamıyla, ışığın ilahi zarafeti ve bilgisi ile kötülük ve cehaletin metaforu olarak kabul ettiği karanlık arasındaki çatışmayı ifade eder. Eski İranlıların Zerdüştcülüğünde de dünya ışıkla karanlığın savaş alanıdır. Metafizikte ışık deyi mi Doğuda ve Batıda gerek dinsel, gerek gizemsel anlamlarda tanrısal ya da evrensel bilgiyle bu bilgiyi vereni nitelemek için kullanılagelmiştir. (Hançerlioğlu, 1989: 171) ‘Luministik’ üslubun ustası Caravaggio’nun eserlerinde ışık başlıca kahramandır ve plastik formu emerek yutar. Karanlığın pozitif bir değer olduğunu kabul eden 17. yüzyıl bakış açısında ışık, Rembrandt’ın görsel bir imgeye dönüştürdüğü haliyle ortaya çıkar. Rembrandt’ın bazı tablolarında, ışık neredeyse göz kamaştıracak denli parlaktır.

Güneş motifinin megalitik kültürlerde, Dünyanın neresinde olursa olsun öne çıkan bir imaj olduğunu daha önce belirtmiştik. Dinamik güneş tekerinden simetrik güneş haçına kadar çeşitli formlarda ortaya çıkar. (Van, 2001: chapter5) (şekil 5) Henüz tekerleğin bulunmadığı bir çağa ait olduklarından da bu şekiller Güneş simgeleridir. (Jung, 1997: 336-337) Tarih öncesinden antik döneme taşınan bu İlahilik simgesinin (Apollon Kültü) Doğuda uygulanımı çok daha eskidir. Işık çemberi olan halenin Buda tasvirlerinde eskiden beri kullanıldığını görürüz. Batı ekinine geçişi Hellenizmle birlikte olmuştur. Büyük İskender zamanında çoğu heykel tasvirinde ilahilik simgesi olarak ortaya çıkar. Helenistik dönemde oryantalist Julian Chaldaean ve oğlu Julian the Theurgist ışığı evrenin merkezi yapan bir dizi kehanet açıklarlar. Bu kehanetlerde Güneş evrenin merkezi ve en yüce Tanrının kendini açıkladığı unsurdur. Arındırıcı güçlere sahiptir ve ışınları dünyaya her şeyi kendi kendine başlatan ruhu indirmektedir. (Gage, 1993: 26)

Daire Ortaçağ boyunca en kutsal simgelerden biri olarak Güneş’i anlattığı gibi, çember, sonsuzluğu ifade eder. (Mülayim, 2006: 263) Geç Antik Dönemde ışık ve renk hakkında en önemli düşünür olan Plotinus İlahi Birliği Işıkla ifade eder, tek olanı defalarca ışık olarak açıklar, özellikle de Güneşi tarif eder. Plotinus için ışığın kendisi bütünün teklik olan mükemmel imajıdır. Renk güzelliği de bu Birlikten doğar. (Gage, 1993: 26-27) “İslam mistisizminde ışığın oynadığı rol erken

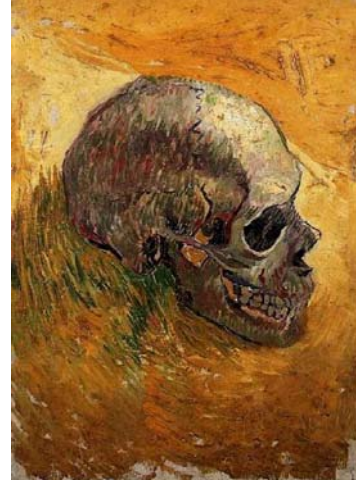
Hıristiyanlıktakiyle aynı simgedir ve büyük olasılıkla Platon ve Plotinus'un fikirlerinin de dâhil olduğu bir anlayışın teorisinden ortaya çıkmıştır.” (Gage, 1993: 64)

İslam gizemciliği ‘ışrakıyye’ anlayışını Yeni Platoncu temelden almıştır, buna göre evren ışığın yayılmasıyla oluşmuştur. (Hançerlioğlu, 1989: 171) Ortaçağ Avrupa geleneğindeki ışığın ilahi kudret olduğu anlayışı Hıristiyanlıkla ortaya çıkmamıştır, kaynağı çok daha eskilere gider. Renklerin ışık ve karanlığın etkileşiminden oluştuğuna dair teori Goethe ve Romantiklere kadar uzanan çok eski bir gelenektir. Tümünün kaynağı Mısır Hermetizmidir. İskenderiye Kütüphanesinin yakılmasıyla yok olan yazılı kaynaklar daha sonra ikinci elden tekrar oluşturulmuştur: “3.yüzyıla ait olan *Corpus Hermeticum*’da Tanrının arketipik ışık olarak tanımlanması, Tanrı’nın, “ışık” fenomeninin öncesinde ve üstünde olan tüm ışıkların “ilkimgesi” olduğu düşüncesini ifade eder.” (Jung, 2003: 17) Bu ilk imge kaynağı dışarıda olan bir güç değil, mistiğin kalbinde olan bir kutsallık alanıdır. Ancak, insan yeryüzüne gelerek bu ilk kaynağı unutmuş, perdelenmiştir ve Aydınlanma yolculuğu gerçekte kişinin kendi içerisindeki karanlık ile ışığın mücadelesidir.

Mısır Hertemizmi ve hatta Hinduizme kadar geri giden ışığın ilahiliği olgusunun geçmiş tarihinde ışığa atfedilen olumlayıcı rol ortaktır. Ancak bu ışığın renginin ne olduğu sorusuna gelindiğinde farklı görüş ve uygulamalarla karşılaşmak araştırmacıyı zorlayıcıdır: En eski Grek renk teorisine dönüp baktığımızda karşımıza dört element ile ana renkler arasındaki bağıntı çıkar. Hava kırmızı ile, ateş sarı ile ilişkilendirilmiştir fakat bunlar arasında maviye yer yoktur. 2. Yüzyılda Atina’lı astrolog Antiochus Kutsal rengin hangisi olabileceğine dair bir çalışma yapar. Patrik Reutersward kırmızı ve mavinin ikisinin de olabileceğini keşfeder. (Gage, 2002: 73) Ortaçağ’da benzer ikonografik programlar İlâhi Işığı çok çeşitli renklerde verir. İlâhi ışığın ateşle bağlantılı olarak kırmızı olduğuna dair inanış çok eskiye gidiyordu ancak kurumsal din içerisinde durum daha karmaşıktır örneğin Meryem’in giysisi sırasıyla neredeyse tüm renklerden geçmiştir. (Gage, 1993: 64)



Resim 83: Rembrandt van Rijn,
Sanatçının annesi



Resim 84: Van Gogh, “Kafatası”
Kış 1887-88 Paris, 43x31 cm,
Amsterdam: V.V.G. Museum

1.1.1. Aydınlanmanın Rengi

Mistisizmde ışığın rengi Manevi Güneş inanişından ötürü sarıdır. Eski Mısır'da güneş ışığın biricik kaynağıdır ve bu düşünce Hristiyanlığa da taşınarak mistik öğretiye şekil vermiştir: Mistikler ile filozoflar tekil renkten çok, genel olarak aydınlıktan ve güneş ışığından coşku duyar. Işık olarak Tanrı fikri çok eski geleneklerden gelir. Hepsi güneşin veya ışığın iyi etki yaratan eyleminin kişileştirmeleri olan pagan Sami kültürünün 'Baal'inden, Mısırlıların 'Ra'sından, Perslilerin 'Ahura Mazda'sından³⁷⁴ doğal olarak Platoncu idealar güneşine, 'iyilik'e uzanan bir gelenektir bu. (Eco, 1999: 73) Işığı doğrudan yansıtan altının, ikonaların en önemli materyali oluşu da "Mithra", "Helios", "Ra" tapınç geleneğinin yeni ideolojiye adapte edilişidir. (Eco, 1999: 17)

Ortaçağ İkonalarında altın renkli arka plan güneşin ve ışığın krallığının olağanüstü öte âlemini simgeler. Cennetten gelen ışık, altın dışında bir renkle simgelenemezdi. "Altın sarısı maddenin ışığın gücü ile yücelmesidir, ele geçirilemez parlaklıkta transparanlık yok olur, fakat madde ağırlığını kaybetmiş tamamen titreşim haline gelmiştir." (Itten, 1973: 132) "Altın tüm Ortaçağın tüm ikona ve minyatürlerinde gaip âlemine açılan kapıdır. Altın rengi parlaklık ve bozulmazlık nitelikleriyle yüce ışıkla, güneş ışığıyla, tanrının ışığıyla ilişkilendirilir." (Delamare, Guineau, 2007: 51) "Altın renginin parıltısının yanına leylak rengi, mavimsi yeşil, kum sarısı veya mavimsi beyaz gibi yadırgatıcı şekilde soğuk ve açık tonlar konularak, ışığın nesnelerden yayıldığı izlenimini veren renk etkileri elde edilir." (Eco, 1999: 70) Uluslararası Gotik'ten sonra üç boyut yanılsamasını kırdığı için altın sarısı yerini pigment sarıya bırakır. 17. yy. Batı resminde Rembrandt'ın eserlerindeki sarı ışık, kaynak olarak dış mekan yerine insanın içinden dışarıya doğru bir yansıma ile insanın içi (ruhu) olması bakımından Eco'nun açıkladığı Ortaçağ mistik anlayışının bir devamı olarak düşünülebilir. (Bkz. Eco, 1999: 26) Rembrandt'ta manevi, kuvvetli bir ışık, adeta karanlıkla

³⁷⁴ Zerdüşt'e göre 'ateş', Ahura Mazda'nın, Hint mitolojisindeki Agni olan evrensel simgesidir.

boğuşur.³⁷⁵ (Turani, 2007: 446) Aynı dönemde dini yapılarda göz kamaştıran altın yaldız ışıltılar Kilisenin cenneti yeryüzüne indirme politikasının bir sonucudur. (Gombrich, 2007: 435-443) Doğu'da beş tradisyonel rengin -siyah, beyaz, sarı, kırmızı, yeşil- kullanıldığı eski Çin kültüründe sarı en önemli renktir. Merkezi ve asil olan renktir. Toprağın elementlerini simgeler.³⁷⁶ Tanrının oğlu sayılan cennetin çocuğu imparatorlara tahsis edilir. Başka kimse sarı giyemez. Sarı yüce bilgeliğin ve aydınlanmanın rengidir. (Gage, 2006: 203)



Resim 85: Tutankhamon'un mezarında Firavun'u eşi ile birlikte gösteren altın kaplama rölyef. Tepede Güneş tanrısı çifti kutsuyor. (M.Ö. 1330)



Resim 86: Altın suyu ile boyanmış bir El Fayyum portresi (yaklaşık olarak M.Ö. 2500)

Batı kültürüne Güneş, altın ve sarı simgeciğinin Doğu'dan geçtiğini (Eco, Gage, Gökberk, Mülayim) ve Hristiyanlıktaki Manevi Güneş: İsa inanişının da Mısır Hermetizmine dayandığını (Budge, Portal, Tanrıbağı) daha önce belirtmiştik. Mısırlılar bolluğu temsil eden bir ana tanrıçanın yönetimindeki doğa güçlerine,

³⁷⁵ Turani bu boğuşmayı Ortaçağ skolastik yapısı ile Rönesans hümanist felsefesinin birbiri ile zıtlaşmasına benzetir. Çünkü Barok tüm değerlerin eleştirildiği bir ortamdır. (Turani, 2007: 446) Bununla birlikte Rembrandt'ın Kalvenci bir Protestan olduğu gerçeği -ki Gage az renkli paletini dahi bu ideolojiye bağlar- Rembrandt'ın ışığı ışrakkiyecilik anlamında iyilik ile kötülüğün savaşımı olarak düşünmüş olabileceği varsayımını kuvvetlendirir. 17. yy Batı resminde Caravaggio'nun clair-obscur ışık anlayışı tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştı. Rembrandt farklı olarak ışık kaynağını içten dışa doğru kullanır. Resminin konusu ve biçimi de Eski Ahit'ten alınmıştır. Gage Rembrandt'ın az renk kullanımını Reform'un etkilerine bağlı görür. Bir ressam renkçi değilse ışık-gölge ressamı olacaktır. Işık-gölge resminde sarı, sıcak bir ışık etkisi için en kullanışlı renktir.

³⁷⁶ Bu gelenek Modern İmparatorluk sonrası yok olmuştur. (Gage, 2006: 203)

özellikle güneşe tapmışlardır. Egemenlik teorisinin geliştirilmesi de güneşle ilgili inançların kuvvetlenmesiyle ilgili görünmektedir. (Sinemoğlu; 1984: 141) Mısır Güneş Kültü önceleri verimlilik çerçevesinde ortaya çıkmış ve giderek insanı ölümsüzlüğe ulaştıran çok yüksek düzeyde bir tasavvufa ulaşmıştır. (Turani, 2007:41-71) Mısırlılar dünyayı ilahi bilincin bir belirtisi sayıyor, saf fikirleri de gerçekler olarak kabul ediyorlardı. Dünyanın yaratılışı, bir bakıma Kaos’tan kendini kurtaran bilinç ve karanlıktan ayrılan ışık anlamına gelmekteydi. 5. Sülale zamanında, içinde resim, heykel gibi tapılacak herhangi bir şey bulunmayan Ra Güneş Tapınağı kurulur. Yeni İmparatorlukta tanrısal bir hukuk anlayışı egemen kılınır. Kral, Ra’nın yerine geçerek mutlakiyetini dini temeller üzerine oturtur.³⁷⁷ IV. Amenhotep tek tanrılı bir din kabul ettirmeye çalışır ve bu yeni tanrının adı Aton, Güneştir. Heliopolis (Güneş kenti)’te tüm Tanrılar az ya da çok güneş ile ilgileri belirtilerek gösterilir: Horus yeni doğan güneş, Aton öğle güneşi, Atum batan güneştir. (Turani, 2007:41-71)

“Eski Mısır inanisında bütün tanrılar güçlerini güneşten almaktaydılar. Büyük tanrı Ra da doğan güneşin tanrısıydı. Yine güçlü bir tanrı olan ve güneş yuvarlağının kişileştirdiği Aton’a yazılmış şu şarkı, bu kültür için güneş ışığının önemini gayet iyi özetlemektedir: Sen ki eşyanın oluşu sırasında zaten yaşamaktaydın ey canlı Aton, ufukta parlayarak yükseliyorsun. Güzelliğin bütün ülkeleri aydınlatıyor. Güçlü büyüklüğünle dünyanın üstünde görüldüğün zaman, ışıkların, yarattığın alemin son uçlarına kadar bütün ulusları kucaklıyor.” (Hançerlioğlu, 1989: 264)

Adını Akhenaton (Aton’un parlaklığı) olarak değiştiren IV. Amenhotep, geleneksel dinden kopar ve tek tanrı Aton, tanrılaştırılmış güneş dairesi (Güneş kursu) kültürünü kurar. Bu yeni dinde eski ahlak anlayışı ortadan kalkar ve yerine son derece özgürlükçü bir doğacılık geçer. İçtenlik ve bireysel yönelişlerle eylemler arasındaki uyum, din yükümlülüklerinin başında yer alır; yeni din yaşama sevincini, doğaya ve canlı varlıklara aşkı, aşırı derecede över. (Sinemoğlu; 1984: 139-220)

³⁷⁷ Tanrı-Kral kavramı ilk olarak Mezopotamya’da ortaya çıkmıştır. Bundan sonra iktidar için pratik bir yöntem olarak tarih boyunca uygulanır. 17. yüzyılda XIV. Louis’nin kendine “Güneşin Kralı” ünvanını koyuşu gibi.

Akhenaton'un kurduğu yeni dinin hümanist, doğacı ve kişinin ruhsal gelişimine öncelik veren yapısının Hall'in tüm çağların bilgelik öğretisi dediği Hermetizmdeki kalben aydınlanmaya dayalı olduğu anlaşıyor. Mısır inanışına göre ruhun asıl amacı tanrıya geri kavuşmaktır. İnsan aşk yolu ile imana ulaşır ve ölümsüzleşir. Öteki dünyaya ancak iyilik yapmak suretiyle girilebilir. (Hall, 2008)

Güneş kültüründe kullanılan en önemli metaryel olan altın (*newb*), resimlerde tanrıların ten rengi ve sonsuzluk simgesi idi. Sarkofaj ve heykeller, öldükten sonra tanrılaşan firavun inancından ötürü altınla boyanırdı. (Alistair, 2015) Altın plaka ve parçalar, mumyanın gözlerine, diline, ayrıca yüzün ve bedenin diğer bölümlerine de yerleştirilirdi. Böylece mumya Güneş ışınları ile kutsanmış sayılırdı. El Feyyum portrelerinde altın ve gümüş sıkça kullanılmıştır. Tabutu örten ahşap panoların üzerine ölünün gençlik halini yansıtan portresi yine altın özleriyle gerçekleştirilirdi. Böylece tabutun içinde ve dışında, aynı görünüm altınla ölümsüzlüğe ulaştırılırdı. Zira altın, çürümeyi engelleyen büyü bir koruyucuydu.³⁷⁸ (Akbulut, 2006: 167-193) Sarı, Mısır'da güneşi ve altınla birlikte kullanıldığında mükemmelliği simgeliyordu. (Alistair, 2015) Bu nedenle Mısırlılar sentetik boyalar içerisinde en çok sarı ile ilgili buluşlar yapmışlardır: “(B)u halkın bulgucu özelliğini asıl yansıtan renk sarıdır. Aşı boyasının yanı sıra, sarı zırnığın altın sarısını ve jarozeitlerin (demir, potasyum, ve sodyum sülfatları içeren topraklar) solgun sarısını kullanırlar.” (Delamare, Guineau, 2007: 20-23) Kullanılan diğer bir sarı pigmenti mavi ve yeşilden sentetik yolla elde edilen “*lead antimonite*”ti. “Sarı pigmentler konusunda böylesine geniş bir yelpazenin uzun süre boyunca Batı’da bir eşine rastlanmaz.” (Delamare, Guineau, 2007: 20-23)

Renk simgeçiliğinde Güneş, altın ve sarının yerini açıklayan Portal bu üçünün aynı şey olmadığını fakat aynı kaynağın farklı dereceleri olduğunu belirtir: Doğadaki güneş ruhsal güneşin simgesidir. Altın doğal güneşi ve sarı da altını simgeler. Tüm dinler kendi dogmalarında bu simgeler üzerinde sabittir. Hristiyanlık ikonografisinde ilahi ışık insana görünür, doğal simgesini dünya üzerinde parlayan ışıktadır; güneş sıcaklığı ve parlaklığı ile kalbe canlılık veren zihni bilgelikle

³⁷⁸ Gerçekten de yapılan Radyografi incelemeleri, portrelerin altınla bezenmiş bölümlerinin daha net olarak korunduğunu ortaya çıkartmıştır. (Akbulut, 2006: 167-193)

aydınlatan Tanrı'nın sevgisini belirtir. Tanrının bu iki özelliği, birbirinden ayırtılamayan güneş, altın ve sarının anlamında belirerek, dünyanın yaratılması ve insanlığın yeniden doğumunda kendi ifadesini bulur. İlahi bilgelik beyazla, ilahi aşk kırmızıyla simgelenir; altın sarı bu iki anlamı tek formda bir araya getirerek her ikisini de görünür kılar, açığa çıkartır. (Portal, 1845: 21-22) Peripatetic'te altın, ateşin rengidir. Goethe'nin renk sisteminde ve Romantiklerde sarı birincil renktir. Turner birincil renkleri ışığın -sarı- altına koyar; sarı, karanlıktan çıkan ışığın simgesel yaratımında anahtar rol oynar. (Gage, 1993: 194)

Ortaçağ, ilahi fikirlerin çoğunu Klasik Antikçağ'dan miras alarak bu kavramları Hristiyan görüşünün tipik insan, dünya ve Tanrısallık anlayışı içine yerleştirmiştir. Bu yüzden tüm Ortaçağ kültürü, gerçeklik üzerine bir düşünme olmaktan ziyade kültürel geleneğin bir yorumudur. Vischnou, Mithras, Horus ve Apollo aynı dogmalar olup, aynı temsillerin ilahi karakterleridir. Doğunun ürünü olan bu mit Batıda ve Güneyde kabul görmüştür. Hint kültüründeki Vicsnou tamamen cismani güneş Surya'dan meydana gelir ve kimliğini mistik güneş "Om" ile kazanır. Eski bir İran dini ve felsefesi olan Zoroastrizm'de (Zerdüştlük) Mithras, Mısır'daki Horus ve son olarak Antik Yunan'da Apollo güneşin kişileştirilmiş halidir. (Portal, 1845: 24)

Başlangıçta der Persliler 'Söz' ilkel ateş ve ilkel suyun birleşiminden yaratıldı. Kutsal Söz'den ilk ışık doğdu, ışık görünen ışığa, su ve ateşe dönüştü. Honover 'Söz'dü, Ormus'la karışarak yaşam ağacı şeklini aldı ve ikinci derecesine ulaştı. Mithras bu dogmanın din adamı kişiliğinde ortaya çıkışıdır. Ezoterik doktrin onda Ormus ile Ahriman'ın dualitesinin birleşimini görür. Mithras ilahi fikirdir, Sonsuzdur ve Güneşle simgelenir. Söz ya da Tanrı kelâmı, Perslilere açıklanır: tüm ışığın kaynağıdır ve simgesi Apollon'un ki gibi sarı ve altındır. Mithras ölümsüz atı ile altın dağ olan zorlu Albordy'e çıkar, elinde kötü ruhları cezalandırdığı altın gürzü ile burada oturur, zaferini işaret eden altın giysiler giymiştir, kendisi de altın rengindedir. Mithras kutsal sözün yerine getiricisi, aracısıdır: imgeler, sözler ve düşünceler ilham ederek insanı şeytanın yolundan uzaklaştırarak, yükselmesine yardımcı olur. (Portal, 1845: 22)

Zoroaster bir din kâşifi değildi fakat eski Güneş tapıncının şeklini değiştirdi. Güneş adı, altın, parlak, özgürce parlayan yıldız anlamındadır. Bagavadgita (*Bagavadam*)'ya göre Vişnu (*Vischnou*) Tinsel Güneş Tanrının ilk ortaya çıkışıdır. Sonsuzluk fikri, ilahi kelime, ışık içinde parlayan Tanrıdır. Suyun içinde hareket eder, böylece sarı kıyafetli Narayana ismine ulaşmıştır. Manu dininde Brahma, Vischnou karakterinin aynısıdır. İlk olarak suyu yaratmıştır ve suyun içindeki tohum filizlendiğinde altın parlaklığında bir yumurtaya dönüşür. Binlerce ışın yayan yıldız gibi parlaktır, içinde Brahma formundaki İlahi Varlık oluşur, bu, tüm diğer oluşumların ilk atasıdır. İlahi varlık Vischnou ve Brahma Tanrı ve Sonsuzluk âleminin ilk halleridir. Mısır'daki Amon (Söz) da aynı dogmadır. St. John'a konuşan Işık'tır. Zekâdan gelen ışık-yayılımı Baba ve Oğul'dur. Aynı şekilde Horus oğul, Osiris babadır. Horus tıpkı Perslilerin Honover'i gibi zihin ve maddenin birliğinden doğar. Horus yani İlahi Söz dünyanın oluşumunu yönetir. Horus'un biri Ay (gümüş) diğeri Güneş (altın) olan iki gözü herkesi her an izleyen tanrısal göze işaret eder. Horus'un gözü kişiyi durmaksızın izleyen vicdan gözü Thot'tur. Bu nedenle simgesi keskin bakışlı şahin kuşudur. Altın tıpkı Vischnou ve Mithras'a olduğu gibi Horus'a da kutsallık verir. Latince'deki 'aurum', Fransızca'daki 'or' ve İbranice'deki 'aor' ışık demektir. (Portal, 1845: 23-24)

Erken Hristiyanlık'ta Apollon kültünün devşirilerek İsa'ya dönüştürüldüğüne dair çok sayıda sanatsal kalıntı (Gage, 1993. Drange, 1996) Güneş Kültünün devam ederek Hristiyanlık'taki Manevi Güneş: İsa fikrine dönüştüğünü kanıtlamaktadır. Mısır'da altın çember güneş etrafında bir yılda tamamlanan yolu ifade eder. Mesih, İlahi Güneş sosyal ve dini periyodu tamamlar, yeni bir çağı başlatır, zafer tacı (hare) büyüklüğü ile belki de çağımıza kadar kalmış doğal bir olayın simgesidir. İbrahim Chaldea'de putları yıkmıştır ancak semboller aynı kalır. Kilise Babalarının peygamberlerde olduğu gibi Mesih İsa, Işık, Güneş, Doğu olarak adlandırılması ve altınla simgelenmesi şaşırtıcı değildir. Hristiyan sanatkarların İsa'yı, neden Apollo gibi sarı saçlı ve başında hare ile resmettikleri ve aynı şekilde Meryem ve Havarileri de başlarında Apollo'nun zafer tacının benzeri olan bir hare ile resmettikleri böylece anlaşılıyor. (Portal, 1845: 25)

Altın ve sarı mistisizmde istisnai bir yere sahiptir. Bu maden ve renk gizemli inisiyasyonu³⁷⁹ ifade eder. Eski inanışa göre sarı bize karanlık labirentlerde yol gösteren Ariadne'nin ipinin rengidir. Benzer şekilde Anubis'i simgeleyen köpeğin ağzından da altın bir zincir çıkar, bu zincire tutunanlar öldükten sonra kurtuluşa erer. Zent-Avesta'ya³⁸⁰ göre sarı, karanlık ruhları kovan öncü köpeğin göz rengidir. (Portal, 1845: 25) Köpek yıldızı olan Sirius, Perslilere göre cennetin gözcüsü ve tanrıların gardiyanıdır, ölmeden önce hastaların acılarını dindirmeye yardım ederek elindeki az miktardaki yiyeceği hastaya götürmesi için bir köpeğe verir. Bu nedenle tapınağa kilitli (avamdan gizli) olan kutsal bilginin bekçiliğini yapan köpek başlı Anubis aynı zamanda gizemli ölümün de başlatıcısıdır. Sarı göz vahiy yolu ile aydınlanan zekâyı simgeler. Anubis heykelleri altın ya da altın yıldız kaplamadır.³⁸¹ Thot, Antik Yunan'daki Hermes, Roma'daki Merkür'dür. Mercury Hermanubis tanrıların sözcüsüdür; cehennem ruhları ile anlaşma yapar, elinde altından bir çomak tutar. Yüzünün yarısı aydınlık yarısı karanlıktır, doğum ve ölümü simgeler. Yüzünde birbirine zıt karanlık ve aydınlık prensipleri tekrardan üretilmiştir. (Portal, 1845: 25-26)

Grek mitolojisine göre Hesperidlerin koruduğu Hera'nın bahçesinde altın elma veren ağaçlar bulunmaktaydı. Bahçeye ayrıca yüz başlı bir dragon bekçilik ediyordu. Bu, farklı mitlerde Hippomenes'in Atalanta'yı kandırmak için kullandığı, Paris'in Afrodite'e sunduğu ve Eurystheus'un Herakles'ten bulmasını istediği meyvedir. Prometheus'a giden Herakles Hesperidlerin yerini öğrenir, bahçeyi bularak dragonu öldürür, altın elmaları Eurystheus'a götürerek yirminci görevini tamamlar. Mitte geçen altın elmalar Tanrı sevgisinin yarattığı zekânın meyveleridir. Dragon insanın tutku ve ahlaksızlığını simgeler. İnançsızların altın elmayı tadamayacaklarının sözünü vermiştir. Prometheus dünyevi din adamını, mürşidi simgeler. Güneş, altın ve sarı ilahi vahiy yolu ile aydınlatılmış insan idrâkinin simgeleridir. Peygamber Daniel: "bilge olanlar yıldızların sonsuz ışıkları gibi parlayarak diğerlerini doğruluk yolunda aydınlatacaktır" der. Süleyman aynı

³⁷⁹ aydınlanma, ezoterik aşamalardan geçme

³⁸⁰ Zenda Avesta (kutsal metinleri) Zerdüş'tün özdeyişlerini içerir. Tek tanrıcı ve dualistiktir.

³⁸¹ Coptic dilde (Antik Yunan'da kullanılmış bir dil. Yunancada olmayan bazı sesleri de içerir bunlar Mısır dilinden girmiştir) altın ya da altın yaldıza Annub deniyordu.

düşünceyi: “bilge bir kafa en saf altındır” sözü ile açıklar. İsa Mesih “Tanrı Krallığında sadece güneş parlayacaktır” şeklinde bildirir. (Portal, 1845: 27)

Altın ve sarı Hristiyanlık sembolizminde inancın simgeleridir. Kutsal öğretinin bekçisi St. Peter Ortaçağ minyatürlerinde sarı kıyafetler içinde elinde sarı asa ya da altın tutar şekilde resmedildi. Bunlar Mercury Hermanubis simgeleri idi. Altın renkli bir yiyecek Tanrı’nın bilgelik ve sevgisinin simgesiydi. Yeşaya: “kim şeytanı reddeder ve iyiliği seçerse yağ ve bal yiyecektir” der. Bu tradisyon Süleyman’da (mistik eşine “dudaklarından bal damıtan” der), İlyada’da (akıllı Nestor’un ağzından bal damlar), Platon’da (bilici kadınlar beşiğinde uyuyan Platon’un ağzına arıların konduğu hikayesini anlatırmış), Pindar’da (çocukluğu ormanda geçen şair balla beslenirmiş), Virgil’de (balın yaradılışı simgeleyen çiğden damıtılan ilahi bir hediye olduğunu söyler) ve Pliny’de (bal yıldızlardan akan, cennetin göz yaşlarıdır) tekrar tekrar karşımıza çıkar. Ballı kek antik ulusların çoğunda adak olarak sunulurdu. İlk Hristiyanlar ve Mithras mistikleri tatmak üzere bal ikram ederlerdi. (Portal, 1845: 28)

Hermetizmde batmayan ruhsal güneş altınla simgelenirdi. Mısırlılar aynı renkteki nesnelerin, karakter özelliklerinin de aynı olduğunu düşünen ilk simyacıları. Renklerin her biri değerli bir taş veya madenle sıkı şekilde ilişkilendirilmişti. Dört ana renk, dört metalle gösterilen dört çağı yansıtır: Altın Çağ, Gümüş Çağ, Bronz Çağ ve Demir Çağı. (Portal, 1845: 31) Güneş ve ay, altın ve gümüşle eşdeğerdi. Güneş, altın ve sarı eş anlamlı değillerdir fakat aynı kaynağın farklı dereceleridir. Doğadaki güneş ruhsal güneşin simgesidir. Altın doğal olan güneşi ifade eder ve sarı da altını simgeler. Tüm dinler kendi dogmalarında bu simgeler üzerinde sabittir. (Portal, 1845: 21-22)

sarı	turuncu	kırmızı	mor	çivit	mavi	yeşil
sol	la	si	do	re	mi	fa
Merkür	Venüs	Mars	Jüpiter	Satürn	Uranüs	Neptün

Tablo 1: Simgecilikte yedi rengin, yedi ses ve yedi kozmik unsur ile eşleştirilmesi

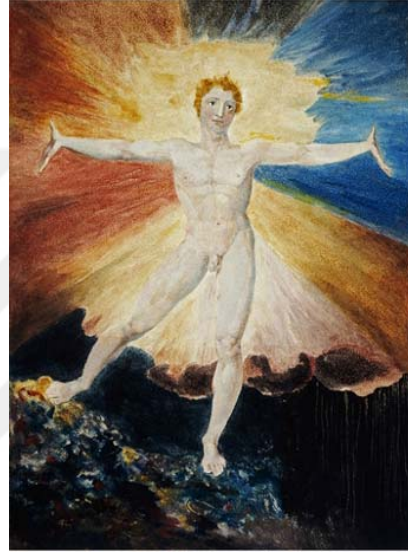
Simyada dişil/eril ayrımı, “hermafrodit” Tanrı yani Tanrının birliği (vahdet) inancına dayanır. Yaradılışla birlikte dişil-eril prensipler ayrışmış dualiteyi, oradan da çokluğu (kesret), yaratılmışlar dünyasını yani k inatı oluşturmuştur. Sülfür ve cıva diye bahsedilen, eril ve dişil ilkelerdir; bunlara “Güneş ve Ay”, yani “Sol ve Luna” denir. İki elementin birleşimi Felsefe Taşı’nı oluşturur. Simyacılardan asıl amacı felsefe taşını bulmaktır. Bu taştan elde edilen iksirin ölümsüzlüğü getireceğine inanılır. Simya tariflerinde sık sık karşımıza “yedi” rakamı çıkar. Yedi aşama, yedi renk, yedi metal ve yedi gezegen vardır. Satürn’le, yani kurşunla başlayan  alışma, Jüpiter’e, yani kalaya, oradan Mars’a, yani demire, oradan Venüs’e, yani bakıra, oradan Merkür’e, yani cıvaya ve nihayet Ay’a, yani gümüşe ve Güneş’e yani altına ilerler. Simyada kullanılan yöntemler, ezoterik olarak inisiyasyonu temsil etmektedir. Sarı altın olan Güneş en son varılacak mertebedir. Taş’ın yapımında Satürn Cıva Suyunu (Merkür Suyunu) içinde barındıran soğuk, nemli ilkeye karşılıklı gelir. Jüpiter ise sıcak, kuru ilke, yani Sülfür’d r. Bu hadise simgesel bir anlatımdır; asıl kast edilen ezoterizmdeki insanın içinde saklı olan akıl ve bilgelik taşına ulaşma amacıdır. Felsefe Taşı Hak’tan doğan hakikati arayışımızda yol gösterici olan taştır. En büyük simyacı Tanrı’dır ve Oğlu (dokunduğu her şeyi altına  eviren) ‘Felsefe Taşı’dır. Felsefe taşına ulaşmanın yolu onu aramaktan geçer. Arayış ve yol, taşın ya da hazinenin kendisinden daha önemlidir. Hedef yolda olmaktır. Simya felsefesine göre felsefe taşı, aydınlanmanın sembolüdür. (Itten, 1973, Gage, 1993. Jung, 1997)

Doğu dünya görüşünün en önemli özelliği -özü de diyebiliriz- birliğe, şeylerin ve olayların karşılıklı bağlantısına ait bir ş urlulukla dünyadaki bütün fenomenlerin, temel bir birliğin tezahürleri olduğuna dair farkındalıktır. Bütün şeyler, kozmik bütünün, birbirine bağlı ve ayrılabilen parçaları, aynı nihai realitenin farklı tezahürleri olarak g r lm şt r. (Hope, 1997: 67, 239) Mısır’da renk, düşünce ve insan doğasının önemli bir parçası sayılırdı. Mısırlı şifacılar insanın yedi katlı doğasını, güneş tayfının yedi rengi ile bağlantılı gören bir renk bilim sistemine temel atmışlardı. B t ni gelenekte yedi tanrısal basamak olan yedi enerji frekansıdır. Her renk bir titreşime denk gelir. (Tablo 1) Tevrat’ta “yetmiş kişi Sina’da renkleri duydu” denir. Bakara 138. ayette geçen “Allahın boyasıdır” “Benim rengime boyanın” “tanrısal titreşime yükselmeye çalışın” manasındadır. Pythagoras’ın

öğrencileri yedi telli heptakord çalardı, kişi kendini bu yedi sese akordladığında ruh rezonansa geçerek evrenin tınısını verirdi. Sufilerin neyi yedi deliklidir. Marifet Hakikat titreşimlerine ait ilimdir. Marifet makamına gelen, yani bu titreşime yükselen kişi Hakikat titreşiminden beslenir. Böyle bir kimsenin verdiği mesaj “İlm-i Ledûn” (Tanrı katında saklı ilim)dir. Tüm dinlerin özü Tanrı katında tek hakikat olarak mevcuttur, tüm renklerin toplamı olan beyaz ışıktır.



Resim 87: C.W. Leadbeater'dan Aydınlanmış İnsanın Astral Bedeni (*Man Visible and Invisible*, 1902) Şu kitapta: Gage, 2006: 155



Resim 88: William Blake. (1796). Albion Rose (kağıt üzerine suluboya) Londra: British Museum

Sarının genel olarak zihinle özdeşleştirildiğini anımsayalım: “Simgesel manada sarı, zekâ, bilgi, bilgelik ya da ışık ve aydınlanmayı simgeler” (Itten, 1973: 17) “Günlük konuşmada “ışığı görmek”³⁸² aydınlanmış olmak anlamına gelir. Bir kimseye “parlak” (*bright*) demek onun zekâsından bahsetmektir. O halde sarı en parlak renktir ve algılama gücü ve bilginin simgesidir.”³⁸³ (Itten, 1973: 132) 1900’lerde gerçekleştirilen bazı deneylerden çıkan bulgular sarı üzerine yapılan simgeci açıklamaları desteklemiştir. İnsan bedeni çevresinde ve üzerinde yalnız duru-görü (*clair-voyant*) sahiplerince görülebilen renk belirtileri öncü soyutçu ressamların ilgisini çekmişti. Teozofist Charles Webster Leadbeater (1854-1934)

³⁸² ‘İşığı görmek’ batı dillerinde kullanılan bir deyimdir.

³⁸³ Resim 55’teki oto-portrede ışık kaynağının Van Gogh’un alnı olup zihinsel güce işaret etmiş olabileceğini söylemiştik. Itten ve Portal’ın açıklamaları bu iddiayı desteklemektedir.

“Görünen ve Görünmeyen İnsan” (*Visible and Invisible Human* 1902) ve Annie Besant ile birlikte hazırladıkları “Düşünce Formları” (*Thought-Forms* 1905) adlı kitaplarında astral bedenler hakkında bilgi vererek insanın spirüel aydınlanmasına doğru gelişimi ile ilgili fikirler açıklıyordu. Zihnin kontrolü konusunda yapılan incelemelerde, duygular şiddetle kabardığında baş çevresindeki aurada kuvvetli sarı renk parlamaları gözlemlenmişti (resim 87). Aziz ikonlarında baş çevresinde gösterilen ışık haleleri de bu anlamda bulgu olarak görülebilirdi. William Blake’in 1796’da gerçekleştirdiği “Albion Rose” adlı suluboyasında konu ile ilgili bir benzerlik göze çarpar (resim 88). Blake’in arkadaşının torunu suluboya ressamı ve okültist John Varley (1850-1933) teozofik çalışmalar yürüten Helena Blavatsky’nin derneğinin de kurucu üyesiydi. Blake’in 1856’dan beri British Museum’da bulunan bu suluboya resmini biliyordu. Aynı zamanda Mısır Hermetizmi ile ilgili bir teorisyendi. Besant ve Leadbeater’ın “Düşünce Formları” kitabının illüstrasyonlarını yapmıştı. Varley’in “Gelişmiş İnsan” resmi Leadbeater’in görüşüne paraleldi. Dönemi ressamı arasında önemli bir kaynak olan Leadbeater için sarı ruhtan ziyade zihnin bir karakteristiği idi. Leadbeater’in çağdaşı olan ve teozofiye özel ilgi duyan ressamlar renklerin ve bilhassa sarının teozofik yorumunu yaptılar. (Gage, 2006: 154)



Soldan sağa sırasıyla;

Resim 89: “Gün Batımı ile Kırmızı bir Gökyüzüne Karşı Çam Ağaçları”, 1889 St. Rémy, 92x73 cm, Kröller Müller Müzesi Otterlo

Resim 90: “Hasır Şapkalı Öz-portre”, Yaz 1887 Paris, 40.5x32.5 cm, Van Gogh Müzesi Amsterdam

Resim 91: “Yaşlı Bir Porsuk Ağacı Gövdesi”, 1888 Arles, 91x71 cm, Helly Nahmad Galeri, Londra

1.2. Vincent van Gogh'un Hastalığı ile Sarı Renk Arasındaki Bağntı

*“...filizlenme için ekilmezsen şayet
ne fark eder? -sonunda değirmende
öğütölerek ekmek haline geleceksin.”³⁸⁴*

Bir önceki bölümde van Gogh'un eserlerinde sıklıkla kullandığı sarı renginin ruhsal aydınlanma anlamında ilahilik simgesi olabileceğine dair iddiayı renk simgeciliğinden verdiğimiz çok sayıdaki örneklerle açıklamaya çalışmıştık. Bu iddianın antitezi olarak van Gogh'un sanatındaki sarının bilinçsizlik, ruhsal gerileme, hastalık hatta delilik göstergesi sayılabileceğine dair karşıt bir sav burada oluşturularak irdelenecektir. Sarının zeka yerine deliliği simgelediğine dair bazı literatürler van Gogh'un mental hastalık gerçeği ile birleştiğinde farklı bir tabloyu ortaya koyar gözükmektedir. Bu noktada van Gogh üzerine çılgın-dahi mitini yaratan bazı yanlış görüşler ve özellikle hastalığı hakkındaki bilgi kirliliği daha sağlıklı ve netleşmiş bir bakışı gerekli kılmaktadır. Öte yandan renk simgeciliğindeki her rengin içerdiği anlamın zıttını da içerdiğine dair kutupluluk özelliği, konuyu aydınlatması bakımından önemli görülmüştür.

Sarının sadece pozitif anlamları yoktur. Aynı zamanda, pozitif anlamlarının tam tersi ifadeleri de içerir. Aşağıda sarının negatif anlamları verilmiştir:

Yaşlılık
Yalan
İki yüzlülük
İspiyonculuk
Gösteriş budalalığı
Kıskançlık
Hastalık
Depresyon

³⁸⁴ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 1890'da Saint Rémy'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

Renk simgecilik tarihi üzerine önemli bir tez ortaya koyan, Romantik dönem toerisyeni B. Frédéric Portal (1804-1876) çalışmasında renk simgecilikteki çift kutupluluk özelliğini açıklar:

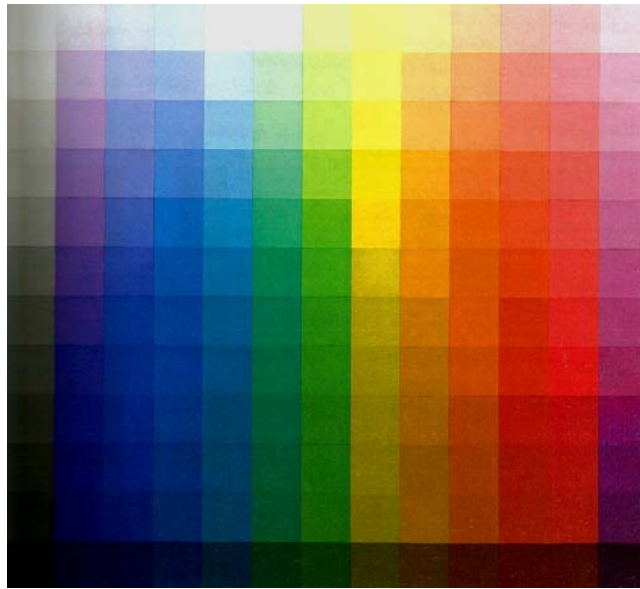
“Karşıtlık Kuralı renklere sahip oldukları niteliklerin tam zıt özellikleri atfeder. Tıpkı yaradılış efsanesindeki yılanın şeytanı simgelemesi ve Kilise büyüklerinin İsa’ya iyi yılan demesi gibi...” “Antik Mısır’da su yeniden doğumu simgeledi, deniz kutsal Typhon (*Seth*) ve aynı zamanda ahlakî bozulma idi. Kırmızı sevgiyi ve egoizmi, nefreti gösterir; yeşil kutsal yeniden doğumu ve cehenneme dair çöküşü, bilgelik ve aptallığı simgeler.” (Portal, 1845: 12)

Portal renk simgecilikteki bu paradoksun rengin ışıklılık (*luminosity*) olup olmamasından ileri geldiğini söyler. Romantik Renk Teorilerinin hepsinde renkler karanlık (siyah) ve aydınlığın (beyaz) etkileşiminden doğar, Portal’ın açıklaması da bu yöndedir: “Siyahla karışan renk ona zıt anlamını verir. Bir renk olmayan siyah renksizliği ile tüm renklerin olumsuz tarafıdır. Bu nedenle kırmızıya karıştığında sevgiyi şeytanî aşka, egoizme, nefrete ve insanın tüm alçakça tutkularına dönüştürür.” (Portal, 1845: 12) Portal’a göre bu kural evrensel, böylece renge anlamını verme keyfi olmaktan çıkar: “Bu kural, simgelerin mânâlarındaki belirsizlik ve keyfiliğin nedeni olmaktan uzaktır, onlara bilinmeyen genel ifadelerinin enerjisini verir. Renk simgecilik bu şekilde renklere ayrıcalık verirken en büyük güzelliklerini de saklar.” (Portal, 1845: 12)

Johannes Itten “Renk Sanatı” adlı kitabının “Renk Ekspresyon Teorisi” bölümünde ikincil (karışımla elde edilmiş) renklerin anlamlarını Romantik görüşle örtüşen şekilde açıklar: “Sadece tek bir gerçeklik vardır o da sarıdır” (Itten, 1973: 132) derken sarıyı tanrısal gerçeklik olarak kabul etmektedir. “Karışmış gerçeklik etkisini yitirmiştir ve gerçek değildir. O halde kırılmış (*diluted*) sarı, kıskançlık, ihanet, yalan, şüphe, güvensizlik ve akılsızlık anlamına gelir.” (Itten, 1973: 132) Bu görüşe yaklaşabilmemiz için önce Romantik teoride renklerin nasıl türediğini anlamamız gerekir:

“Sembolizmde renkler iki prensipten doğar: aydınlık ve karanlık. Işık beyazla ve karanlık da siyahla gösterilir. Işık kırmızı ile simgelenen ateş olmaksızın var olamaz. Bu nedenle kırmızı ve beyaz en temel renklerdir. Siyah

bir yaklaşım ve ayrıca kişinin optik algısına bağlı olmasıyla bir genellemeyi içeriyor. Bununla birlikte renklerin koyulaştıkça moral değerlerini negatif yönde değiştirdikleri savı, rengin psiko-fizyolojik etkisi göz önünde bulundurulduğunda nesnellikten çok da uzak görünmemekte. Yine de tartışmaya açık bir konu çünkü renge simgesel değerini veren kültür ve bireysellik (individualizm) -uluslara ait kodlamaların tarihsel yaşamla ortaya çıkması ve kişisel farklılıkların da ruhsal özgünlük içermesi- kaideleri altüst etmekte. Kırmızının Antik Mısır'da lanetli bir renk, siyahın uğurlu bir renk oluşu (Alistair, 2015); beyazın Çin'de ölüm simgesi (Finlay, 2007:109) Batı toplumunda ise siyahın aynı işlevi görmesi gibi örnekler pek çoktur. Portal'ınki gibi teoriler beşerî değil felsefidir, bu ütopyalar yukarıdan aşağıya doğru uygulanır. Ne var ki psiko-fizyolojik gerçekler bu teorileri desteklemekte. Tansiyonu düşürüp ferahlatan mavinin lacivert olduğunda kasvet vermesi, uçucu eflatunun koyulaştıkça bunalım yaratması ya da canlılık veren kırmızının kahverengiye dönünce aynı şekilde can sıkıcı hale gelişi³⁸⁵ bizi yine ışığın insan üzerindeki pozitif etkisine götürür. Renk simgeçileri suni ışığın yaratılmasından önce pozitif gücün kaynağı olan Güneş'e anlamlar yüklemişlerdir.



Şekil 8: Özgül renklerin siyah ve beyaz kullanılarak kroma değerlerinin kademeli olarak düşürülmesini gösteren skala (J. Itten)

³⁸⁵ Bu örnekler iç mekanlardaki geniş alanlarda kullanıldığında ortaya çıkan etkileri tarif eder.

Renklerin ışıksızlığı ile ilgili dönüşümleri içerisinde sarının konumu diğerlerinden farklıdır. Diğer özgül renklerde sarıdaki denli açık bir dönüşümden bahsedemiyoruz: “Hiçbir renk böyle açık, net simgeselliğe sahip değildir; sarı hepsinin içinde en karışık mesajları verir.” (Finlay, 2007: 191) Sarıdaki uzlaşmaya varılamayan gösterge çokluğu özdeksel yapısından kaynaklanır. Renkler arasında en hızlı kırılan, kirlenen, dönecek olanıdır. Renk çemberindeki (Brewester) diğer renklerle koyulaşıp açılırken kromatik özelliklerini sarıya göre çok daha az yitirerek daha çok ton değerlerini değiştirirken, sarının içerisine karıştırılan aynı miktardaki gri, siyah ya da komplementeri sarıyı bir anda kirlenmiş sarıya dönüştürür (şekil 8). Ve kırıldığı anda anlamını tam tersine çevirir. Sarının bu ikiliyüzlülüğüne baktığımızda bir yanda pozitif anlamlarını diğer tarafta bunun tam zıtlarını buluyoruz. Sarı bir yanda yaşam kaynağı güneşin ışınları iken diğer yanda solan baharın ölüm rengidir.

Sarı, Batı ekinde Antik Dönemden 19. yüzyıla kadar geçen sürede sabit şekilde değer kaybetmiştir. (Pastoureaux, 1992:13) Fransız İhtilalinde Kraliyetin, burjuvazinin ve köylü sınıfının simgesi haline gelmiş renklerin yanı sıra, sarı ispiyoncuların rengiydi. “Avrupa geleneğinde uzun süredir küçümsenen bir renk olan sarı, siyasal amblemlerde ve simgelerde nadiren kullanılır. Çoğu zaman hainleri ve grev kırıcıları belirtir.” (Pastoureaux, 1992: 173) 16. yüzyılda İspanya’da cellatlar sarı ya da kırmızı giymeliydi: sarı suçun hainliği, kırmızı cezalandırmanın rengi idi. (Portal, 1845: 31) Bugün sarının sıfatları arasında, kirlenmeye eğilimli oluşundan, canlılığından, temizliğinden dönme eğilimli oluşundan ötürü ikiliyüzlülük yer alır. Yapmacıklık hatta dürüstlüğü yitirmiş bir kalleslik, sarının anlamları arasındadır. Michelangelo Antonioni “Kızıl Çöl” filminde doğanın bozulmasını çağdaş dünyadaki değerler bozulmasına benzeterek çürümeyi sarı renkle simgeler. (Büker, 1991: 73) 1992 yapımı “Sarı Tebessüm” filminin yönetmeni Seçkin Yaşar film, ikiliyüzlü ilişkileri konu aldığı için, bu ismi tercih etmiştir. Bunun gibi örnekler pek çoktur. Yaldızlı sarı; altın zenginlik göstergesi olduğu kadar gösteriş budalalığını da simgeler. Gerçekte değerli olmayıp parasıyla statü elde etmenin simgesi, bir anlamda sahteciliktir.



Resim 92: Endonezya'daki Kawah Ijen Yanardağı'nda çalışan bir sülfür maden işçisi, fotoğraf sanatçısı: Olivier Grunewald

Sarının kötü şöhreti Batı ilahiyat literatüründe kutsallığı denli sık işlenen bir konudur: Işık, altın ve sarının ilahi anlamı insan idrakini aydınlatan ilahi aşkın açığa çıkmasıdır, şeytani anlamı ise bilgeliğe değil sadece kendine odaklı, kendini tanrılaştıran egosal gururdur. St. Paul'e göre Şeytan kendini bir ışık meleğine çevirmiştir. İsa Mesih “içinizdeki ışığın karanlık olmamasına dikkat edin” der. İncil simgeçiliğinde Sodom en son sınırındaki ihanet ve alçaltıcı kötü şöhretli suçların figürüdür. Sülfür, rengi, yanıcılığı ve çıkardığı boğucu dumandan ötürü aynı fikri ortaya koyar. Sodom’u tüketen kükürt yağmuru bilinci gaddarlaştıran, kalbi yalayıp yutan inançsızlık tutkularını yok etmenin güçlü imajıdır. Lot’un Sodom’u terk ettiği gün hakkında İsa, alev yağmuru ve cennetten düşen sülfür yağmurunun her şeyi yok ettiğini söyler. Bu, “her kim ki o gün yaşamını kurtarmaya çalışacak onu kaybedecek ve her kim ki yaşamını yitirecek onu kazanacak” denen mahşer günüdür. Anlamı: “İnsanın tutkuları, inancını çürüttüğünde ilahi olan kendini açıklayacak; o gün kim dünyevi yaşama bağlandıysa sonsuz olan ruhsal yaşamı kaybedecek, dünyevi varlığı reddedenler ruhani varlığı kazanacaklar” şeklindedir. Sülfüre atfedilen bu mânâ İncil’de istisnasız olarak kötülüğün ışığı, dışarı ışık vermeyen ateşi olarak geçer, Tanrı, “evlerinin ışığı belli belirsiz yananların ve lambaları tükenmiş olanların oturdukları yerde, karanlığın içindeki ışık tarafından kovalanacak, dünyadan sürgün edilecektir” der. Paganizmde sülfür suçun simgesi olarak suçluyu arındırır. (Portal, 1845: 29)

Ve son olarak, aklın, zekâ ve bilgeliğin rengi olan sarı, hastalık, depresyon ve deliliğin de rengidir. Sarı bir yüz, hastalık belirtisidir, veba gibi bulaşıcı hastalıkların

olduğu karantına bölgelerinde sarı bayrak çekilir. (Zuffi, 2012: 71) Yılanın sarısı zehrinin işaretidir (Finlay, 2007:191), trafikte sarı ışık tetikte olmayı gerektiren dikkat durumuna işaret eder. (Zuffi, 2012: 71) Sarı sadece fiziksel hastalıkları değil ruhsal bozulmayı da simgeler. Kandinsky'e göre sarı tam anlamıyla deliliktir: "Eğer insan zihninin durumları ile karşılaştırsak sarı deliliğin göstergesidir. Melankoli veya hastalık hastalığı değil düpedüz çılgınlık, saldırganlık, fiziki şiddet anlamındadır." (Gage, 2006: 157) Hâl böyle olunca Vincent van Gogh'un sarıya duyduğu tutkusunda aranması gereken başka gerçekler de var mıdır sorusu akla gelmektedir. Sarı, Vincent'ın hastalığını simgeliyorsa şayet pozitif bir güç değil dini fanatizminin ve deliliğinin mi dışı vurumudur? Bu soruyu yanıtlayabilmek için önce Vincent'ın hastalığının gerçekte ne olduğunun, tanısının ortaya çıkartılması gerekir. Diğer bir mesele kendisini intihara neyin sürüklediğidir.



Resim 93: "Kargalarla Buğday Tarlası", 50.5x103cm, Auver-sur-Oise, Haziran 1890, Van Gogh Müzesi Amsterdam

1.2.1. Vincent van Gogh'un Hastalık Tanısı

Van Gogh'un sarı saplantısını, her ne şekilde olursa olsun (parlak-mat, kromatik-akromatik) hastalık belirtisi sayan ya da hastalığın neden olduğu bir eğilim olarak gören psikolojik ve fizyolojik çok sayıda tıbbî teori mevcuttur. Van Gogh'un hastalık tanısı üzerine yapılan spekülatif yorumlar ortaya bir bilgi kirliliği çıkarmıştır. Konu hakkındaki çok sayıda medikal makale göz tansiyonu (*glaucoma*), yüksük otu zehirlenmesi, apsent bağımlılığının yol açtığı zehirlenme, frengi bunaması, akut porfiri, Ménière sendromu denen iç kulak bozukluğu, şizofreni, bipolar affectif bozukluk da denen manik depresyon ve temporal lop epilepsisi hastalıkları üzerinde durur.

Optik ile ilgili teorilerden biri *glaucoma* (göz tansiyonu) şüphesidir. Bu hastalıkta kornea şişer ve etrafta kimi zaman ayın çevresinde görülen halelere benzer ışık çemberleri görülür. Dr. Marmor ve James Ravin van Gogh'un özellikle Gece Kahvesi ve Yıldızlı Gece gibi bazı resimlerinde bu hastalığın etkisi ile hareler resmettiğini söylemektedir. (Marmor, Michael. J.G, Ravin. 2009) Bir diğer teori yüksükotu zehirlenmesidir: "Van Gogh'a ruhsal rahatsızlığı nedeniyle yazılan yüksükotu reçetesi sanatçının görme duyumunu etkilemiştir. Son derece toksik bir madde olan yüksükotu, kullananda sarı lekeler görme eğilimi yaratır." (W.N. Arnold, L.S. Loftus, 1991) Yüksük otu zehirlenmesi teorisi, Vincent'in gastro-intestinal şikayetleri ve depresyonu üzerinde durur. İşaretleri bulantı, ishal, mide ağrısı ve bulanık görme gibi tipik zehirlenme belirtileridir. Ayrıca uyku düzensizlikleri, tansiyon, depresyon, baş ağrısı, oryantasyon bozukluğu yaratır. (Arnold. Loftus, 1991) Vincent'a tedavi amaçlı yüksek miktarlarda yüksük otu verildiği doğrudur fakat tedaviye hastalığının ardından başlanmıştır. Oysa van Gogh reçete kullanmaya başlamadan önce de resimlerinde sarıyı her türde ve diğer renklere göre çok daha fazla miktarlarda zaten kullanıyordu. Bu tedavi bir süre devam etmiştir, tedavi kesildikten sonra da Vincent'ın hastalığı sürmüştür. Vincent

ömrü boyunca mide ağrısından yakınmıştır.³⁸⁶ Bu belirtiden hastalığını teşhis etmek oldukça güçtür çünkü mide rahatsızlığı kötü beslenmesinden, sigara, içki kullanımından ve kötü kahve tüketiminden ileri geliyor olabilirdi.³⁸⁷ Ruhsal depresyonu ise bir maddeye bağlı olmaksızın ömrü boyunca aralıklı olarak sürmüştür.³⁸⁸ Sonuç olarak van Gogh'un sarı rengindeki ısrarını yüksükotu zehirlenmesine bağlı bir görme bozukluğu olarak değerlendirmek yanlış olacaktır.

Sarı görmenin madde kullanımı ile ilgili olduğunu öne süren bir diğer teori, van Gogh'un sarı rengi yoğun şekilde kullanımını apsent (pelin otu) içicisi olmasına bağlar. Biyokimyacı Dr. Wilfred Niels Arnold'ın Vincent'in pelin otuna bağlı toksik beyin zehirlenmesi geçirdiğini iddia eden çalışması 1988'de İngiliz Medikal Gazetesinde yayımlanmıştır. Apsent içmenin bir yan etkisi de görme duyumunda sarılığa neden olmasıdır. (Arnold, 1988) Ancak 1991'de yapılan bir araştırmada bu etkinin oluşabilmesi için kişinin günde tam 182 lt. apsent içmesi gerektiği sonucu ortaya çıkmıştır ki değil van Gogh'un, bir apsent içicisinin dahi bu sınırlara dayanması akla yakın değildir. (Wolf, 2001: 348) (Hulsker, 1990:402-4)

Vincent'in hastalığını kötüye götüren suçlu, bir maddede aranacaksa şayet, bu maddenin bromür olma ihtimali daha yüksektir. Bromür, Dr. Paul-Ferdinand Gachet'in Vincent üzerinde uyguladığı terapi idi. (Fabbri, 1996:202-8) Harvard Tıp Fakültesi doktorlarından Shahram Khoshbin, van Gogh'un hastalığının temporal lop epilepsisi olduğu sonucuna varmıştır. Epilepsi hastalıklarında bromür tedavisinin etkisi tartışmalıdır. Van Gogh'un hastalığı Dr. Khoshbin'in öne sürdüğü gibi epilepsi idiyse, bromür tedavisi van Gogh'un çektiği türden olan bu hastalığı alevlendirmiş, yaşamının son yılında atakları hızlandırıp sıklaştırmış olmalıdır. (Haney, 2005) Sonuç olarak Vincent kullanılan maddelerden zehirlendiği için hastalanmamış, bu maddeleri almazdan önce hastalanmıştır; kullanılan ilaçlar hastalığın seyrine yön vermiş olabilir ancak. Van Gogh'un sarı kullanımını bu tür

³⁸⁶ Mektuplarında bahseder.

³⁸⁷ Mektuplarında sıklıkla yazdığı gibi.

³⁸⁸ Ayrıntılı bilgi: Ercikson (1998) van Gogh'un hastalığı konusuna kitabında bir bölüm (p. 101-146) ayırmıştır. Vincent'in depresyon tarihini inceler. Ayrıca genetik olabilceği kanısı ile Vincent'in aile fertlerinde de depresyon belirtilerini araştırır. Aile büyüklerinde herhangi bir depresyon geçmişi bulmazken kardeşi Will, Theo ve Cor derin depresyon geçirdiklerine dair kanıtlar vardır. (p.123)

tezlerle açıklamak olası bir çözüm gibi görünmemektedir. Mektuplarından ve eserlerinden, renklerle ilgili görüşlerinin oldukça yaşamsal, süreklilik arz eden, duyumsal olduğu kadar ruhsal gerçeklere dayalı ve bilinçli seçimler olduğu anlaşılmaktadır. Van Gogh'un sarı rengi kullanımı ile ilgili nedenler dışsal ya da fizyolojik değil ruhsal olmalıdır.

Van Gogh'un ölümünün ardından hastalığı ve zamansız ölümü bir mite dönüştürüldü. Yaşamını, çalışmasını ve intiharını açıklamada mental hastalığı ele alındı. Çok çeşitli ve birbiri ile ilintisiz teoriler ortaya atıldı. Bu yaklaşımlar temelde üçe ayrılır: psikoanalitik ve psikolojik yaklaşım, manik depresif ve şizofreni tanısını içerir. Epilepsi gibi psiko-motor bozukluk analizi bir diğeridir. Son olarak geçen yıllarda psikolojik analizlerin tesiri altında ortaya atılmış spekülasyonlar: akut porfiri, frengili akıl hastalığı tanısı, ya da Ménière sendromu³⁸⁹ olasılıklarıdır. Dr. Loretta Loftus (1991) Vincent'in akut intermittent porfiri (A.I.P.) denen kalıtsal metabolik bir rahatsızlık çekmiş olabileceğini iddia eder. (Arnold, Loftus. 1991) Akut porfiri özellikle sinir sistemini etkileyerek karın ağrısı, bulantı-kusma, akut nöropati³⁹⁰, kas zayıflığı, nöbet geçirme ile halüsinasyon, depresyon, anksiyete ve paranoya gibi ruhsal bozukluklara neden olur. (Dobrucalı, 2012: 305-318) Dr. Loftus van Gogh'un gastrointestinal şikayetlerini, halüsinasyonlarını, krizlerini ve ataklardan hızla iyileşmesini van Gogh'un babası Theodorus'tan aldığı bozuk bir gene bağlar. (Arnold, Loftus. 1991) Oysa Dr. Loftus'un söylediğinin aksine van Gogh'un krizlerinin arası çok açıktır, bir krizden iyileşmesi uzun zaman alır, bazen haftalar, aylar sürer. Sadece depresyon yaşamaz sık sık intihar düşüncesine de kapılır.³⁹¹ Genetik bir A.I.P. hastalığını ispatlayacak yeterli kanıt da yoktur.³⁹² Ayrıca depresyon, nöbet ve halüsinasyonlarını başka bir hastalığın belirtisi saymak da mümkündür.

³⁸⁹ Ménière sendromu: iç kulak sıvısının mikrobiyotik oluşumlarla aşırı derecede artması ya da azalması sonucu oluşan denge kaybı ve işitme güçlüğü yaratan hastalık

³⁹⁰ Sinir liflerinde tutulma, uyuşma

³⁹¹ Hastalık seyrini sık yazdığı mektuplarında kardeşine anlatır. Ayrıca Dr. Rey ve Dr. Peyron'ın raporları van Gogh'un hastalık seyrini anlatan önemli kanıtlardır.

³⁹² "Vincent'in annesi, babası ya da diğer aile büyüklerinde herhangi bir depresyon rahatsızlığı görülmezken kardeşleri Cor ve Wilhelmina ağır depresyon geçirmişlerdir." (Erickson, 1998: 123)

Vincent'in kendisinden bir yıl sonra yaşamını yitiren Theo gibi frengili akıl hastalığına yakalanmış olabileceğine dair teoriye göre Vincent'in bulguları ile kompleks bir hastalık olan frengi bunaması arasında ilişki vardır. Vallejo-Nágera'ya göre Theo'nun zihni abisinin ölümünün ardından hızla kötüye gider. Psikolojik bulgular Vincent'in sıra dışı şekilde bu hastalığa yakalandığını gösterir. (Vallejo-Nágera 1989: 178-198) Bununla birlikte Theo'nun ölüm raporu³⁹³ (Leprohon, 1991: 247) böbrek taşına bağlı kronik bir böbrek rahatsızlığından öldüğünü göstermektedir. İki kardeşin Paris'te kaldıkları dönemde (Mart 1886 - Şubat 1888) genelevlerden kaptıkları frengiden ölmüş olabilecekleri iddiası frenginin sinirsel bir akıl hastalığına bu denli hızlı dönmesinin imkansızlığından ötürü tutarsızdır. Hastalığın bu tür bir gelişim geçirmesi için en az 10-20 yıl gerekmektedir. (Blumer, 2002: 519-26) Bu hastalık Vincent'in tedavisini yürüten Dr. Rey, Dr. Peyron ve Dr. Gachet tarafından da tanılanmamıştır.

Van Gogh'un bulantı, kusma, kulak çınlaması, (burun tahammülsüzlüğü), ağız basıncı (kulakta doluluk hissi) ve vertigo atakları gibi semptomlar yaşamasını ve bunların sık aralıklarla birbirini takip etmesini Ménière hastalığına bağlayan teori van Gogh'un mektuplarını referans göstermektedir. Fakat bunlar yanlış alıntılanmış, yanlış yorumlanmış veya üretilmişlerdir. 1990 tarihli bir makaleye³⁹⁴ göre Vincent *"uzun bir aradan sonra vertigo atağı geldi"* şeklinde yazmıştır. Oysa bunun doğrusu van Gogh'un bir Millet tablosu ile karşılaşmasını anlatışıdır; resmi görünce heyecanlanır ve afallar.³⁹⁵ Burada geçen başının dönüp sersemlediği yönündeki aktarım vertigo olarak yorumlanmıştır. İddia, Paris'teyken kentten uzaklaşıp kırsalda gezişini Ménière hastalığına bağlı kulak çınlamasından (*tinnitus sendromu*) kurtulmak için gürültüden kaçma şeklinde ortaya atılır. Hatta kulağını dahi bu çınlama yüzünden kesmiştir. Bu teori kulağını kesen tek Ménière hastasının van Gogh olduğunu söylemekle (Arnold, 1988: 185) bir hatayı ortaya koyar. Vincent'a epilepsi tanısını koyan doktoru Rey bu tür vakalarda kendisini yaralayanlarla, hatta kulağını kesenlerle karşılaşmıştır: *"Çoğu epileptik dilini ısırır ve kendini yaralar.*

³⁹³ Theo'nun 25 Şubat 1891'de Utrecht'teki Dr. Willem Arntsz Kliniği'nde imzalanan ölüm sertifikasına göre...

³⁹⁴ I. Kaufman, Arenberg. L.F. Countryman, L. H. Bernstein, G. E. Shambaugh. (1990).

³⁹⁵ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 3 Temmuz 1890'da Auvers-sur Oise'den yazdığı bir mektubunda. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

*Dr. Rey bana kendi kulağını kesen birinin vakasını gördüğünü anlattı.”*³⁹⁶ Yine Paris’te merdiven çıkarken başının döndüğünü yazmıştır. Merdiven çıkarken başın dönmesi Ménière sendromunu kanıtlamaya yetmez. Vincent’in başının dönmesinin nedeni açlık, yorgunluk, apsent ya da alkol kullanımına bağlı olabilir ki tümü de yaşantısının birer parçasıydı.

Van Gogh’un kulağını kesmesi ve intihar girişimi şizofreni tanısının merkez aldığı iki psikotik³⁹⁷ davranıştır. Çoğu uzman bu tür davranışların bozuk bir zihnin, belki şizofrenik ya da manik depresif bir zihnin ürünü olduğunu söyler. (Favazza, 1987) Kendini yaralama davranışı (*self injury, self-mutilation*) kendine orta derece fiziksel zarar verme dışında, esasen şizofrenik psikozla ilgili görülür. (Lüleci, 2007: 2) Vincent’in İntiharı akıl hastalığının devam eden seyrindeki son nokta olarak düşünülmüştür. Burada bir ayrımı kesinleştirmek gerekir: Vincent’in intihar girişimi kulak kesme olayının aksine önceden karar verdiği, kasıtlı bir eylemdir, krizin yol açtığı bir davranış değildir. Van Gogh’un yaşamı boyunca çektiği ciddi depresyonun göstergesi kabilinde bir eylem sayılabilir.

Bazı uzmanlar van Gogh’un manik depresif psikoz olan “*bipolar affektif bozukluk*” (çift kutuplu duygu durum bozukluğu), heyecan ve depresyon dalgalanması yaşadığını öne sürmüştür. (Perry, 1947) Manik depresifte aşırı uçlarda birbirinin zıddı sevinç ve moral bozukluğu düzensizliği yaşanır. Depresyon ya da mania epizodlarından ya da her ikisinden birden ibarettir. Geleneksel olarak periyodik ya da döngüsel durum olarak görülmüştür. Büyük bir duygu durumu salınımını, eşit derecede zıt yön değişimi takip eder. Perry, Vincent’in kardeşine hastaneden yazdığı bazı ifadelerinden yoğun bir duyarlılık dönemini takip eden tükenmişlik hissi ve depresyon yaşadığını çıkartarak bunu manik depresif belirtisi sayar. (Perry, 1947) Oysa van Gogh’un hiperaktivite, aşırı konuşkanlık, kontrolsüz sevinç ve heyecan yaşadığını gösteren bir delil yoktur. Onun tutkulu mizacı inanç coşkunluğundan ileri gelir, tutarlı ve nesnesine yöneliktir. Manik depresif bozukluk yaşayan biri kendi sınırlarını bilmez ve büyük başarılar elde edebileceği potansiyelini sergiler buna rağmen bir konu üzerinde sabit duramadığından başarı

³⁹⁶ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Mayıs 1889’da Saint Rémy’den yazdığı bir mektubunda. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

³⁹⁷ Benlik sınırlarının ve gerçeği değerlendirme yetisinin yitirilmesi.

kaydedemez. (Lambert, 1999) Van Gogh ise inandığı her iki yolda da (din adamlığı ve sanatçılık) kendi sınırlarını zorlayarak uç noktada başarı sergilemiştir. Öte yandan Anthony Storr bipolar bozuklukta sınırlı zaman dilimlerinde sanrı ve varsanların egemenliğiyle gerçeği değerlendirme yetisinin bozulduğu dönemler olsa da, bu hastaların diğer zamanlarda açıkça bilinçli olduklarını ve rasyonel davranabildiklerini söylemektedir. Manik-depresif psikopatolojinin³⁹⁸ kişiyi yaratıcılıktan alıkoyabildiğini, ancak kimi kez de kişiyi yaratmaya yöneltebildiğini, vurgulamıştır. (Storr, 1992: 246-61) Manik-depresif bozukluk, şizofreni ve Alzheimer hastalığından farklı olarak ‘delirtici’ bir hastalık değildir. Storr’a (1992) göre konuya iki uçlu duygulanım bozukluğu açısından baktığımızda, deliliğin anlamı ile ilgili anlaşmazlık ve ‘delilikler’in başlıcalarından biri sayılan bu bozukluğun karmaşık doğası bizi şaşırtmaktadır. Kesin ‘aklı başındalık’ veya ‘delilik’e dair ileri sürülen tüm uç düşünce ya da davranışlar kısır kalmaya mahkumdur. ‘Delilik’ aslında manik-depresif bozukluğun uç formlarında ortaya çıkar; manik-depresif bozukluk tanısı konulan birçok insan psikotik bir dönem yaşamayabilir. Duruma bağlı olarak akut psikoz epizodlarına³⁹⁹ neden olsa da, bunlar geçicidir ya da nadiren “kronik deliliğe” doğru ilerler. Psikoz’un hep ya da hiç türünden bir olgu olduğu varsayımı ciddi bir karmaşaya yol açmaktadır. (Soygür, 1999: 130)

Van Gogh’un duygu durum sanlinimini dikkatli değerlendirmek gerekir. O sıklıkla serinkanlılığından, kontrolünden bahsetmiştir: “...sakinliğimin temelinde ciddi çalışma yöntemlerim, uzun ve içten kafa yormalarım yatıyor. Arada, ateşli tabiatımın daha da şiddetlendirdiği aşırı tutkulu anlar yaşıyorum, gene de sakinim..”⁴⁰⁰ (aktaran: Kür, 1996: 64) “...sen benim aracılığım, birtakım resimlerin üretilmesine katkıda bulundun. O resimler, en büyük kargaşanın içindeyken bile sükûneti muhafaza etmişler, edeceklerdir.”⁴⁰¹ (aktaran: Kür, 1996: 242) Araştırmacılar kaynak olarak Vincent’in yazılarını göstermektedir. Oysa Vincent yazılarında depresyonundan ve bununla nasıl mücadele ettiğinden bahseder, yazmak

³⁹⁸ Psikopatoloji: duygu, düşünce ve davranış bozukluğu, ruhsal bunalım, anormal ve uyumsuz davranış üzerine araştırma dalıdır.

³⁹⁹ Psikotik epizod gerçek ile bağlantının kopması veya zarar görmesidir.

⁴⁰⁰ Mart 1882; Lahey

⁴⁰¹ 27 Temmuz’da kendisini vurduğunda üzerinden çıkmış olan son mektubundan.

mücadele yöntemlerinden biridir: “Tüm bu yazışmalar bizi sinirli olmaktan koruyor, melankoliye gömülme olasılığına karşı bizi dinçleştiriyor.”⁴⁰² Melankoli ve depresyonun yaklaşmakta olduğunu sezindiğinde tek yolun yoğun çalışma olduğunu yazar ve ekler: “Uzun vadede, enerjisinin çoğaldığını hissedecektir kişi, her türlü derde, sıkıntıya katlanacak, ama bu bitimsiz olumsuzluğu önünde sonunda dengeleyecek olan, ondan çıkardığımız olumlu çalışmalar, yapıtlar olacak..”⁴⁰³ (aktaran: Kür, 1996: 112) Ateşli mizacının farkında oluşu, depresyonu önleme düşüncesi ve yaratıcılıkla bunu bertaraf etme inancı van Gogh’un manik depresif duygu aşırılığı yaşamadığını gösteren kanıtlardır. Hastaneye yattıktan sonra kendisini inceleyen doktorlarından hiçbiri kendisine manik depresif teşhisi koymamış ya da böyle bir şüpheye yer verecek tutarsız neşe ve heyecanları takip eden derin kederden bahsetmemişlerdir. Aksine Vincent’in hastalığını kabul edişinden, hastaneye yatmayı gönüllü isteyişinden bahsederler: “Seyahatimiz ideal koşullarda geçti. Bay Vincent son derece sakindi ve durumunu yöneticiye kendi açıkladı, kendi durumunun tamamen farkında bir adam gibi. Ayrılana kadar beni ağırladı ve hoşça kal dediğimde çok sıcak bir şekilde teşekkür etti ve buraya taşınmakla tamamen yeni bir yaşama giriş yaptığını düşünüyormuş gibi görünüyordu.” (aktaran: Hulsker, 1990: 353)

Van Gogh’un beyninin ön lobundaki bir hasar neticesinde Geschwind sendromu da denen bir tür epilepsi olduğunu düşünen Dr. Shahram Khoshbin⁴⁰⁴ van Gogh’un ataklarının ardından sıklıkla uzun süre rehabet ve moral bozukluğu yaşamış olduğunu kabul eder. Bu bazen altı ya da oniki hafta sürebilmektedir. Dr. Khoshbin, hastaları üzerinde yaptığı incelemelerde beyninin ön lobu hasar görmüş hastaların tümünde aynı semptomların ortaya çıktığını ve bazılarının hastalığı epilepsi olmasına karşın, ortak özelliklerden dolayı, epilepsi hastalarına sıklıkla manik-depresif ya da şizofreni gibi yanlış tanımlar konabildiğini söylemektedir. Khoshbin kanıt olarak epilepsi krizlerinin arasındaki sürenin Geschwind sendromunda olduğu gibi kişiye göre düzensizlik gösterdiğini söyler. (Haney, 1985) Nöroloji uzmanı Dr. Norman Geschwind’in ardından adlandırılan sendromun

⁴⁰² VAN GOGH, Vincent. Willemijn’a 22 Haziran 1888’de Arles’ten yazdığı bir mektubundan. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁰³ Temmuz 1883, Lahey

⁴⁰⁴ Harvard Üniversitesinde nöroloji profesörüdür, Harvard College’da sanat dersleri vermektedir.

özellikleri şunlardır: aşırı-dindarlık (*hyper-religiosity*), düşük-seksüalite (*hypo-sexuality*), epizodik durum veya olay⁴⁰⁵, şiddet ve hipergrafiya (*hypergraphia*: aşırı yazma). Van Gogh bu özelliklerin tümünü tutarlı bir şekilde yaşamı boyunca fakat özellikle de 1886'dan 1890'a kadar son birkaç yılında sergilemiştir. (Lambert, 1999)

Van Gogh'un duygu durumundaki salınım epilepsiye bağlı anksiyete bozukluğu olarak değerlendirilebileceği gibi Edwards'ın öne sürdüğü gibi ömrü boyunca çektiği melankolisine de bağlanabilir. Van Gogh bazı mektuplarında yüksek farkındalık ve ekstazi modundan bahsetse de salınım modundan hiç bahsetmemiştir fakat melankoli ile ömür boyu mücadele etmiştir. Esriklik duygularına kapıldığında mutluluğu, içinde daima bir miktar ve bazen de daha fazla acı barındıran hüznle karışık melankolik bir mutluluktur. Erickson'a göre temporal lob epilepsisi ve reaktif depresyon⁴⁰⁶ van Gogh'un kendini kesişini, epizodik psikozları, işitsel ve görsel halüsinasyonlarını, hem mektuplarındaki hem de resimlerindeki şaşırtıcı verimliliği açıklar. "Manik depresif hastalığı ya da psikozu, bir duygu durum bozukluğudur, depresyon, maniadan çok daha yaygındır ve çok çeşitlidir, her iki ekstremi de içerir, görece olarak sıra dışıdır." (Erickson, 1998: 144)

Bazı yazarlar akut ve geçici psikotik bozuklukların bağımsız bir grup olarak ele alınması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Diğerleri bu psikozları şizofreni ve duygudurum bozukluklarının varyantları olarak görürler ve tanısal dengesizliklerine işaret ederler. (Aydın, 2009: 6) Van Gogh'un sınıflandırılması en zor vakalardan biri halini alış ve yapılan çok farklı analizler onun sanatçı özgünlüğünden ileri geliyor olabilir. K.R. Jamison'ın da dediği gibi sanatçıların ruhsal hastalıkları üzerine retrospektif tanımlar koymak, birçok yönden ayrıntılı psikolojik yap-boz oyunlarının parçalarını yerleştirmek gibi ya da göstergelerin karışık ama dikkatli bir sıralamasıyla bir esrarın çözülmesi gibidir. (Soygür, 1999: 129)

⁴⁰⁵ 1-Hastalığın seyri esnasında beliren -hastalıkla ilişkisiz- diğer bir durum veya olay. 2-kriz

⁴⁰⁶ Temelde endojen olmayıp yaşam olaylarına bağlı olarak ortaya çıkar. Çoğunlukla toplumsal koşullarla depresyon arasında yakın ilişki vardır. Bu tür depresyonlarda suçluluk günahkarlık düşünceleri, hezeyanları bulunmadığı, bulunuyorsa da, yaşam olaylarıyla bir ilgisinin olduğu görülür.

1.2.2. Beden Kesme (Mutilasyon) Davranışı ve Geleneksel Törenler

Van Gogh kulak kesme olayından sonra evde kanlar içinde, bilinci kayıp bir halde bulunmuştur. Neden kulağının bir parçasını kesmiş ve bunu bir hayat kadınına vermiştir? Van Gogh'un yaşamı kendi bedenine kötü davranma hikâyeleri ile doludur. Kötü beslenme, yemek yememe, alkol ve aşırı miktarda kahve tüketiminin yanı sıra beden konforunun daima reddedilmesi⁴⁰⁷, Borinage'da temizlenme ihtiyacının dahi ötelenmesi gibi.⁴⁰⁸ Ancak yaralama benzeri olay olarak sadece Kee'ye duyduğu aşkına karşılık göremeyince elini mum alevine tutarak amcasına kızlarını göstermezlerse elini çekmeyeceğini söylemesi (Erickson,1998:25) gibi tutkulu ve fazlaca cesurca hareketi vardır. Bunun dışında 28 Aralık 1888'de gerçekleşen kulak kesme hadisesine benzer bir beden modifikasyon davranışı olmamıştır. Bu davranış bedenine kötü davranma alışkanlığının doruk noktasıdır. Hastaneye yatırılışının ardından lamba yağın içerek⁴⁰⁹ ya da oldukça zehirli olan sarı boya yiyerek kendini zehirleme⁴¹⁰ davranışları, beden modifikasyon davranışından farklı olarak intihar girişimleridir, amaç acıyı ortadan kaldırmaktır.

Psikiyatrik alanda, kendini kesme davranışının semptom mu, sendrom mu, psikiyatri dışında kültürel arketiplerle ilgili ve normal davranışın patolojik alana girmeyen bazı sapmaları mı olduğu tartışmaları süregelmektedir. Otto Friedman Kernberg, kendini yaralama semptomuna özel bir anlam verirken temkinli olunmasını tavsiye eder. Kendini yaralama davranışının, hastanın internal deneyiminden uzaklığı nedeniyle, eylemin anlamına ilişkin “metapsikolojik teoriler

⁴⁰⁷ Kendi nefsinin cezalandırmak istediğinde yatak yerine kapı eşiğinde soğukta uyuması, masa kullanmayıp dizlerinin üzerinde ders çalışması v.s.

⁴⁰⁸ Sabun lüks bir madde idi ve reddetmişti, bir süre sonra rahibin yüzü maden işçilerinden dahi kara bir hale bürünmüştü. (Piérard, 1925: 46)

⁴⁰⁹ 1988'de Wilfred Arnold makalesinde van Gogh'un bu davranışını apsent bağımlılığına bağlar, lamba yağında ve yağlı boyada kimyasal apsent bulunuyor olabilir. Hulsker'a göre bu Vincent'ın içki içmesini abartmadır. Van Gogh'un ataklarının apsent içmeyi bıraktığı için daha da şiddetlendiğini ve sıklaştığını söyler. Van Gogh'un ilk doktoru Rey de van Gogh'un hastalığı ile apsent arasında bağ kurar fakat bu sebep olan bir faktör değil hastalığı alevlendiren bir faktördür. (Erickson, 1998: 137)

⁴¹⁰ İçinde bulundurduğu bol miktardaki kurşundan dolayı son derece zehirli olan krom sarısını yutarak...

oluşturmanın”⁴¹¹ pragmatik değerini sorgular. Bu semptoma özel olarak herhangi bir anlam atfetmekten kaçınır ve terapisti de erken yorumlardan kaçınması yönünde uyarır. (Lüleci, 2007: 13) Steven L. Shearer sınır kişilik bozukluğu tanısı konmuş altmış iki hastaya on yedi farklı yanıtın yer aldığı “neden yaptın?” sorusunu yöneltmiştir. Hastalar formlardaki tüm maddeleri işaretleyebilmişlerdir. Shearer buradan hareketle kişiden kişiye değişebilen motivasyon çeşitliliğine dikkat çeker. Konuyu birçok yönden ele almak psikoloji, tıp ve budun bilim alanlarının ortak çalışmasını gerektirmektedir.

Van Gogh’u muayene eden doktorlara göre van Gogh bir deli ya da çılgın değildi. Daha çok ona kulağını kestirten epilepsiden muzdaripti.⁴¹² Dr. Peyron, Dr. Rey’in Arlés’teki ilk tanısını destekler. Vincent’in kendi mektuplarından ona, krizlerine epilepsinin neden olduğunu ilk anlatanın da Dr. Rey olduğunu öğreniyoruz. Dr. Peyron’un raporu ise aşağıdaki gibidir:

“Aşağıda imzası bulunan Saint Rémy Akıl Hastanesi yöneticisi olan ben, Hollanda doğumlu 36 yaşındaki ve şimdi Arlés’te yaşayan Vincent van Gogh’un kasaba hastanesinde tedaviye alındığını beyan ederim. Hasta ciddi sinir ataklarından ve bunu takip eden işitsel ve görsel halüsinasyonlardan etkilenmiştir ki bu etkiler onu kulağından bir parça keserek kendini yaralamaya itmiştir. Şu an gerçekliğe dönmüş görünmektedir fakat güçsüzdür ve özgür şekilde yaşayacak durumda değildir, bu eve kabul edilmeyi teklif etmiştir. Önceki olayların sonucunda, Bay van Gogh’un uzun aralıklarla epilepsi atakları yaşadığı, bu nedenle kurumumuzda uzun süre gözlem altında tutulması gerektiği sonucuna varmış bulunmaktayım.” Saint Rémy, 9 Mayıs 1889. İmza: Doktor Th. Peyron (aktaran: Hulsker, 1990: 444)

Van Gogh’un doktorları tanılarını doğrulayacak beyin dalgası haritası çıkartan harita teknolojisine sahip değillerdi, böylece van Gogh’un epilepsi olduğu yönündeki sav bir şekilde spekülasyon kalmıştır. Fakat gerçek şudur ki van Gogh’u

⁴¹¹ Davranışları açıklamak için geliştirilen kuramsal ilkeler; varsayımlar ve sanılara deneysel ruhbilim denir. Deneyüstü ruhbilim teorileri geliştirmek. Zihin ve zihnin kaynağı, görevi, yapısı vb. ile deneyle doğruluğu tanıtlanamayan konular üzerinde kuramsal açıklama ve yorumlar yapılır.

⁴¹² Van Gogh’un mental krizi üzerine yazılmış çoğu rapor, ilk elden aktarılırken göz ardı edilmiştir. 1928’de Dr. Victor Doiteau ve Dr. Edgar Leroy van Gogh’un hastalığı ile ilgili ilk büyük tartışmalarını (*la Folie de Vincent van Gogh*) yayımladıklarında Dr. Rey ve Dr. Peyron’un van Gogh üzerine yazdıkları özgün raporları yayımlarlar.

tedaviye devam eden hekimlerin üçü de –Dr. Rey, Dr. Peyron ve Dr. Gachet- van Gogh’a epilepsi teşhisi koyarlar ve van Gogh’un kaydedilen semptomları bugünkü temporal lop epilepsisi bilgimizle örtüşür. Erickson da Khoshbin gibi van Gogh’un bir tür epilepsi hastası olduğuna ikna olmuştur:

“Van Gogh sanattaki yeni, modern bir sentezin öncüsü olarak ortaya çıktığında trajik şekilde şiddetli bir hasta haline gelmişti. Hastalığı çoğu kişi tarafından delilik olarak imlenmişti fakat gerçekte bir epilepsi türü olan psikomotor ön lobun fonksiyonunun bozulması idi. 1888’de kulak kesme olayına neden olan da bu hastalıktı. Psikomotor ön lop epilepsisi onu tedavi eden doktorların özgün tanısıydı. Van Gogh’un hastalığı biyografilerde popüler mit konusu haline getirildiğinde kendisi hakkında psikomotor epilepsi hastalığının doğasından tamamen habersiz olarak şizofreni gibi yanlış tanılarda bulunuldu.” (Erickson, 1998: 6)

Erickson’a göre van Gogh’un kendini yaralayışı tamamen nörolojik olup, biyokimyasal hasar sonucunda gerçekleşmiştir. Bu tür hastalar psikomotor bozukluk yaşarlar. Çalışmalar kişisel bozuklukların ortalama otuzlu yaşlarda başladığını göstermiştir. Vincent’in semptomları hastalığının seyri de dahil olmak üzere yaklaşık olarak 1886’da 34 yaşındayken başlamıştır. Tüm bunlar van Gogh’un hastalığını en olası şekilde açıklar. (Erickson, 1998: 117)

Nörolojik hasarda kendi kendini yaralamanın niyeti, motivasyonu ve amacı tümüyle biyokimyasal bir kökene dayalıdır. İlişkili bozukluklar içerisinde; Tourette Sendromu, Lesch-Nyhan Sendromu, Cornelia de Lange Sendromu, otizm, temporal lop epilepsisi ve mental retardasyon sayılabilir. (Lüleci, 2007: 6) Vincent örneğindeki gibi hastalarda epizodik patlamalar ya da psikotik davranışı takip eden hafıza kaybı meselesini Arlés’te kendisini muayene eden ilk doktoru Dr. Rey de St. Rémy’deki doktoru Dr. Peyron da epilepsiye yorarlar. Epilepsi 19.yy Fransı’nın tıp topluluğunda ünlü bir araştırma ve tartışma konusuydu. 1838 gibi erken bir tarihte Dr. Esquirol’un epilepsi fenomeni üzerine bir yayını basılır. Esquirol çırpınma krizlerinden bahsetmez; tuhaf davranışları epizodların neden olduğu davranış bozukluğu olarak tarif eder. 1862’de Paris Üniv. Tıp Fakültesi Profesörlerinden Prof. Trousseau, adam öldürme ve intiharı da içeren anormal davranış sergileyen bu bozukluktan muzdarip hastalar hakkındaki bulgularını

yayımlar. Dr. Rey, van Gogh'un kendine özgü problemini tanılama konusunda özellikle donanımlıydı. Eğitimini Dr. Mairet'nin yanında almıştı. Dr. Mairet daha sonradan maskeli epilepsi olarak bilinen kasılma nöbetlerinin olmadığı bu tür üzerinde çalışmıştı. 1889'da konu ile ilgili bir makale yayımladı. Öğrencisi Dr. Rey de doktora tezini maskeli epilepsi üzerine yazmıştır. Çalışma arkadaşı Dr. Aussoleil de kasılma nöbetleri geçirmeyen epilepsi hastalarının periyodik olarak sakinlik dönemlerinin ardından ajitasyon ve çılgınlık epizodları yaşadıkları sonucuna varmıştı. Bu hastalar benzersiz bir şekilde diğer akıl hastalığı tiplerinden farklıydı. (Erickson, 1998: 134-135) Ataklar arasındaki sakinleşme dönemlerine ilaveten kriz anında ses ve görsel halüsinasyonlar görmek de van Gogh'un hastalığının diğer öne çıkan özelliklerindendi. Hem Arlés'teki hastanede hem de St. Rémy'de kaldığı sırada tuhaf sesler işitir, dünyayı değişmiş görür: *"Burada bağırان ve benim gibi on beş gün boyunca durmaksızın konuşan biri var. Sesler ve koridorda yankılanan sözler işittiğini düşünüyor muhtemelen kulak sinirlerinin hastalanmasından ve hassaslaşmasından ve benim durumumda tıpkı benim duyduğum ve gördüğüm gibi. Dr. Rey bunun epilepsi başlangıcında karşılaşılan bir durum olduğunu anlattı."*⁴¹³



Resim 94: Van Gogh'un St. Paul de Mausole Hastanesindeki odası

Genelde van Gogh'un intiharı, kulak kesme benzeri bir krizin yol açtığı sonuç olarak değerlendirilir. Bunun aksi olarak kendini keserek yaralama davranışının bir tür intihar girişimi olduğu düşünülemez mi? Kendini keserek yaralamanın tıp literatüründeki adları arasında yalancı intihar, odaksal intihar tanımları da vardır. Karl Menninger "Kendine Karşı İnsan" (*Man Against Himself*) kitabında bir yandan

⁴¹³ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 2 Haziran 1889'da Saint Rémy'den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

hafifletilmiş bir intihar biçimi gibi görünse de kendini yaralamanın aslında toptan yok olmayı yani intiharı önlemeye yönelik bir feda girişimi olduğunu söyler. Dr. Selda Lüleci ise kendine fiziksel olarak zarar verme davranışının bir intihar girişimi olmadığını, bu nedenle intiharı akla getiren tanımlardan kaçınılması gerektiğini söylemektedir. (Lüleci, 2007: 4)

Klinik literatürde kendini yaralama davranışı ile ilgili birçok tanımlama bulunmaktadır. Genel olarak; sonucunda ölüm niyeti olmaksızın yalnızca bir kez, ara sıra veya tekrarlı olarak meydana gelebilen ve değişen derecelerde doku tahribatına yol açan, doğrudan istemli bir kendini tahrip etme davranışı biçimi olarak geçer. (Lüleci, 2007: 2) Oysa “Vincent kendini istem dışı yaralamıştır, kulağını kestiği anda bilinci yerinde değildir. Bir bilinç sapması yaşamış, usturayı kulağına dayayıp kesmiştir ve daha sonra olayı hatırlamamıştır.” (Erickson, 1998: 140) Psikotik hastalar altta yatan ağır algı ve düşünce bozukluğunun sonucunda kendilerini yaralarlar ve davranışlarındaki mantık dışılığın farkında değildirler. Böylece diğer kendini yaralama türlerinden ayrılırlar. Yaralama eylemleri tekrarlayan ve basmakalıp tarzda olmayıp, genelde izole, bizar ve kişiselleştirilmiş sembolik anlamları olan davranışlardır. Psikotik kendini yaraladığında yaralanan organ ya da vücut bölümü hemen her zaman sanrısız bir düşünceyle ilişkilidir. Bu tür vakalarda yaralanan organlar literatüründe kulak ampütasyonu da geçmektedir. (Lüleci, 2007: 28) Bu tanıma uygun olarak van Gogh’un vakası da tek seferlik, tuhaf, özgün ve psikotiktir. O halde yaralanan organı sanrısız bir düşünce ile ilgili olabilir.

Lubin’a göre van Gogh’un bu davranışı Arles’te gerçekleştirilen bir tür boğa güreşini taklit edışıdır. Söz konusu yarışta matador geleneksel olarak, yenilen boğanın kulağını keserek ödülüyle arenada geçit töreni yapar. Ardından kesik kulağı tribünlerdeki bir hanıma hediye eder. Van Gogh Arles’te böyle bir gösteri izlemiştir. Gauguin’in kendisini terk etmesiyle yenilmiş, çılgına dönmüş ve ölü bir boğa gibi hissetmiştir, acıdan kurtulmak için erki tekrar ele geçirir, bu sefer matadoru canlandırır. (Lubin, 1972: 158) Lubin’i destekleyen bir bağlantı da Vincent’in resimlerinde sık kullandığı bir simge ile ilgili: Emile Zola’nın Yaşama Sevinci romanı. (Resim 19) Romanın başkarakteri Pauline bir sahnede duyduğu acıdan ötürü

kendini kesme duygusuna kapılır. Arzuladığı erkeğe ulaşamamaktadır ve öyle bir an gelir ki cinsel uzuvlarını kesip atmak ister. (Zola, 2013: 282) Daha önceki bölümlerde üzerinde durduğumuz gibi Vincent'ın Pauline'le kendisi arasında duygusal bir bağ kurmuş olması muhtemeldir. Diğer yandan Menninger genital organları kesmeyi tüm kendini yaralama davranışlarının prototipi sayar, kesilen herhangi bir beden parçasının genital organı temsil ettiğini söyler. (Lüleci, 2007: 4) Vincent'ın hem kurbanı hem de saldırganı canlandırdığına dair benzer bir teori İncil'de geçen bir pasajla ilintilidir. Gethsemane sahnesinde Simon Peter yüksek rütbeli bir rahibin uşağı olan Malchus'un kulağını keser. Bu sahne Vincent'ın zihninde yer etmiştir. (Runyan, 1981: 1072) Khoshbin'a göre sanatçı Gauguin ile tartışmalarının ardından kafasının içinde “Öldür onu!” sözünü işitmiş ve ona saldırdığı anda İncil'deki şu uyarıyı anımsamıştır: “Gözün seni rahatsız ediyorsa onu söküp at.” Ardından hemen gidip -işittiği öldür sesinden ötürü- kendisini rahatsız eden kulağını keser. Khoshbin'e göre van Gogh'un bu davranışı Geschwind sendromunun üç belirtisi olan aşırı dindarlık (*hyper-religiosity*), değişmiş seksüel davranış ve saldırganlıkla uyumludur. (Lambert, 1999) Khoshbin'in açıklaması id, ego, süper-ego çatışmasında süper-egonun üstün geldiği şeklinde de yorumlanabilir. Ancak olayın dinsel boyutu olabileceğine dair Khoshbin'ı haklı çıkartan bazı veriler de mevcuttur.

Kulak kesmenin ardına eklenen, parçanın kime sunulduğu kısmı da en az kesme eylemi kadar dikkat çekicidir. Vincent bir genelev kadınına giderek parçayı uzatıyor ve “*gerçekten sana söylüyorum beni anımsayacaksın*” diyor. (aktaran: Hulsker, 1990: 323) Vincent kesme ile yetinmiyor dışarı çıkıp dikkat çekme davranışı olarak parçayı herhangi birine de vermiyor, bir hayat kadınına gidiyor. Bu sırada bilinci hâlâ kapalıdır. Bilinçdışı bir kadın imgesi saklı olmalıdır, ancak bu imge Lubin'ın öne sürdüğü gibi anne psikozu ile ilgili bir kadına benzemiyor, bu bir hayat kadınıdır. Edwards'a göre kulağından kestiği parçayı hayat kadını arkadaşına verirken belki de Sien'i düşünmüştür. (Edwards, 1989: 81) Oysa Vincent düşünmüyor, bilinçdışı ile hareket ediyor. Bilinçdışı tüm bu tür kadınları kucaklayan bir simge yatıyor olmalıdır. Birçoklarına göre 19. ve 20. yüzyıllarda kentlerde yaşayan bohem sanatçılarla hayat kadınlarının yakınlaşmasının altında her iki tarafın da toplumdışı yalnızlığı yatar. Ancak Vincent'ın hayat kadınları ile

yakınlığının altında başka bir model yatıyor olabilir: önceki bölümlerde üzerinde durduğumuz Renan'ın "İsa'yı Taklit"inin yaşamındaki kılavuz rolü düşünüldüğünde, Magdalalı Meryem örneği. Bu yakınlık, sadece toplum dışı insanların birbirini kucaklaması ya da yuva kuramamış Vincent'in ulaşabildiği bu kadınlarda teselli bulması olarak değerlendirilmemelidir. Van Gogh gerçekten de Arles'te bu tür bir güreşi seyretmişti. Matadorun seyirciler arasında yöneldiği kadın olarak, değer verdiği bir başka figürü seçebilirdi. Örneğin defalarca portresini gerçekleştirdiği Madame Ginoux'yu. Resim 95 Vincent'in Aralık 1888'de gerçekleştirdiği "Arena" isimli tablosunu gösteriyor. Tabloda geleneksel Arles kıyafetleri içerisindeki kadın portresi Madame Ginoux'a aittir.

Vincent kendine eş olarak bir hayat kadını, Sien'i seçmişti. Sien'le evlenme kararı ailesine karşı alınmış bir karardı, kendisini aile içerisinde en çok anlayan Theo dahi ona karşı geliyordu. Vincent ise kendinden hayli emindi. Sien'in bebeğinin dünyaya gelişi ile İsa'nın doğumu arasında paralellik kuruyordu. Theo'ya bu dönemde yazdığı bir mektubunda Sien'in bebeğinin doğum olayından: *"karanlıkta bir ışık, karanlık gecede bir yıldız"*⁴¹⁴ olarak bahseder. Kadının loğusa odasını İsa'nın resimleri ile süsler. Duvara Rembrandt'ın "İsanın Doğumu" sahnesini, Boughton'un "Ekici" fotoğrafını, Millet'nin "Kazıcılar" resminin röpodüksiyonunu ve Ary Scheffer'in "Teselli Eden İsa"sının bir baskı kopyasını asar. (Erickson, 1998: 72) Scheffer'in resminde İsa merkezî figürdür, etrafını fakirler ve hastalar sarmıştır; ön planda çıplak omuzlu, yüzünü utançla kapatmış olan Magdalalı Meryem dikkat çeker. (Resim 96) Bu önemli ayrıntılar bize kulak kesme olayının mistik yönleri olduğunu düşündürür. Vincent'in tipik, kutsal olanı günlük yaşamda deneyimlemesinin bir örneği ile karşılaşırız. Vincent kadın olarak daha kötü şartlarda olanı, kutsal bulduğu için seçer ve kutsallık içeren simge dolu davranışında sahneyi onunla paylaşır: *"İnsan gözündeki katedrallerde olmayan bazı şeyler bulunduğu katedraller yerine insanların gözlerini resmetmeyi yeğlerim."*

⁴¹⁴ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 6 Temmuz 1882'de The Hague'den yazdığı mektubunda. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

*Bununla birlikte ağırbaşlı ve heybetli, belki de ikincisi –bir insan ruhu, bu bir yoksul dilencinin ya da yolda yürüyen bir fakirin olabilir, benim için daha ilginçtir.”*⁴¹⁵



Resim 95: Van Gogh. (Aralık 1888).
Arles Arenasında İzleyiciler (73x92cm)
St. Petersburg: Hemitage Müzesi



Resim 96: Ary Scheffer. (1847).
Teselli Eden İsa.
Utrecht, Hollanda: Central Museum

Vincent’in feda girişimi İsa’nın ödediği türden bir bedelle ilgili görülebileceği gibi bu bedel kendinden bir uzvu feda etme ya da kendini yaralama davranışı olarak benzer şekilde Zola’nın romanındaki Pauline karakterinde de karşımıza çıkar. Önceki bölümde Vincent’in bu karakteri İsa ve kendisi ile özdeşleştirmiş olabileceğine dair açıklamayı “Açık İncil, Şamdan ve Roman” resminden yola çıkarak yapmıştık. Kendini kesme, bir uzvunu feda etme benzeri davranışlar çok eski dinsel törenlerin bir parçası olup, olayın diğer yönü dönüşüm (*transformasyon*) ile ilgilidir. İnisiyasyon için düzenlenen erginlenme törenlerinin en eski uygulamasıdır. (Thomson 2007, Hope 1997, Lülecı 2007, Drange 1996)

“Yabancılaşma ve dönüşüm bütün büyük dinlerde dramatik kutsal yolculuğun anahtar kelimeleridir.” (Edwards, 1989: 2) Kendini yaralamak insanlık tarihi kadar eski bir gelenektir. Kişinin Tanrıya ulaşmak için kendini hadım edişi, Hristiyanlıkta arzularını feda ediş olarak simgeleşmiştir, bazı arkaik dönem dini ayinlerinde görülür. Bunun dışında Tanrıya ulaşmak için kendini yaralama davranışı günümüzde dahi bazı kavim ve kültürlerde devam etmektedir. Batı Afrika’daki Woodoo ayinlerinde, Tayland’daki bazı kadim dinlerin benzer ayinlerinde kanlı geçen

⁴¹⁵ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 19 Kasım 1885’te Nuenen’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

ritüeller uygulanmaktadır. Tarım kültürü öncesi avcı kavimlerde erginlenme törenleri oldukça kanlı geçen ritüelleri içeriyordu. “Erginlik çağına gelen çocuklar için bir erginlenme töreni düzenlenir; çocuklar bu yansılama töreni sırasında düşsel bir biçimde ölüp yeniden doğarlar ve böylece çocukluktan çıktıklarını kanıtlamış olurlar.”(Thompson,1998: 49) Kavim kültürlerinde tören esnasında yaralanan kişinin bilinci yerinde değildir ve acı hissetmez; amaç kutsal ruhla birleşmektir. (Fischer, 1995) Bu tür ayinlerde kişinin bir üst bilince geçeceğine inanılır. Üst bilinçten kasıt ben-aşkın algının ortaya çıkışıdır.

Doruk deneyimlerde algı, ben-aşkın, ben-siz bir niteliğe bürünür ve nesne-merkezli algıya geçilir. Maslow’a göre bütünü algılama ve parçaların ötesine geçebilme yeteneği doruk bir deneyimdir. Birlik bilincinde dünya unutulur; dünya algılanan varlığın bütünü olur. Bu biliş durumu ego-merkezsiz oluşuyla nesnenin doğasını daha doğru bir şekilde görmemizi sağlar. Kişisel olmayan, arzusuz, bencil olmayan, gereksinim duymayan bağlantısız bir algı söz konusudur. Benliğin nesnenin “içine akıp” ortadan kalkması, estetik deneyimde ya da sevgi deneyiminde ortaya çıkar. Algılanan ile algılayanın özdeşleşmesidir. Yeni ve daha büyük bir bütünde birleşilir. Kişi öznel olarak uzay-zamanın dışına çıkar. Tüm dünya tek bir varsıl canlı varlık olarak bir birlik içinde algılanır. Estetik deneyimde, aşk deneyiminde olduğu gibi, dünyanın küçük bir bölümü tüm dünyaymış gibi algılanır. (Maslow, 2011: 79-97)

Bedensel mutilasyon/modifikasyon kendini ve başkalarını iyileştirecek özel yeteneklere giden bir basamaktır aynı zamanda. Bu ritüeller şifacılığı, maneviyatı ve toplumsal düzeni teşvik eder. Şamanlar manevi dünyayla temasa geçerek insanları iyileştirir ama şaman olmak için insanın bir krize girmesi ve korkunç biçimde başlayan bir hastalığa katlanması şarttır. Şaman olacak kişi düşünce bedeninin şeytanlar tarafından parçalandığını görür; onları, örneğin başını keserlerken ya da dilini kopartırlarken görür. Bu acı çekme ve kendini yaralama deneyimleri son derece güçlüdür ve tamamen gerçek ve çok tehlikeli olarak algılanır. Şaman, sırf kemikleri kalana dek bedeninin acı içinde parçalanıp dökülmesine müsaade eder. Daha sonra bedeni yeniden kurulur ve şaman daha bilge ve sağlıklı biri olarak yeniden doğar. (Lüleci, 2007: 15) Farklı kültürlerin mitolojilerinde, kişinin bir

yönünü feda etmesini takip eden yeniden doğuş motifi, gerçekte aynı arketipin farklı anlatımlarıdır. Tarih boyunca bu arketiple tekrar tekrar karşılaşırız: Grek mitolojisindeki Minotaurus efsanesi bunlardan biridir. Efsanede Theseus aklı, bilgeliği, insan-ı kâmilî temsil ederken Minotaurus evrimleşmemiş hayvanîliği, egosal bilinci simgeler. Efsanenin sonunda kişi nefsini yenerek karanlıklardan çıkar, aydınlığa kavuşur. Zaferin sonunda Theseus kendine yol gösteren ipi Ariadne'ye geri teslim eder. (Geoffrien, Louet, 2015)

Erginlenme törenleri benzeri inisiyasyon ayinlerine katılan mürid ve ayinleri düzenleyen kabile büyükleri şizofren değildir, bu davranışlar da psikotik değildir. Ancak ayine katılan bilincini yitirmekte ve acı hissetmemektedir. Van Gogh böyle bir ayin gerçekleştirmemiştir ancak olay sırasında nasıl bir gerçekliğe kapıldığını da bilemiyoruz. Olayı gerçekleştirirken kurduğu anlamlı cümleler: Gauguin'i takip edip de Gauguin arkasına dönüp onunla göz göze geldiğinde *“suskunsun fakat ben de öyle olacağım”*⁴¹⁶ ve hayat kadınına *“gerçekten sana söylüyorum beni anımsayacaksın”*⁴¹⁷ demesi bu bilinç alanında anlamlı bir bütünlük olduğunu düşündürür. Belki de van Gogh o sırada bilincin devre dışı kalması sonucu kendini simgesel olarak ortaya koyan başka bir bilinç gerçekliği ile hareket ediyordu.

Van Gogh'un bedenini kesme davranışının nedenleri üzerinde pek çok varsayım mevcuttur ancak davranışın yol açtığı sonuçlar üzerinde durulmamıştır. Literatürde erginlenme töreni ve benzeri ritlerde gerçekleştirilen beden modifikasyonları sırasındaki disosiyasyon durumu ile hastalığa bağlı kendini yaralama davranışlarındaki disosiyasyon durumu sırasında beyinde benzer şekilde gerçekleşen hormonal değişimler hakkında tartışılmamıştır ki böyle bir araştırmanın verileri Vincent'in özgün vakasını anlamamızda bize yardımcı olabilir. Biz burada tıbbi alana ancak biraz yaklaşabilir ve olası bir bağlantıyı ön görerek bazı sorular sorabiliriz.

⁴¹⁶ (aktaran: Hulsker, 1990: 303) Emile Bernard'ın Albert Aurier'e yazdığı mektuptan. Bernard Gauguin'i konuşturmuş ve olayın ayrıntılarını ondan öğrenmişti, Aurier'e derhal bir mektup yazarak gerçekleri aktarır.

⁴¹⁷ A.g.k., a.g.y.

Pek çok dinde maneviyata ilişkin beden modifikasyon etkinliklerinin, ruha memnuniyet verdiği; insanların özel kutsallık, esriklik ve kavrayış durumlarına ulaşmasını sağladığı düşünülür. Bu tür ayinlerin ortak özelliklerinin en başta geleni - inanış ve ritüel ne denli farklı olursa olsun- uygulayıcının acı hissetmemesi, esriklik duygusuna kapılmasıdır. Beyinde gerçekleşen bir değişim kişiyi başka biri haline sokmaktadır. Russ ve arkadaşları (1992), kendini yaralayanlar arasında standart bir acı verici uyarı testine gelen tepkiler üzerine çalışmıştır. Kendini yaralama sırasında hiç acı hissetmediğini belirtenler acı verici uyarı testinden sonra gelişme kaydetmiş ve de görünüşe göre hem daha önce kendini yaralama davranışı sergiledikleri hem de ömürleri boyunca çeşitli zamanlarda daha kronik olaylar yaşadıkları ortaya çıkmıştır. Bir psikofizyoloji çalışması, gerilimi azaltan kendini yaralama davranışlarında fizyolojik tepkinin zamana yayıldığını tespit etmiştir. (Lüleci, 2007:6)

Hastalar üzerinde yapılan araştırmalarda psikotik türde olan kendine yönelik şiddette, hastaların benzer ruh durumları yaşadıkları tespit edilmiştir. Kendini yaralama eylemi sırasında birçok hasta derealizasyon ve depersonalizasyon hissettiklerini tarif etmektedir. Bu tür dissosiyasyon durumları⁴¹⁸, bazı psikanalistlerin, bazı hastaların ağrı hissetmemesine olanak tanıyan belirgin anesteziyi açıklama şekilleridir. Kendisini yaralayan diğer kişilerden farklı olarak kendini yaralama davranışı gösteren psikotik hastaların ağrı duymadıkları ve sıklıkla yaralamanın onları huzura kavuşturduğu ileri sürülmektedir. Kendine zarar verdikten sonra çoğu hastanın sergilediği soğukkanlılık, bu davranışın bilinçsiz çatışmaları en azından geçici olarak çözebileceğini gösterir. Pao, bu problemi daha geniş kapsamlı olarak ele almıştır. Kesme eylemine başlarken kişinin değişmiş bir ego haline geçtiği hipotezini ileri sürer. Bu durumu depersonalizasyon ve derealizasyon deneyimiyle karşılaştırmış; dissosiyasyon durumun, kendini yaralama eylemi sırasında bazı hastalarda mevcut olduğu, ego yöneliminde geçici askıya alınmasının, kişinin doğrudan kendini yaralamasına olanak sağladığını ileri sürmüştür. (Lüleci, 2007: 12-13)

⁴¹⁸ Kelime anlamı olarak “çözülme” olan dissosiyasyon durumunda kişi dünyadan ve çevresinden kopuş diyebileceğimiz yabancılaşmış bir ruh durumu içerisine girer.

Vincent'ın vakası Gauguin'in kendisini terk edeceği fikrini kabullenememesi ile stres seviyesinin artışına bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Armando Favazza, kendini yaralama bazı vakalarda ayrılık, kayıp ve başarısızlığa karşı aşırı duyarlılık nedeniyle oluşan “reddedilme” duygusu ile meydana gelen depersonalizasyonu oluşturmakta ve davranışı tetiklemektedir der. Diğer bir görüşe göre kendini kesme “güçeniklik, öfke ve yetersizlik duyguları” olarak görülmekte ve davranışın “önemli kişiden öç alma” olarak değerlendirilmesi gerektiği öne sürülmektedir. (Canat, 1999: 46-48) Kişilerin kendi vücutlarında yarattıkları tahribatın, başkalarının internalize edilmiş temsilcilerine yönelmiş olarak ya da suçluluğu geri döndürme çabaları olarak düşünülebilir. Kendine zarar verme epizotları, zamansal olarak önem taşıyan başkalarıyla ilişkilerde krizlerle bağlantılı olabilir. Dürtüsel kendini yaralama davranışında kişinin reddedilmesi önemli bir ipucudur. (Lüleci, 2007: 13) Duygu durum bozukluklarında kendini yaralama eylemlerinin duygulanım düzenlenmesiyle (*afekt regülasyon*) yakın ilişkili olduğunu düşünen yazarlar mevcuttur. Kendini yaralayanlarda disforik affekt (disforik duygulanım), yüksek derecede sinirlilik ve reddedilmeye karşı duyarlılık en yaygın psikopatolojik semptomlardır. (Lüleci, 2007: 22)

Melatonin artırmaya yönelik dinsel ayinlerde ya da kendini kesme deneyimi yaşayanlarda kişi, acı yerine mutluluğu, rahatlamayı deneyimliyor ve hastalar duydukları stres karşısında kurtuluşu kendilerini kesmekte buluyorlar. Murry Hope törel erginlenme törenlerinde bilincin devre dışı kalarak farklı bir bilinç düzeyine geçişi şu şekilde açıklıyor:

“Bilim adamlarına göre eski zaman ayinleri aslen, epifiz bezini uyarmak için düzenlenmiştir. Epifiz bezi beynin üçüncü karıncığının arka kısmında, küçük, kırmızı renkte, damarlı bir nesnedir. Eskilere göre bu üçüncü göz idi ve Descartes bunu, ruhun beden üzerinde etki yaptığı yer olarak tarif etmiştir. Şimdi ışığa duyarlı olduğuna ve retina ile bir sürü ortak özellikler gösterdiğine inanılır ve salgıladığı melatonin aracılığıyla, bu gezegen üzerindeki zamanın düzenli devirleri (gece, gündüz, mevsimler) konusunda hayati enformasyon sağlar. Epifiz bezi, ayrıca bedenin ısı düzenlemesinden ve karşılaştığımız değişik ruh durumlarından da sorumludur. Ayinler otonom sinir sistemine, beyne ve endokrin sistemine büyük etkiler yapabilir.” (Hope, 1997: 141)

Biçimsel olarak kozalağı andırdığı için pineal gland de denen epifiz bezi beyinciğin üst uzantısı olup iki göz arasındaki alın bölgesine denk gelen aksta, 100mg ağırlığında ve 6mm uzunluğunda bir parçacıktır. Eskiden beynin işlevini yitirmiş ilkel bir uzantısı olduğu sanılırken bugün organizma üzerindeki büyük önemi anlaşılmış ve konu ile ilgili araştırmalar yoğunluk kazanmıştır. Descartes'in bu yapıya iç göz, Hint yoga metinlerinin sezgisel göz ya da üçüncü göz demeleri boşuna değildir; epifiz bezinin yapısı göz yapısıyla aynıdır. "1886'da iki mikro anatomi uzmanı, H.W. De Graff ve E. Baldwin Spencer, birbirlerinden bağımsız olarak epifizin, küresel bir lens ile dolu içsel bir odayı çevreleyen pigmentli retina hücreleri ile dışsal gözlerin tüm önemli özelliklerine sahip bir yapı olduğunu keşfetti. Hem direkt olarak hem de dışsal gözden gelen sinir yolları vasıtasıyla çevresel ışığa tepkiler verdiği kanıtlandı. (Bleibtreu, 1968)

Tüm bu veriler, Vincent van Gogh'un özgün vakasında inisiye törenlerindeki müridinkine (*disciple*) benzer bir ruh durumu yaşamış olabileceğine dair farklı bir hipotezin ortaya atılmasında neden olarak sunulabilir. Van Gogh'un 28 Aralık 1888 akşamı, ortak-bilinçdışı ile hareket ettiği var sayılırsa motivasyonu da insanlığın köklü bir geleneğinden yüzeye çıkan güçlü bir dönüşüm arzusu olarak kendini gösteren arketiple ilişkili görülebilir. Menninger'in de dediği gibi sökülüp atılan uzuv bir intihar girişimi olabilir. Öte yandan belki de Vincent'in -Edwards'ın bahsettiği türden ve 3. bölümde ayrıntılı olarak ele aldığımız- dönüşüm arzusu doruk bir deneyim ile ortaya çıkıyordu. Khoshbin'in öne sürdüğü gibi Vincent'in din aşırılığı içerisinde kendini keşişi bir trans durumunu yansıtır varsın bu transın şartlarını sağlayan bir tür epilepsi olsun. Nedenin stresi giderme amaçlı bir kurtuluş olup olmaması da önemli değildir. Yaratıcı olmayan bir hasta açısından kendini yaralama davranışı anlık rahatlama ile eş değer olabilecekken zihni sürekli kendini aşma, ilahilik, varoluş, öte âlem gibi, bir müridinkine benzer düşüncelerle dolu olan ve yaratıcılık mesleğindeki bir kimse için davranışın neticeleri sadece rahatlama olarak değerlendirilemez. Özellikle, yaratıcılık sürecinde nevroza yaklaşan sanatçının beyinde gerçekleşen kimyasal dönüşümlerle bedensel yaralama deneyimi yaşayarak epifiz bezini uyarma girişimleri olan törenlerde dönüşecek olan müridin beyinde gerçekleşen kimyasal değişimler birbiri ile karşılaştırılmalı, sonuçları analiz edilmelidir.

Din bilim açısından ele alındığında, kişinin ortak-bilinçdışından hareket ederek bir müride dönüştüğü noktada -bu van Gogh üzerinden olduğunda- ruhsal bir aşama kaydedip kaydetmemiş olabileceği, kısaca bunun kazanımları olup olamayacağı tartışılmalıdır. Çünkü parçalanmış bedeni, müridi şaman rahibine dönüştürmekte, Simurg küllerinden doğmakta, Kur'an "ölmeden önce ölünüz" demektedir, Mevleviler beyazlara bürünmeden önce siyah giyerek ölmekte, İsa yeniden dirilmek için feda girişiminde bulunmaktadır. Tümü de inanç dünyasında karşımıza çıkan aynı simgesel anlatımlardır. "Yeniden doğuş"un bir arketip olduğunu söyleyen Jung bunun gözlemleyebileceğimiz bir süreç olmadığını açıklar. O ne ölçülebilir, ne de fotoğrafı çekilebilir, algılarımızın tamamen ötesindedir. Bu nedenle "Yeniden doğuş"un kavranabilir bir süreç olup olmadığı ile ilgilenmez, olguyu psişik gerçeklik olarak kabul eder. (Jung, 2003: 46-77) Vincent'in yüzeyde psikotik ve şuursuzca yaşadığı bir deneyim gibi duran kritik anının onun dini boyutunda bir kademe olup olmadığı tartışılmalıdır. Konu sadece van Gogh üzerine ilahiyat tezi yazarların değil toplumbilimcilerin ve ruhbilimcilerin de ilgisini beklemektedir.

Konumuz gereği olgunun renk ile bağlantısına gelecek olursak, Vincent'in kulak kesme davranışını çılgınlığı ya da bazılarının öne sürdüğü gibi şizofrenisi yüzünden yapmadığı, aksine çok daha büyük bir bilincin çekim alanına girerek gerçekleştirdiği varsayımı, onun evrenselleri kullandığı anlamına gelir. Bir deli olmanın aksine yüksek bir bilinç düzeyidir söz konusu olan. Bu bilinç düzeyinde renklerin, kişiye göre öznel değişimler göstermeyen, nesnel boyutları, evrensel kavramları yer alır. Vincent'in resimlerinde kullandığı bir renk ya da form, Lubin'in psikanalitik yöntemiyle analiz edildiğinde Vincent'in arazlarını, fanatizmini, çarpıklığını ve dolayısıyla ruhsal bozukluklarını temsil edebilecekken, Jungcu felsefeden yaklaşıldığında sanatını oluşturan bu öğeler tüm insanlığı içine alan büyük kavramların beşiği olan bir katmandan geliyor oluşlarıyla tüm insanlığın arketip kavramlarını temsil ediyor görülebilirler. Çünkü Jung'a göre evrensel sanat ortaya koyan bir yaratıcı bu alandan beslenmekte, verilerini buradan alıp dönüştürmektedir. Bu noktada onun sanatının içeriğine bakmak, konularını, ne anlatmak istediğini incelemek gerekir. Çünkü bir şizofrenin sanatının anlamı ile bir müridinkinin anlamı arasında fark vardır.

1.2.3. Delilik ile Dâhilik Arasındaki Çizgi

Toplumda çılgınlık, bilinçdışından geliyor olsa dahi empati kurmak yerine, skandal olarak değerlendirilir. Michel Foucault “Çılgınlık ve Uygarlık” adlı kitabında çılgın davranışlara yönelik toplumun bakış açısındaki ön yargıyı sorgularken van Gogh örneği üzerinde durur. Ona göre Dünya psikiyatri yöntemiyle deliliği ölçüp değerlendireceğine önce kendini değerlendirmelidir: “Dünyadaki hiçbir şey, bilhassa delilik hakkında dünyanın bildiği hiçbir şey, bu tür bir deliliğin eserleri ile dünyayı haklı çıkarmaya (bizi) inandıramaz.” (Foucault, 1971: 289)

Bir zamanlar dahi denince akla felsefeciler gelirdi. Antik dünyada Platon, Pythasagor, Epictetos ve diğer pek çok felsefeci tanrısal özelliklere sahip görülür hatta tanrı panteonunda yer alırlardı. Örneğin Platon’a Apollon’un oğlu denirdi, mecâzen değil gerçek anlamda. Filozoflar ermiş kişilerdi ve Tanrı ile insanlar arasında tıpkı peygamberler gibi bir tür aracıydılar. (Armstrong, 1999: 132) Bilge oldukları için de insanların akıl erdiremedikleri şekilde davranabilirlerdi. Peygamber ya da ermişlere sıklıkla deli denmesi sadece akıl almaz sözler söylemelerinden değildi⁴¹⁹, hormonal değişimlerin yarattığı semptomlar da bu kanıyı kuvvetlendiriyordu. Hz. Muhammed vahiye kapıldığında sara hastası gibi titremeye başladığı, ona karşı olanlar Muhammed’in temporal lop epilepsisine bağlı bir tür şizofren olduğunu öne sürdüler. “Kaleme ve yazdıklarına and olsun ki, sen Rabbinin nimeti sayesinde mecnun değilsin” ve “inkâr edenler Zikr’i işittiklerinde hiç şüphe yok ki o bir delidir derler” diye geçen Nûn Suresi 1, 2 ve 51. ayetleri bu suçlamaya cevaben gelir. Tek tanrılı dinlerde bir kısım insanların yaratıcı sözlerin peşinden gittiği, diğerlerinin bu tür sözleri yalandan saydığı görülüyor.

⁴¹⁹ Retorik, Antik dünyada büyük öneme sahipti; daha sonra gözden düşmesinin ardında Sofistlerin yıkıcı etkisi aranabilir. (F. Copleston’a göre (1986) 4.yüzyılda Hellen dünyasının yıkımını getiren Sofistler olmuştur. (s. 106) Her şeyin ölçütü insandır düşüncesini yayan Sofistler toplum içerisinde öğretmen olarak çalıştı. Başlangıçta aydınlanmayı simgeliyorlardı ancak zaman geçtikçe toplumda septisizm bir hastalık gibi yayıldı. N. Bilgin’e göre Hellen dünyasının Pers istilaları sırasında dahi bir birlik sağlayamamalarının ardındaki en önemli neden Sofistlerin belagatta üstünlüklerini kullanarak her şeyi görece hale getirip, nesnelliği zihinlerden uzaklaştırmış olmalarıdır. (Bilgin, 2004: 170-172)

Bugün, dâhi sıfatını yaratıcı kimseler için kullanıyoruz. Yaratıcılık sürecinin farklı yönleri, retorik, matematik, fizik, şiir, görsel sanatlar gibi farklı alanlarda uğraş veren yaratıcı insanlar için ortak özelliklerdir. Bu özellikler yaratıcılık sürecinin temelini oluşturur. Coşkunluk bu özelliklerden en çok öne çıkandır. İnsan, doğası gereği duygusal doyum anlarında heyecan duyar. Bunda düş gücünün de payı vardır. Yaratıcı kimse ile şizofren arasındaki en büyük benzerlik de heyecanlı ruh durumu ve hayal gücü zenginliğidir. Ancak aralarındaki fark, psikoz ile deha arasındaki ince çizgide yaratıcı benliğin, sorunlara çözüm yolunu keşfederken nevrotiğin korku girdabında engellenip kalmasıdır. Sanatçı, yaratmanın iki önemli unsurunun (yapma ve yıkma) sentezini becerebilirken, nevroitik salt yıkıcılık düzeyinde kalır. “..iki tip de aşırı bireyleşmenin sancılarını yaşarken, nevroitik (Yeraltından Notlar’daki) aşırı bilincin ve aşırı doğruyu aramanın acıları içine düşüyor.” (Oysal, May, 2013: sunuş 20) Ruh sağlığı bozuk kişi nesnesi ya da öznesi olmayan daha doğrusu nesnesi de öznesi de kendi olan korkuya kapılır, ardından acı gelir. Gereken heyecanları en olumlu şekilde yaşatan ve sanatçıyı sosyalleştiren tek olgu sanattır. Sanatçı için heyecanını (Dionysosunu) yitirmiş olmak yaratıcılığın tıkanmasıdır. Jung’a göre coşkuyu yaratan enerji yükü, kişiye bilinç eşiğini aştıracak kadar yeterli oluncaya kadar bilinç eşiği altında kalan psişik bir oluşumdur. Bilinç ile arasında ilişki bulunması sindirilmiş olduğundan değil algılanmış olmasındandır. Ancak bilinç tarafından kontrol edilmez, bastırılmaz. Bu bakımdan patolojik süreçlere benzer, özellikle akıl hastalarında özerk komplekslerle karşılaşılır. Sanatçının tanrısal coşkusu da tehlikeli şekilde patolojik duruma yaklaşır. Çeşitli sebeplerden kaynaklanarak psişenin o ana kadar bilinç dışında bulunan bölümü çalışmaya başlamakta ve çağrışım ilişkisinde bulunarak bitişik alanları harekete geçirip genişlemektedir. Bilinç kompleks ile özdeşleşmediği sürece gerekli enerji bilinçten sağlanır. Özdeşleşme durumunda bilinçli etkinlikler azalır ve işlevlerin alt bölümleri kendilerini üste çıkarır, kişiliğin içgüdüsel yanı etik yanının, uyumsuz yanı uyumlu yanının üzerine çıkar. Bu da birçok sanatçının yaşamında gördüğümüz bir durumdur. Özerk kompleks, kişiliğin bilinçli kontrolünden alınan enerjiyi kullanarak gelişir. (Jung, 1997: 321-322)

Yaratıcılık sürecinin bir diğer özelliği disosiyasyon ruh durumudur. Platon sanatçıyı “Tanrılar tarafından kendisine kutsal bir çılgınlık verilmiş kişi” olarak

tanımlarken binlerce yıllık bir geleneği açıklıyordu çünkü ilk sanatçılar inanç ayinlerini yöneten büyücülerdi ve çılgınca danslar edip sözler söylerken benzer bir disosiye durum yaşıyorlardı. Gündelik dilde buna kişinin gerçekle bağının kesilmesi denir. Öznel anlamda ise, yaratıcı birey bir başka gerçekliğe geçmektedir. İlgiyi kesme, yoğun odaklanma ya da başka bir yerde olma yaşantısı, bir bakıma mistiklerin değişim durumları ile de benzeştirilebilir. Birçok yaratıcı kişi, orada meydana gelen fikri oluşturma sürecinde, aslında sadece bilinç dışı düşünce ve süreci ifade ettiklerini vurgularlar. Bu da adeta içinde ortadan kaybolduğu derin bir bilinçlilik kuyusudur. Nancy Andreasen yaratıcı faaliyette bulunan kişilerle yaptığı görüşmelerden yaratıcılık zamanının dünyasal gerçekliğin dışında olduğu bilgisini edinmiştir. Sanatçılar deneyimlerini: “gerçeğin dışında bir duruma doğru kayıyorum”, “bilinçli yazmıyorum”, “aklım gezintiye çıkmış gibi; konuşurken bile!” şeklinde cümlelerle açıklamışlardır. (Soygür, 1999: 127) Her şeyin dışına çıkarak tüm evreni bütünsel şekilde algılama, görünmeyeni görme, yaratıcılardaki bir diğer özelliktir. Andreasen’a göre yaratıcı kişilerin disosiyatif duruma ve konsantrasyona yatkın oldukları kadar, müdahil olmayan, soğukkanlı bir gözlemcilik yetileri de vardır. Diğer insanların dışında kalan dünyayı gözlemliyormuş gibi hissederler. Başka insanların içlerini görebildikleri gibi öznel anlamlar dile getirebilirler. (Soygür, 1999: 127)

Yukarıda saydığımız özellikler yaratıcı bireyleri, ruhsal durumlarındaki düzensiz değişime ve belki de artmakta olan ruhsal karışıklıklara karşı daha kırılgan ve dayanıksız hale getirir. Arnold Ludwig, yaratıcı faaliyetlerde bulunan bireylerle diğer meslek sahiplerini (iş adamları, bilim adamları ve kamu görevlileri gibi) karşılaştırıldığında, sanatçı grubunda psikoz, intihar girişimi, ruhsal bozukluklar ve madde bağımlılığının iki-üç kat daha fazla olduğunu ortaya koymuştur. (Soygür, 1999: 129) Gerçek sanatçıların diğer insanlara göre kaygı kat sayıları çok daha yüksektir. Fizik beden ve sosyal varlığın ihtiyaçlarının karşılanmasından da öte sanatın var olduğu yerdedir kaygı. Esasında yaratının kendisi kaygıdan doğan, kaygı ile yürüyen bir eylemdir. James Lord (1922-2009) “doğru bir biçimde kaygının, sanatçının resmetmeye çalıştığı ideal görüş ile nesnel sonuçlar arasındaki çatlakla ilişkili olduğunu varsayar.” (May, 1988: 100) “Antik Yunanda sanatçılar “tanrısal delirme” ödülü uğruna, güvenceden yoksun kalma, duyarlılık ve savunmasızlık

cinsinden yüksek bir bedeli ödeyerek, kaygıyla yaşayabiliyor olmalarıyla ayırt edilirlerdi.” (May, 1988: 109)

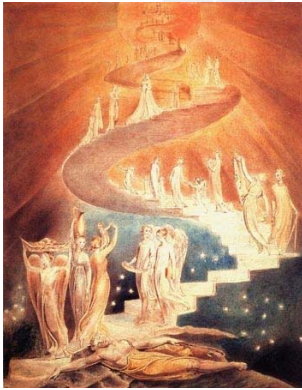
Yaratıcı insanlar bir şeyleri keşfetme çabası içindedirler ve bu tür davranışlar da toplumsal norm sınırlarını zorlayabilir. Dış dünya tarafından dayatılan ve kendi iç dünyalarından türeyen kurallar bütününden görünüşte farklı olan kurallardan hoşlanmazlar. Bilgi ya da algının kesin standartları ve kanıtının olmayışı psikanalizde ego sınırları olarak adlandırılan kimlik hudutlarında bulanıklığa neden olur. (Soygür, 1999: 128) Yaratıcılık tıpkı delilik gibi çok da taşınabilir bir yük değildir. Birçok sanatçı yaratıcılığının doruğunda yükü taşıyamayarak intihar etmiştir. Rollo May yaratıcı kişinin açıklanamaz bir suç duygusu yaşadığını söyler. Bu onda sıradanlığa ve otoriteye boyun eğememe, dolayısıyla topluma karışamama olarak kendini gösterir. Çünkü sanatçılar, insanoğlunun süregelen kafa tutma gücünün taşıyıcılarıdır. Tanrının yaradılıştaki kaostan biçimi yaratması gibi, kaosun içine doğru -ona biçim vermek üzere- gömülmeyi severler. Sürekli yeni dünyalara doğru ileri atılırlar. (May, 1988)

Freud’a göre sanatçı, yapısı gereği içe dönük ve nevroza yakındır. Freud sanat yapıtını libidonal yüceltme olarak görmektedir. Sanatçı gerçekleşmesi mümkün olmayan güçlü içgüdüsel gereksinimlerini doyuramadığından libidosu gerçeklikten uzaklaşarak fantezilerine doğru akar bu da yaratıcılığın kışkırtılması anlamına gelmektedir. (Freud, 1979: 193) “Libidonal güçler “savunma mekanizması” olarak tanımlandığında bu dönüştürümün yalnızca tek bir işlevine işaret edilmiş olur. Psikanaliz terminolojisi kullanarak şöyle söyleyebiliriz: Yüceltmede, Freud’un birbirinden ayrı olarak ortaya koyduğu üç merci: -id, ego ve süper ego- arasında uzlaşma sağlanır.” (Elias, 2000: 81) N. Elias’a göre yapıtın meydana gelebilmesi için libidonal güçlerin “*sanatsal vicdan*” dediği bilinçte yüceltilerek sosyalleştirilmesi gerekir. Ancak bu şekilde yüksek değerde sanata ulaşılabilir:

“... libidonal fantezi seli bilgi ve vicdan süzgecinden geçirilmeden malzemeye aktarılırsa, sanatsal yaratılar şizofrenlerin yaptığı çizimler gibi parçalanmış, uyumdan ve bağlamdan yoksun olacaktır. Burada çoğunlukla, yalnızca sanatçı için anlam taşıyan, birbiriyle uyumsuz öğeler yan yanadır. Sanatçının vizyonunu ve duygularını başkasına aktarmasına yarayan

malzemenin özgün düzenlemeleri bozulmuş ya da parçalanmıştır ve artık sosyalleştirme işlevini yerine getiremeyecek durumdadır.” (Elias, 2000: 80-81) “Fantezi selinin kendiliğindenliği ve yaratım gücü malzemenin özgül düzenlenişinin bilgisi ve sanatsal vicdanın yargı gücüyle birleştiğinde, yenilikçi fantezi seli malzemeye ve sanat vicdanına uygun düşecek şekilde ortaya çıktığında sanatsal yaratımın doruğuna ulaşılır. Yüceltme sürecinin sosyal açıdan en verimli türlerinden biri budur.” (Elias, 2000: 81)

Böyle bir perspektiften William Blake’in, Emil Nolde’un ya da Adolf Wölflü’nin sanatlarına şizofren üretimleridir diyemeyiz. Bugün şizofren sanatı olup olmadığı tartışmalıdır. Müller’e göre sanatsal bir çalışmanın içinde şizofreni olamayacağı gibi, sanatsal bir çalışma da şizofrenik semptom ortaya çıkarmaz. Çünkü şizofren sanatı çoğu kez anlaşılmamıştır. Sadece onun kendi iç dünyasını yansıtır. Ancak şizofreni geçiren sanatçılar olabilir. (Güney, 2001)



Soldan sağa sırasıyla;

Resim 97: William Blake. (1806). Yakub’un Rüyası (37x29cm). Londra: British Museum

Resim 98: E. Nolde. (1911). Maskeler (74x78cm). Kansas City: Nelson Atkins Sanat Müzesi

Resim 99: Arnold Wölflü (1911). Lea-Tantaria (49.7x37.2 cm).

Yaratıcı kişiler ile şizofreni hastalarının pek çok ortak bilişsel özelliği paylaştığı öne sürülmüştür. Her iki gruptaki kişilerin de dili ve sözcükleri olağandışı yollarla kullandıkları ve gerçeği alışlagelenin dışında algıladıkları doğrudur. Ancak belirli bir noktada yaratıcı insanla şizofreni hastaları keskin bir sınırla ayrılırlar. Yaratıcı insan ilkel ve sapkın zihinsel süreçlerini normal olanlarla uyumlandırmayı başarabilir. Yaratıcı kişi olağandışı düşünce süreçlerini kontrol altında tutar; bunları bir ürün oluşturmada işe yarar hale getirir ve bunlardan faydalanır. (Soygür, 1999: 131) Ernst Kris, sanatçının yaratmadaki başarısını “*ego hizmetinde regresyon*”

kuramıyla açıklar. Sanatta görülen regresyon geri dönüşebilmektedir, geçici ve kontrol edilebilirdir. Kris, ayrımı, yaratıcı süreçte benliğin birincil düşünceye gerileyip yaratıcılığın kaynağını ve hammaddesini oluşturması ve bunun hemen ardından ikincil düşünceye geri dönerek bu verileri kullanması olarak saptar. Yaratıcılık psikopatolojiyi çözmek için bir yol olabilirse de, asla bir nevroz ya da psikoz değildir, hatta bunların tersidir. Buna karşın, bu ikisi arasında yakın bir ilişkiye işaret eden büyük bir bulgu birikimi vardır. Anthony Storr'a göre aşırı gayretli ve zihnen aşırı etkin olanlar, akılla bağdaşmayacak ölçüde uyarılabilen ve değişik beyinler taşıyor olmalıdır. Büyük olasılıkla zaman zaman delirmekte ve belki de tümüyle bunalıma girmektedirler. (Storr, 1992: 246-261)

Jung'a göre sanatçıyı çılgınlığa sürükleyen ve sınırlara taşıyan, sanatçının ortak bilinçdışından gelen çok kuvvetli bir arketipin çekim alanına girmesidir. Buna göre arketip ilk çağlardan beri varolan bir çeşit güç ile psişeyi ele geçirmekte ve onu insanlığın sınırlarını aşmaya zorlamaktadır. (Jung, 1997: 149) Çünkü temel bir içgüdü ya da fikirler kompleksi daima psişik enerjinin tamamını kendine çeker, 'ben'i de hizmetine koşar. 'Ben' bu enerji odağına öyle bir çekilir ki onunla özdeşleşir ve artık başka bir şeye ihtiyacı olmadığını düşünür. Böylece psişik dengeyi ciddi şekilde tehlikeye sokan akut bir tek yanlılık meydana gelir. Bu tek yanlılık büyük bir başarı getirse de kesin iktidar soruna çözüm getirmediğinde enerjiler ters koşmaya başlar. Ancak kendini bilinçdışından soyutlayabilen kimse kurtulabilir fakat bastırma yolu ile değil, olmadığı şeyi karşısına koyarak çözümleyebilir. Kişinin ben ile ben olmayanı yani ortak psişeyi ayırması gerekir. Yaşama görevini ancak bu şekilde yerine getirebilir yoksa bilinçdışı tarafından kıyıma uğrayacaktır. (Jung, 1997: 150)

Jung delirme nesnesinin sanatçının dışından değil içinden fakat içindeki tüm insanlığa katılan ortak evrensel bir alandan geldiğini öne sürmektedir. Sanatçı ancak kendini bir üst bilince bağlayarak, onda eriyerek egosantrik benliğin, korkuların üzerine çıkabilmektedir. Schopenhauer'a göre, deha istemesini geçici süreler için susturan, şeylere kendi gözleri ile bakan ve bu bakışta kendini yitirendir: "kişiliğini

siler, baktığı şey ve kendisi kausalite⁴²⁰ dışında bir bütün olur.” (Eren, 2006: 47) Van Gogh’un da dediği gibi kişi “*vicdanını geliştire geliştire öyle bir düzeye getirebilir ki, o artık kişiliğinin en iyi, en yüksek öğelerinin sesi olur ve gündelik kişiliği bu sesin hizmetine girer.*” (Van Gogh, 1996: 112) Bu ancak ermişlerin ‘Birlik’ deneyimlerinde karşımıza çıkan bir bilinç düzeyidir. “Kurt Goldstein’in sözleriyle, bilinç, bireyin o an verili somut durumu aşabilme, o durumu, şartları birebir yaşamaktan çıkabilme yetisidir; insanın soyutlamaları ve evrenselleri kullanabilmesinin, dile ve sembollere sahip olmasının altında yatan yetidir.” (Oysal, 2013: 16) “Bilinç, olanaklar ve sınırlılıklar arasındaki diyalektik gerilimden doğup gelen bir farkındalıktır.” (May, 1988: 126) André Gide (1869-1951)’in tarifi ile: “büyük sanatçı güçlüğün coşturduğu engeli kendine sıçrama tahtası yapandır” ve Van Gogh bu tarife tanınmış sanatçılar içinde belki de en çok uyandır.



Resim 100: Vincent’in kaldığı Saint Paul Akıl hastanesinden iç görünüm, St. Rémy



Resim 101: Van Gogh. (1889). St. Paul Hastanesinde Koridor. New York: Metropolitan Müzesi

⁴²⁰ Yeter sebep ilkesi

1.2.4. Bedenin Çöküşü, Sanatın Yükselişi

Van Gogh'un şizofren olduğuna dair sav büyük ses getirmiş bir çalışmanın hâlâ geçerliliğini sürdürüyor olmasından ileri geliyor olabilir. Van Gogh'un hastalık teşhisini sanatı üzerinden koyan bu etkili çalışmaya imza atan Karl Jaspers'ın söz konusu teorisi ilk defa 1922'de yayımlanmıştır. Oldukça eski tarihli olmasına karşın bu teori hâlâ kaynak gösterilmektedir. Jaspers, teorisinde İsviçreli yazar August Strinberg'in psikozu ile Vincent van Gogh'un ki arasında paralellikler kurar. Heidelberg Üniversitesinin ünlü düşünürü, van Gogh'un epilepsi olmadığını fakat psikoz bozukluğu geçirdiğini, büyük ihtimalle şizofreni olduğunu ileri sürmektedir: "Van Gogh'u tedavi eden doktorlardan hiçbiri epilepsi teşhisini doğrulamamaktadır çünkü ortada epileptik belirtiler yoktur... Bana göre şizofreni olasılığı hepsinin önüne geçmiş görünüyor." (Jaspers, 1977: 187)

Jaspers, van Gogh'un kişiliğinde ve yaşamında dinin büyük ve temel bir rol üstlendiğini kabul eder: "Gençliğinde oldukça dindardır ve bunu yaşamı boyunca bir dogma ya da kiliseye bağlı kalmaksızın sürdürür. Başlangıcından itibaren zihni doğrudan varoluşun esasına, anlamına odaklanır." (Jaspers, 1977: 155) Ayrıca van Gogh'un hastalığı ile dini görüşü arasındaki bağa da işaret eder. Van Gogh hastanede bir dizi dini konulu resim yapmıştır fakat hiçbirinde kutsal kişilerin betimlemesi yoktur, Jaspers bunu sanatçının dinsel coşkunluğa kapılması olarak yorumlar: "Gerçekte, van Gogh İsa'yı, azizleri ve melekleri resmetmek istemişti. Fakat buna karşı yönde bir karar aldı çünkü bu onu çok heyecanlandırıyordu. Onun yerine en basit nesneleri seçti." (Jaspers, 1977: 175) Jaspers'ın bahsettiği heyecan yoğunluğu 'vecd hali' (*entusiasm*)'dır ve ona göre bu yoğunluk bir sanatçı olarak van Gogh'un konularını seçmesinde en büyük etkidir. Jaspers fikrini desteklemek için Van Gogh'un "*hasta değilim fakat daha iyi yemez ve birkaç gün daha çalışmaya devam edersem kesin olacağım... zihnim bir heyecan durumu içinde, daima sonsuzluk ve sonsuz yaşamı düşünmekle meşgul*" gibi dini vecd duyguları üzerine yazdıklarından alıntılar yapar. Buradan hareketle varoluşun sırlarına karşı gösterdiği takıntılı düşünme eğilimini onun şizofrenisine bağlar. Jaspers ayrıca van

Gogh'un kendi hastalığından habersiz olduğunu yazmıştır. Şizofren bozukluğunun en belirgin özelliği ilüzyonun gerçekten ayrılamamasıdır. Hastalar işitsel ve görsel halüsinasyon görürler; halüsinasyon gördüklerinden habersizdirler ve kendilerine hasta demezler; normalle akıldışı davranışı birbirinden ayıramazlar.

Oysa Vincent'in en hasta olduğu zamanlarında dahi bilinç işlevleri yerindedir. Bilinci ile onu kaybetmeyi birlikte yaşamıştır. Eserlerinde ne şizofrenlerin sanatına benzer tutarsızlık ne de toplum tarafından mesajın algılanamayacak denli parçalanmışlığı vardır. Hastanede gerçekleştirdiği resimlere baktığımızda bazen depresif olmakla birlikte bütünlüklü ve algısı mümkün resimlerle karşılaşırız. Resimlerin biçim dilinden, van Gogh'un bilincini kaybetmemek ve üretmek için verdiği olağanüstü çabayı okumak mümkündür. St. Rémy'deki son gününde Dr. Peyron 16 Mayıs 1889 günü hasta kayıt raporuna şunları yazar: "... Ataklar arasında hasta tamamen akliselim bir şekilde ve sakin; ardından kendini resim yapmaya adıyor." (Hulsker, 1990: 414) Hastane'den kardeşi Theo'ya gönderdiği bir mektupta durumunu açıklar: "*Çalışmalarım iyi gidiyor. Yıllar yılı boşuna aradığım birçok şeyi buluyorum. Bunu fark ettiğimde de, Delacroix'nın, senin de bildiğin o sözü geliyor aklıma hep. Hani, artık soluğu da dişleri de kalmadığı zaman resmi keşfettiğini söylemiş ya. Peki, başımda bu ruh hastalığı var, tamam. Ruhsal bunalımlar geçiren birçok sanatçıyı düşünüyorum ve hiçbir şey yokmuş gibi, hastalığın resim yapmayı sürdürmeme engel olmadığını yineliyorum kendime.*"⁴²¹ (aktaran: Kür, 1996: 242) Hiçbir şizofren hastalığını kabul etmezken van Gogh hastalığının farkındadır. Onu düşmanı gibi iyi tanır, bilinci ile kontrolü altına almaya ve alt etmeye uğraşır. "...Ben, kendi çalışmalarım için yaşamımı tehlikeye atıyorum, bu çalışma uğruna yarı-deli bir insan oldum."⁴²²

Jaspers Vincent'in çalışmalarında şizofrenisinin ipuçlarını sürer. Daha önce Aurier'in yaptığı gibi⁴²³ van Gogh'un mental hastalığı ile sanatsal yaratıcılığını birbiri ile ilişkili görür, sanki sanatı mental çöküntüsünün bir ürünüdür: "Bu bir

⁴²¹ 27 Temmuz 1890, Auvers

⁴²² A.g.k., a.g.y.

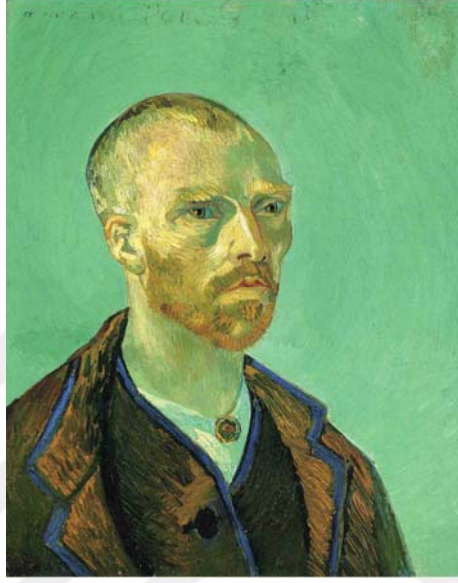
⁴²³ Albert Aurier (1865-1892), van Gogh'un sanatı üzerine, henüz o hayatta iken yorum yazan ilk eleştirmendir. Söz konusu metin 1890'da Mercure de France'da çıkan, "Les isolees Vincent Van Gogh" isimli bir dizi yazısıdır. Bu yazı dizisi ile birlikte izole olmuş çılgın dahi hikâyesi başlar.

rastlantı olsaydı bana daha çekici gelecekti -psikozlar kısa zamanda ortaya çıkar ve ayrıca biz de yeni üslubunun olağanüstü hızlı bir şekilde parladığına tanık oluyoruz!... Şizofreni özgün telostan çıkartılmış şeyleri yaratmada yardımcıdır. Bu telos psikoz olmasa asla ortaya çıkamazdı.” (Jaspers, 1977: 178) Vincent’ın resimleri Arles’e yerleşmesi ile birlikte dramatik şekilde değişime uğramıştır. Jaspers bu değişimi van Gogh’un kötüleşen psikozuna bağlar. Rengi daha ekspresif kullanışını, büyük ebatlara geçişini, manzara yerine portreyi tercih edişini ve St. Rémy’de dini konular resmetmesini kanıt olarak sunar. Son olarak özellikle yaşamının son döneminde, Auvers’te yaptığı resimlerindeki fırça darbelerinin değişimine dikkat çeker. İndirgenmiş bir perspektif, geometri oluşturan düzenli, geniş, şekilli fırça sürüşlerini saplantılı ruh haline yorar. Jaspers, van Gogh’un sanatsal gelişimini, onun bir sanatçı olarak hedeflerini gözetmeksizin psikolojik çöküş olarak değerlendirir. “Yıldızlı Gece”, “İrisler” ve “Kargalı Buğday Tarlası” resimleri ona göre sanatçının daha zayıf eserleri sınıflamasına girer.

Şizofreni hastalarında, temporal lop epilepsisi çekenlerin aksine, psikotik olaylardan birinin ardından iyileşme süreci başlar. Bununla birlikte şizofrende dış gerçeklikten kopuş ve sosyal becerilerin kaybı vardır. Sakinleşme olsa dahi şizofrenik tamamen ilerlemiş bir hastalık özelliği gösterir: soyut düşünememe, atasözü gibi mecazları tam anlayamama ve ilintisiz verilerle ilgili olanları birbirinden ayıramama ve görev üstlenememe. Bu tür insanlar sık sık oldukça gerçek algılanan işitsel halüsinasyonlar yaşarlar. Son olarak kendileri hakkındaki dünyayı değişmiş ve yapay hissederler, kısa süreliğine değil, daima olarak psikotik olaydan sonra hafıza kaybı yaşarlar. (Mete, Kültür, 1997) Şizofrenin davranış ve psikoloji özellikleri diğer pek çok hastalıkta da ortaya çıkar, kronik alkolizm ve temporal lop epilepsisi bunlar arasındadır. Şizofrenler klasik bilinç yanılgısı yaşamazlar ne de van Gogh’un yukarıda anlatıldığı türden bir aura yaşamazlar.

Jaspers’ın savındaki van Gogh’un dini fanatizminin şizofreni belirtisi olduğuna dair ikinci dayanak noktasına gelince, van Gogh epilepsi hastası idiyse bu hastalığın dinsel vecd haline yol açtığı doğrudur. Khoshbin’a göre kendini kesme davranışı gösteren hastalarda görülen özelliklerden biri de yoğun dinsel düşüncelerdir. Yüksek risk taşıyanlar, önemli bir kendini yaralama hikâyesi olanlar

ve din ile meşgul olan veya örneğin kafasını kazımak gibi fiziksel görünümünü aniden değiştiren kişilerdir. (Lüleci, 2007: 28) Van Gogh büyük krizini geçirmeden birkaç ay önce kendini, başı kazınmış bir halde resmetmiştir. (Resim 102) Gauguin’e adanmış bu portre⁴²⁴ hakkında ona yazdığı mektupta kendisini bir Budist rahibi gibi göstermek istediğini belirtir.



Resim 102: Van Gogh. (1888 Arles). Gauguin’e Adanmış Öz-Portresi (62x52 cm). Harvard Üniversitesi: Fogg Sanat Müzesi

Erickson’a göre van Gogh’un hastalığı ilerledikçe dine daha fazla sarılışındaki asıl neden fanatizm değil teselli ve şifa arayışıdır:

“Van Gogh’un dinini patolojik bulmuyorum. İnananlar dini inançlarını kesinlikle yıkıcı yollarla ifade edebilirlerken, bunu van Gogh için söylemek o denli kolay değil. Dua ederek, İncil okuyarak ve ‘Lazarus’un Dirilişi’ gibi geleneksel dini konuları resmederek geçmişteki dinsel deneyimi ile tekrar bağlantı kurmaya kalkışır. Bu, korkunç bir durumla baş etmenin, gittikçe ilerleyen hastalığının şiddeti ile baş etmenin bir yoludur.” (Erickson, 1998: 102)

Van Gogh’un yaşamının ve sanatının dini karakterini açıklarken, epilepsi şeklindeki (*epileptiform*) hastalık olağanüstü yoğunluk olarak düşünülebilir. Erickson, beynin

⁴²⁴ Bu resmi Gauguin’e adanmasının sebebi Arles’teki ‘Sarı Ev’ini bir Budist mabed gibi düşünmüş olmasıdır. Sarı Ev onun planlarında sanatçıların Budist keşişler gibi komün hayatı yaşayacakları bir yer olacaktı. Gauguin’i de başrahip adayı olarak görüyordu. Stüdyonun sanatçıları barındıran bir Budist mabed olması gerektiği fikri Japon sanatçıların standartlarından idealize edilmişti. Gauguin’in onu terk etmesiyle umutları yok oldu ve akıl hastanesine yattı. (Edwards, 1989: 98)

ön lobunda gerçekleşen fonksiyon bozukluğuna bağlı bu tür hastalarda dinsel coşkunun, özellikle dinsel bir doğanın işitsel ve görsel halüsinasyonlarının deneyimlenmesi olarak ortaya çıktığını söylemektedir. (Erickson, 1998: 102) Bu da Vincent'ın yaşamının son döneminde hastalığı ilerledikçe neden dini imajlarla bu denli ilgilendiğini açıklayabilir.

Arles'te gözaltına alınışından başlayarak hayatının geri kalan dönemi boyunca Vincent'ın kafası sürekli dini konularla meşgul olur. Dostu Roulin, Vincent'ı ziyaret edişini Theo'ya şu sözlerle anlatır: “yanından ayrılırken ona onu tekrar görmeye geleceğimi söyledim; bir dahaki sefere cennette bir araya geleceğimizi söyledi ve tavrından anladım ki dua ediyordu.” (Hulsker, 1990:330) Vincent St. Paul Hastanesi'nden ayrılırken Theo'ya hastalığının dini vecd durumu yarattığını yazmıştır: “İlham ya da çılgınlık ya da coşku ile kendimden geçişle titrediğim dakikalar var.”⁴²⁵ Hastaneye yatırılışından itibaren dini vizyonlar görüşünü çevresel koşullara bağlar. Theo da Vincent'ın dini vecd hali dediği şeyin bir Katolik kurumunda kalmasından ileri geldiğini düşünmeye başlar.⁴²⁶

“Burada atakların tuhaf bir dine dönüşme eğilimi gösterdiğini anladığımda, Kuzey'e dönmem gerektiğini, hatta bunun bir zorunluluk olduğunu düşünmeye başladım. Doktoru gördüğün zaman bundan ona çok fazla bahsetme –fakat bunun nedeninin bunca ay bu manastırda yaşamak olup olmadığını bilmiyorum. Hem Arles'teki hastanede hem de burada. Gerçekte, bu tür bir atmosferde yaşamamalıyım, sokakta yaşamak bundan iyidir. Kayıtsız değilim ve hatta acı çektiğimde bazen dini düşünceler beni büyük ölçüde teselli ediyor.

...Fakat Lourdes Meryemi'ne⁴²⁷ inanan ve bu gibi şeyler düşünen bu iyi kadınları görmeye devam etmek, oysa ki onları doğru şeyler iyileştirecekken ve hastalıklı dini sapkınlığı körüklemeye istekli- bu tarz bir yönetim altında hapis yattığımı düşünmek beni sinirlendiriyor.

⁴²⁵ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 3 Şubat 1889'de Saint Rémy'den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴²⁶ Vincent'ın mektubundan St. Paul de Mausole Akıl Hastanesinin bir zamanlar Augustinyen manastırı olarak kullanıldığını ve van Gogh'a bakan hemşirelerin Katolik olduklarını öğreniyoruz.

⁴²⁷ Meryem'in çeşitli kereler görüldüğüne inanılan Fransız kenti. Kentteki bir pınarın hastalıklara iyi geldiğine inanılır.

... Anlarsın ki ikinci atağı birincisiyle karşılaştırmaya çalışıyorum ve sadece sana şunu söylüyorum, bu bana kendi içimdekenden ziyade bazı dışsal etkilerden dolayı olmuş gibi görünüyor. Belki yanıliyorumdur fakat belki de, buna kesinlikle katılacağını düşünüyorum, bütün dini abartmalardan dehşete kapılıyorum.”⁴²⁸

Görüldüğü gibi Vincent, Jaspers’ın söylediğinin aksine halüsinasyonlarının tamamen bilincindedir ve bunlardan kurtulmak ister. Ayrıca dini görüşü batıllık ya da şizofrenlerdekine benzer sapkınlıktan tamamen farklıdır. Vincent bâtıla özellikle karşıdır onun inancı bâtıl değil bâtıdır. Mektubunda “*tüm dini abartılardan iğreniyorum*” derken Fransız köylülerinin, özellikle de Bretanyadakiler’in batıl inançlarından bahsetmektedir. Breton köylüleri Gauguin ve Bernard’ın pek çok resmine konu olmuştu. Örneğin Gauguin’in meşhur “Ayinden Sonra Görünenler”de resmettiği beyaz boneli Bretonlu kadınlar Vincent’a göre küçük bir kasaba kilisesinde yaşayarak Yakub’un meleklerle mücadelesinin vizyonunu tüketiyorlardı. (Resim 99) Fransız köylüleri kimi görüntülerin gerçekliğine inanıyorlardı, tıpkı Lourdes gibi kutsal mekanların sihirli şifa güçleri olduğuna inanmaları gibi. Modern bir inanç bulma mücadelesindeki van Gogh bu gibi bâtıl inançları özellikle itici buluyordu. (Erickson, 1998:133) Kendi kendine benzer halüsinasyonlar görüp işitmiş olmalıydı, bunun için de bulunduğu ortamın hastalığını kışkırtan bir etkisi olduğunu düşünmeye başlamıştı. O kendini modern bir adam olarak görmekteydi, kaba dini duyarlılık gösteren biri olarak değil: “*Sahip olduğum modern fikirlere rağmen ve sanatsal şeylere benim gibi bakan Zola ve Goncourt’a duyduğum hayranlığa rağmen ben din hakkında korkutucu ve sapkın fikirlere tıpkı batıl inançlı biri gibi olmama şaşırtıyorum. Kuzeyde hiç bu tür düşünceler aklıma gelmezdi.*”⁴²⁹

Van Gogh’un dinsel fikirlere ve esas meselesine kafa yoruşu bir şekilde onu heyecanlandırıyordu. Örneğin “La Berceuse”ü resmetmesinin ardından Theo’ya azizlerin portreleri ile devam etmek istediğini yazar:

⁴²⁸ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 8 Eylül 1889’da Saint Rémy’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴²⁹ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 19 Eylül 1889’da Saint Rémy’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

“...diziye sürdürecektim gücüm olmuş olsaydı, modele bakarak azizlerin, kutsal kadınların portrelerini yapacak, onları başka bir çağın insanları gibi gösterecektim. Modeller günümüzün orta sınıf kadınları olacaktı, ama, ilk Hristiyanlarla da ortak yanları olacaktı. Ancak böylesi bir çabanın uyandırdığı duygular çok güçlü, onun için şimdilik durdurdum bu işi. Ama ileride, ileride aynı konuya yeniden dönmeyeceğimi söyleyemem.”⁴³⁰

Diğer yandan St. Rémy’de açıkça dini konulu çok sayıda resim gerçekleştirmiştir O, Gauguin’in Zeytin Bahçesinde İsa (Resim 104) resmini tıpkı “Ayinden Sonra Görünenler” gibi reddetmişti. St. Rémy’de ürettiği dini resimlerindeki hedefinde modern sanatsal dilini ilahi bir mevcudiyetin ince sunumu olacak şekilde geliştirmek vardı: böylece zeytin koruluğunu sık sık resmetti. Bernard’a yazdığı bir mektubunda bu düşüncelerini ifade eder:

“Bir kimse acıyı doğrudan tarihi Gethsemane Bahçesinde vermeyi amaçlamadan da bir izlenimle vermeyi deneyebilir...

Teselli edici ve nazik bir motif üretmek için Dağdaki Vaazın karakterini tasvir etmek önemli değildir.

İncil’den hareket etmek ve ona uymak kuşkusuz ki faydalıdır fakat modern hayat bizi öylesine yakalamıştır ki hatta eski günleri soyut şekildeki düşüncelerimizde tekrar kurmaya niyetlendiğimizde dahi, yaşamımızdaki küçük olaylar bizi meditasyonlarımızdan koparır ve bizim kendi maceralarımız bizi tekrar kişisel duygularımıza geri sürükler –sevinç, can sıkıntısı acı çekmek, öfke veya gülümseme. İncil! İncil! Millet çocukluk döneminden bunu gündeme getirerek bu kitap dışında bir şey okumadı! Ve asla ya da nadiren İncil sahnelerini resmetti. Corot Zeytin Dağını İsa ve akşam yıldızıyla incelikte yaptı; çalışmalarında bir kişi Homer, Aeschylus, Sophocles ve aynı zamanda bazen İncil’i de hisseder, fakat bunu yaparken nasıl ihtiyatlıdır ve ne denli olabildiğince hepimizin ötesinde üstün modern duygular verir.

⁴³⁰ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 8 Eylül 1889’da Saint Rémy’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

...Tualî iki büyük plana ayırabilmekle, kontrastlar oluşturan çizgiler bulmakla, bu teknikle mutfaktan hoşlanıyorsan hilelerle, fakat bu hepsinin aynı olduğunu gösterir ki sen tekniğini çok derin çalışıyorsun ve bu da iyi bir şey.”⁴³¹

Görüldüğü gibi Vincent’in geleneksel anlamda kutsal kişi ya da sahne betimlememesinin nedeni Jaspers’in öne sürdüğü şekilde aşırı heyecana kapılması değil, bunu çağının modern sanat anlayışı ve modern insanı için uygun ve güçlü bulmamasıdır. Van Gogh’un yaşamında ve aynı şekilde çalışmasında geçmişin korunması ve modern arayış arasındaki gerilim durmaksızın vurgulanır. Onun için bir zeytin bahçesini resmetmek İsa’nın Gethsemane Bahçesi’nde verdiği vaazı resmetmekle aynı şey ve yaşadığı zaman için de daha doğru bir şeydir. Bunun gibi ekici, biçici, günebakanlar, tarımsal faaliyetler, yıldızlı gece, Güneş, beşik, buğdaylar, yollar, serviler, üzüm bağları, çağdaş romanlar ve daha pek çok imge, İlahi varlığın tasvirinde onun kullandığı modern sanatsal sözlüğünün terimleri olarak görülebilir. Yazılarında bu kanıyı destekleyici çok sayıda ipucu vermiştir.



Resim 103: P. Gauguin “Ayinden Sonra Görünenler”, 1888 Pont Aven, 74.4x93.1 cm, İskoçya Ulusal Galeri



Resim 104: P. Gauguin “Bahçedeki Acı”, 1889 Paris, 73x92 cm, Florida Norton Galeri

Kendini kesme olayının kesin olmayan detayları dışında van Gogh’un atakları sırasındaki davranışı hakkında çok az bilgiye sahibiz. Fakat yüzlerce mektubu ve aynı şekilde 1888’den ölümüne kadar geçen sürede ürettiği çok sayıdaki sanatsal çalışması uyumlu, sakın ve sonsuz derecede görevine sahip çıkan bir adamı ortaya

⁴³¹ VAN GOGH, Vincent. Bernard’a 20 Kasım 1889’da Saint Rémy’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

koymaktadır. Bu tür ve benzeri vakalarda ciddi atak tariflerine rağmen van Gogh hastanede diğer hastaları gözlemlemiş ve kendine teşhis koymaya çalışmıştır: “*diğer hastalar kriz anında sesler işitmekte ve çevrelerindeki şeyler değişim geçirmiş gibi görünmekte..*” (aktaran Jaspers, 1977:184) Şizofreninin söz konusu olan pek çok özelliği açıkça van Gogh’un medikal tarihine uymaz. O halüsinasyonlarını gerçek sanmamıştır, bunların anormal olaylar olduğunun açık şekilde farkındadır. Hastalığına karşı azimli tavrı onun şizofren olmadığını kanıtlar: “*İlk yaşadığım krizin ardından bendeki semptomlar azaldı, hastalığımın önüne geçtim... Fakat bu hastalığın gerçek doğasını kavrayan biri onunla daha iyi mücadele edebilir.*” (aktaran: Jaspers, 1977: 184)

Jaspers, van Gogh’un sanatsal gelişimindeki biçim diline dair seçimlerini hastalığının tesadüfüne bağlamıştır. Ona göre sanatı Arles’te bozulmaya başlamış, Kasım 1888’den itibaren St. Rémy ve Auvers dönemleri boyunca giderek daha fazla arazlarla dolu hale gelmiştir: “Resimleri daha fakir görünür, daha rastlantısal detaylar görülür. Aynı zamanda şiddet, formsuz vahşi bulamaçlara dönüşür. Anlam içermeyen enerji, ifadeden yoksun umutsuz ve titreyen bir hal alır. Yeni kavram oluşumları artık yoktur.” (Jaspers, 1977: 180) Van Gogh’un parlak renk uygulamak ve bu renkleri ekspresif şekilde ortaya koymak konusunda gösterdiği yoğun çabasını göz ardı eder. Perspektif denemelerini, biçim sadeleştirmelerini, konularını sembolik ve amblemantik kullanımını, ekspresif ve imajinatif stilini, yeni bir sanat hareketinin önünü hazırlıyor oluşu olarak görmez.

Van Gogh’un Hague Okulu’ndan öğrendiği realizm sanat hayatı boyunca bir temel oluşturmuştur. (Vathorst-Smit, 1971) Delacroix renk teorisiyle üzerinde büyük etki bırakırken, Bernard özellikle van Gogh’un estetiğine yardımcı olmuştur. Bernard, van Gogh’u sıra dışı perspektifler uygulama, figür ve formları Bölmeçilikte (*Cloisonnism*) olduğu gibi düzleştirerek basitleştirme ve bu figür ve formları siyah kontürler içerisinde boyama konularında desteklemiştir. Bernard ayrıca sonsuz arka plan karşısında ön planın kısaltımı ve düzleştirilmesi konusunda da Vincent’a yardımcı olmuştur. (Bernard, 1891) Meyer Schapiro gibi çok sayıda sanat tarihçi ve aynı şekilde çok sayıda doktor van Gogh’un perspektifi ele alışındaki değişkenliği şizofreni ve apsentle bağlı toksik beyin zehirlenmesi olarak mental bir rahatsızlık

olarak görür. (Schapiro, 1946) Eğer bu tarz değişimler mental bir hastalığa bağlı olsaydı van Gogh'un bunu kontrol edemediği ve hatta bunun farkında olmadığı kabul edilmiş olacaktı. Van Gogh Paris'e gelip öncü ressamlarla tanıştığı zaman özellikle perspektifi değiştirme ile ilgilenmiştir. Tıpkı gerçeklik dışı, abartılı renk kullanımının duygularını ifade etme aracı oluşu gibi perspektif bozmalar da sanatsal ekspresyonunun bir parçası haline gelir. Gauguin, van Gogh'u resimlerinde hayalden çalışması konusunda mutlaka desteklemiş, onu katı realist tavırdan kurtarmıştır. (Lövgren, 1971) Van Gogh bu etkiler sayesinde Japon baskı resimlerinden haz duyar hâle gelmiş ve bu üslubun basitliğine ulaşmayı hedeflemiştir. Paris'te İzlenimciler'le tanışması cesaretli renk denemelerine girişmesini sağlamış, Seurat ile Yeni İzlenimci Akımı tanıyan van Gogh hangi yoldan gideceğine bu karşılaşmalar sonucunda karar vermiştir. (Boehm, 2009) Son olarak, kendisinin, rengin peşinden gittiğini gören Renoir sanatçıya Arles'e gitmesini öğütlemiş, van Gogh da ustanın sözünü dinlemiştir. Dolayısı ile sanatsal yolunu hazırlayan biçimsel unsurlar sanat dünyasının içinden çıkıp gelir, hastalığından türemez.

Van Gogh'un büyük tualler kullanmaya Arles'te başladığı görüşü de yanlıştır. 1885'te gerçekleştirdiği 'Patates Yiyenler' onun Arles dönemine kadarki en büyük formattaki çalışmasıdır. Vincent, Arles'te bir sanatçı olarak kendine güvenini kazandığı için Theo'dan büyük tualler göndermesini istemiş olmalıdır. Manzara yerine portre resmetmeye geçişi konusu da bir yanlış anlamadır çünkü Vincent zaten Arles'e seyahatinden önce kardeşi Theo ile yaptıkları anlaşmada Vincent'ın manzara resimleri üretmesi gerektiği kararına varmışlardı. İkisinin de amacı ekonomikti, Vincent bir aylık karşılığında boyayacak, Theo bunları pazarlayacaktı. Her ne kadar Vincent doğa içerisinde olmaktan, uzun doğa yürüyüşlerinden büyük haz alan bir kişi idiyse de ve doğanın güzelliklerine ömrü boyunca aşırı hassasiyet göstermişse de esasında resim serüvenine figür resmi ile başlamış, uzun süre iki tür arasında çekimser kalmıştı. Sonunda manzara resmini tercih edişindeki nedenlerden birinin de desen anlamında figür ve portrenin kendisini zorlamış olduğunu kendisi itiraf etmiştir. (Bürge, Zimmer, Feilchenfeldt, 2009: 13-29)

Van Gogh'un St. Rémy ve Auvers dönemi, sanatındaki bir düşüş değil, Hollanda resim geçmişi, İzlenimcilik ve İzlenimcilik sonrası yeni etkileri, sanatında birbiriyle uzlaştırmasıdır. Fırça sürüşleri, kalın impasto tual üzerinde katmanlar oluşturur, bunun yanı sıra bir Hague Okulu ressamı olarak çalıştığı yılları anımsatan bastırılmış altın, okr ve kahverengilere de girişmiştir. Doğal âlemde gördüğünü yorumlamak konusunda kendini özgür hissetmiş, bir yönü ile de başlangıçtaki realist tutumunu sürdürmüştür.



Resim 105: Van Gogh. (Eylül 1889, St. Rémy).
Öz-Portre (65x54cm). Paris: Musée d'Orsay

Van Gogh'un Saint Rémy'de geliştirdiği bir başka teknik de rengi, hareketi sağlayacak şekilde, tuşlar halinde uygulamadır. Bu, kompozisyonun kuruluşunda bir potansiyeldir. Van Gogh'ta fırça darbelerinin iki işlevi vardır: doğanın karakteristik özelliklerini vermeye yarar ve ayrıca resimde vibrasyon oluşturan ritmi göstermesiyle kendi kendisinin referansıdır. İçsellikle bağıntılı, fiziksel verilerin kombinasyonu olarak doğa, fırça darbelerinin enerjisiyle ön plana çıkar. (Boehm, 2009:45) Van Gogh bu teknik sayesinde desenle rengi bir kavşakta buluşturabilmiştir. Jaspers'in öne sürdüğü geometri oluşturan fırça darbeleri, şizofreni belirtisi değil bir yönü ile sanat tarihi içinden gelen bir etki olup, mesleğe dayalıdır. Van Gogh'un renkli tuşları Barok hareketliliktedir. Barok Dönem, evrenin

sınırsız boşluğuna neredeyse saplantı derecesinde ilgi duyduğundan⁴³² plastik öğelerin tümünde olduğu gibi harekette de abartı ve çoğaltma kullanmıştır. Van Gogh yaptığı müze ziyaretlerinde⁴³³ Rubens'ten etkilendiğini yazmıştı. Rubens'in hareket anlayışını, modülasyon tekniğine dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Rengin hareket ediyor olması ile sağlanan birbiri içine geçmiş modülasyon, palet üzerinde karışan renkten daha büyük bir etki yaratmıştır, van Gogh arzuladığı renk şiddetine bu şekilde ulaşmıştır. Azametli barokta “statik form dinamik ritimli hale gelir. Renk de aynı işlevi görür. Nesnel mânâsını yitirerek ritmik vuruşlu soyutlamalar haline gelir. Derin illüzyonları yaratmada kullanılır.” (Itten, 1973: 15) Yine de hareketin şiddetli oluşu ile yumuşak oluşu arasında derin bir ekspresyon farkı vardır. Rubens'in çoğu eserindeki hareket, hızına rağmen yumuşaklık hissi verir. Van Gogh'un ki ise belirgin şekilde şiddetlidir, Vincent'in ruh durumunu yansıtır.

“Fırça darbelerini giderek içinde bulunduğu ruh haline daha fazla uydurmaya başladı. Saint Rémy'de yapmış olduğu daha geç resimlerinde fırça darbeleri zihninin artan endişeli durumuna uygun olarak sanki el yazısı gibi bir hal aldı. Resimleri aşırı kışkırtıcı bir özelliğe ulaştı. Adeta keşfedilmemiş bir bölgeyi diğerlerinden daha önce bulmayı hedefleyen bir öncü gibi ateşli bir duyguyla çalışıyordu.” (Bürge, Zimmer, Feilchenfeldt, 2009: 21)

Bu saptama van Gogh'un endişe kaynağının yeni bir keşif yapmaktan ileri geldiğini açıklaması bakımından yerindedir. Endişeli ruh durumu şizofrenik değil, tamamen coşku ve stres kaynaklıdır. Van Gogh planladığı resimleri gerçekleştirebilmek için hastalığının etkisinin geçmesini beklemek zorundaydı ve bu bazen haftalar alabiliyordu; onun için çok büyük bir vakit kaybıydı. Resim yapmaya geri döndüğünde ise bu durumun çok uzun sürmeyeceğini artık öğrenmişti, bir sonraki krize kadarki süre tek kazancıydı. “*Düşünüyorum da Dr. Peyron tam bir deli olmadığımı söylediğinde haklıydı, zihnim sakinleşme aralarında tamamen normal ve öncekinden de daha iyi durumda. Fakat ataklar sırasında korkunç –ve sonra bilincimi tamamen yitiriyorum. Fakat bu beni çalışmaya ve ciddiyete teşvik ediyor, tıpkı bir madencinin daima tehlikede olup işini telaşla yapması gibi.*”⁴³⁴ Van Gogh'un kendi sözleriyle, sakinleşme aralarında resim yapma konusunda telaş

⁴³² Hareketi sonsuzca çoğaltmasının altında Kopernik ve Kepler'in yeni sonsuz evren modellerinin etkisi vardı.

⁴³³ Bulunduğu ülke ve kentlerde sıklıkla müzeleri ziyaret ederdi.

⁴³⁴ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 2 Haziran 1889'da St. Rémy'den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

içerisinde olduğu çok açıktır. Zamana karşı yarışmak fırçasını daha da şiddetlendirmiş olabilir. Diğer bir neden olarak ego hakimiyetini kıran, ruhsal bilinç seviyesi ile üretmeye geçtiği iddiasıdır.⁴³⁵ Sanatçının elinin adeta istem dışı hareket gücü gerçekte tam da istediği şeyi gerçekleştirmektedir. Çelişkili gibi duran bu tür ifadelerinde van Gogh ruhsal farkındalık modunu tarif eder gibidir: “...çalışmalarımı yürütmek üzere tekrar buradayım- fırça neredeyse parmaklarımdan kayıyordu fakat ne yapmak istediğimi kesinlikle bilerek.”⁴³⁶ Jung’un sanatçısının elinden tam ve kusursuz çıkan yapıtların dünyaya tıpkı Zeus’un kafasından fırlayan Athena gibi baştanbaşa donatılmış olarak geldikleri şeklindeki benzetmesi van Gogh’un yaratıcı modu ile uyumludur. Bu tür yapıtlar, kendilerini yaratıcısının ellerinden tutup yaptırırlar; ressam fırçasının boyadığı şeylere hayretle bakar. Eser kendi biçimini kendi getirir; ressamın eklemek istediği bir şey, yapıt tarafından reddedilir. Sanatçının kendi içindeki yabancı gibi görünen dürtüye boyun eğmek ve onu nereye götürüyorsa, oraya gitmek zorunda olduğunu, yapıtının kendinden daha büyük olduğunu duymaktadır; kullanmakta olduğu, kendisinin olmayan, dizginleyemediği bir güce sahip olduğunu fark etmektedir. (Jung, 1997: 317)

Yukarıda Schopenhauer’ın sanatçının kişiliğinin silindiği, baktığı şey ile kausalite⁴³⁷ dışında bir bütün olduğu deha tanımından bahsetmiştik. Bu tanımda deha istemesini geçici süreler için susturur, şeylere kendi gözleri ile bakar ve bu bakışta kendini yitirir. (Eren, 2006: 47) Soyut ya da evrensel akıl (*akl-ı âlîme*) bütünü kavrama ve felsefeye açılır. Yaratıcı ifadelerin, mistik, manevi dışavurumların sezgi boyutu olan ‘akl-ı âlîme’den geldiğine dair görüşü de sunmuştuk. (Özden, 1996) Ayrıca Jung’un sanatçının bilincini saf dışı bırakan yapıtları hakkında, anlayışımızın ötesinde kişi üstü bir gücün söz konusu olduğuna dair görüşlerine de yer vermiştik. Böyle bir durumda biçim ve içerikte ancak sezgi

⁴³⁵ Bu bilinç durumuna otomatizm denmemesinin nedeni otomatizmde bilinçdışı hakimiyetinin ön planda oluşudur. Oysa van Gogh ne yapmak istediğinden emindir. Aynı zamanda akış halinde, düşünmeden resmettiğini söyler. Jung’un öz-ben dediği bilinç, üstbilinç ve bilinçdışı alanların bütünleşme durumuna benzer bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Mistisizmde bu duruma aydınlanma denir. Akıl-âlimenin kullanılışıdır. Bu akıl maddi alemin rasyonalistik işleyişinin sınırlarını kabul etmez.

⁴³⁶ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Temmuz 1890’da Auvers-sur Oise’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴³⁷ Yeter sebep ilkesi

ile algılanabilecek düşünceler, anlam dolu bir dil ve bilinmeyen bir şeyin en iyi biçimde dile getirilen ifadeleri, gerçek simge olan imgelerle karşılaşılır. (Jung, 1997: 318) Van Gogh'un kimi çalışmalarını yürütürken sol beynin kontrolünü (Covey, 2008) devre dışı bırakan bilinç durumundan da bahsetmiştik:

“Herkesin çok hızlı çalıştığını düşüneceği konusunda seni uyarıyorum... Bu bir his değil, doğayı yoğun hissedenden birinin samimiyeti ve eğer hisler bazen çok yoğunlaşıyorsa bir kimse çalıştığının fakına varmaksızın çalışır ki o zaman fırça vuruşları bir mektuptaki sözcüklerin akışı gibi devamlı ve tutarlı haldedir. Ve bunun her zaman gerçekleşmediğini de hatırlamak gerekir...”⁴³⁸

Bir diğer önemli saptama van Gogh'un geometri oluşturan düzenli fırça sürüş tekniğinin kulak kesme olayından sonra gerçekleşmiş olmasıdır. Van Gogh Paris'te formları satılacak şekilde değil fırça darbeleri ile oluşturmayı denemişti, fakat bu sefer sürüşler optik görünümünden uzak geometrik düzenler içerisine girmeye başlar. Yeni fırça tekniği Arles Dönemi'ne ait resimler içerisinde, sadece resimlerin bir bölümündeki bazı formların oluşturulmasında, kimi kez kararlı denemeler şeklinde bazen de kararsız şekilde ortaya çıkar. En belirgin olanı Haziran 1888 tarihli ekici tablosundaki güneşin ışınlarıdır. (Resim 32) Fakat güneş ışınlarında fırça tuşları kullanmayı daha önce de denemişti ve buna benzer şekilde bir örnek de Paris'te gerçekleştirdiği bir dizi öz-portredir. Bu portrelerde fırça darbeleri güneşin ışınlarını yayışı gibi merkezi göz olan alandan dışarıya doğru açılır. (Resim 54, 55, 56) Girdabı andıran döngüleri ise Saint. Rémy Döneminde karşımıza çıkar. Nisan 1889 tarihli arkada Arles manzarasının görüldüğü “Çiçeklenmiş Meyve Bahçesi” Tablosu söz konusu tekniğin belirgin şekilde uygulandığı ilk örnektir.⁴³⁹ (Resim 106) St. Paul Hastanesi'ne yatışından sonra van Gogh meşhur servi ağacı resimleri ile bu tekniği oldukça kararlı şekilde uygular, ardından bir sene içerisinde “Yıldızlı Gece” gibi bir başyapıt ile doruğuna ulaştırır. Schapiro'nun kıyamet âlâmeti fantezisi olabilecek unsorda olarak gördüğü ‘kozmetik’ etkiyi yaratmada van Gogh formları akış halindeki enerji dalgalanmalarıyla oluşturup çözerek birbirine bağlar.

⁴³⁸ Theo'ya 1889'da Arles'ten yazdığı bir mektubundan alıntı (Van Gogh, 1981)

⁴³⁹ Bu resmi, kulağı sargılı iki oto-portresinden sonra ve hastaneye yatmadan önce gerçekleştirmiştir.

Algı psikolojisinde etrafı kalın kontürlerle ayrıştırılmış form, nesnenin yalnızlığını ifade ederken espasla pasaja giren form, nesnenin çevre ile bütünleşmesini sağlayarak birliği ifade eder. Van Gogh kontürü bir iki denemesi dışında hiçbir zaman Bölmeciler (*Cloisonnistes*) gibi biteviye kullanmamıştır. Onun belirip gözden yiten kesintili kontürü hayat felsefesi ile de uyumlu görülebilir. Kendini bütünü bir parçası, zamanda bir yolcu ve çevresi ile beraber algılayan bir mistik gibi Vincent da en yalnız zamanlarında dahi kendini bağlarından kopmuş bir boşluğun içerisinde hissetmemiştir. Vincent'ın bize sunduğu evren görünümü günümüz kuantum fizikçilerinin ortaya çıkarttığı evren gerçekliği ile uyumludur. Günümüz kuantum fizik yasasında bir şeyin varlığının onun tüm çevresine bağlı olması durumuna “bağlamsallık” deniyor. Danah Zahor'un benzetmesi ile bağlamsallık hem bizim tüm gerçeklik kavramımız hem de kendimizi gerçeklik içinde, onun ortakları olarak görmemiz açısından engin bir okyanus gibidir. Niels Bohr, evreni hiçbir şeyin sabit bir yerde var olmadığı, her şeyin bir olasılıklar denizi içinde yüzdüğü yer olarak tanımlamıştır. Kuantum mekaniksel kavram, atom altı kuant düzeyindeki dalga/parçacık ikiliğinin tüm uzay-zamana yayılan “madde dalgası” (ya da olasılık dalgası) eğilimini açıklamaktadır. Çok çeşitli deneyler kuant ya da fotonların uzaklıkla ilintisiz şekilde aynı tavır içerisinde hareket ettiklerini ve etraflarından, deneyi yapan gözlemciden, etkilendiklerini ortaya çıkartmıştır. Buna göre tüm potansiyel ‘şeyler’ tüm yönlerde doğru sonsuzca uzanmaktadır ve bu ortamda uzaklık ya da ayrılıktan söz edilemez. Zahor, kuantum alanının bize belirsiz varoluşun kalbinde yatan dinamik akışın canlı bir resmini sunduğunu, böylelikle bizi Newton'un ölü ve sessiz dünyasının ötesine taşıdığını söyler. (Zahor, 2003: 25)

Van Gogh “Yıldızlı Gece” eserinde kozmik ve doğal varlıkları devinim içerisinde gösterirken kent ve kilise görünümünde sabit formlar kullanır. Bu bir yandan kompozisyonu tutan zıtlıklar birliğini sağlayıp anlatımı kuvvetlendirirken diğer yandan madde-enerji ikili yüzünü düşündürür. Resim üzerine yapılmış çok sayıdaki yorum gökyüzü ışıklarının gücü ile kilise ışığının zayıflığı üzerinden van Gogh'un kurumsal dini eleştirdiğini öne sürer. Bu tür eleştiriler resmin iki tür zihin yapısını yansıttığı noktasında haklı olabilir. Zahor'un benzetmesi ile Batılı bakış açısı zihnin parçacık yönüdür, Doğu ve Batı'yı aynı anda anlayan zihin için ise

evren bir enerji dalgalanmasıdır, madde de bu enerjinin bir boyutu olup bütüne dâhildir. Zahor günümüz determinist zihin yapısını şu sözlerle açıklar:

“ Platon’dan beri Batı, akılcı ve analitik düşünceye vurgu yapmıştır. Bu da bilinçli yaşamımızın ‘bölümlerini’ oluşturan düşünceler ve karar verme kurallarından ibarettir. Bu mantık, doğal olarak beynin hesaba dayalı ya da bilgisayar modeline varır, ancak bunun bedeli insanın diğer tarafını, bilgi ve deneyimi temsil eden içgüdüsel tarafını, yani erdem, hayal gücü, yaratıcılık vb. özelliklerini içeren yönünü gözden kaçırmaması olur. Modern nörofizyolojik terminolojide zihinsel yaşamımızdan sağ beyin/sol beyin ayrımı bağlamından söz edilir; bizim kültürümüz sol beyin kültürüdür. Kuantum fizikten buna eş-değer iyi bir metafor vermeye kalkarsak, parçacık-dalga ayrımını verebiliriz ve diyebiliriz ki bizim kültürümüz zihnin parçacık yönüne dayanır.” (Zahor, 2003: 77)

Vincent’in, resminde eleştirdiği var sayılan akademik (kurumsal din anlayışına sahip) zihin bu tür bir zihin olmalıdır. Oysa dalga yönünde evrenin sonsuz iletkenliği vardır. Edwradns insan ilişkileri ve sosyal beklentilerindeki başarısızlık ve düş kırıklıkları neticesinde Vincent’in Batılı antroposentrik (insan merkezli) önyargısını tamamen aştığını savunmaktadır. Onun Japon tarzında Zen felsefesi ile üretimini Doğulu bir zihin yapısına geçişi olarak değerlendirir. (Edwards, 1989:85-117)

Nishitani, Einstein’ın kuvvet alanlı modelini kullanarak Batı felsefesinin ya düşünce üzerine odaklanan bir mantık alanına ya da nesneye odaklanan bir duyum alanına yaslandığını söyler. Bu nesne-özne ikilemi insanı merkeze almaktadır. Oysa kendi biricikliğindeki tek tek şeyler ya da Budist terminolojideki şeylerin tathata⁴⁴⁰ oluşu diğer her şeyle iç içe geçmiştir ve kendi merkezlerini yalıtılmış olarak bulmaz fakat mutlak boşlukta -sınırsızlığın merkezi olan sunyatada (boşlukta)- bulur. Nishitani’ye göre: “*Mecazi anlamda, şeylerin kökleri diğer şeylerin zeminine doğru kök salmıştır ve onları ayakta tutmaya yardımcıdır. Onların var oluşlarının kurucu elemanı olarak iş görür bu yüzden ne iseler o olabilirler ve böylece varlık nedenleri sağlanmış olur... (B)ir şey kendi bilgi alanında var olduğunda diğer her şey de oradadır; ki diğer her şeyin kökü kendi bilgi alanının içine geçerek yayılır.*” (aktaran: Edwards, 1989: 136) Aurier’in doğanın “ani bir krizle çılgınca

⁴⁴⁰ Hiçbir an diğerinin aynısı değildir. İyi ve kötü sürekli birbiri içine geçerek kritik anda gerçekleşir. Keown, Damien. (2004). **Dictionary of Buddhism**. London: Oxford Univ. Pres. p.296

döndürülmesi” olarak yorumladığı (Aurier, 1890) Vincent’ın hareket anlayışı Zen’in evrensel ‘Birlik’ bilinci ile uyumludur. Her şeyin üzerine kurulduğu, karşılıklı birbirinin içine geçme ve kendi kendini tekrar etmeyişi yansıması olarak yorumlanabilir.

Budist felsefe ve Japon kültürünün duayeni Abe Maso insan merkezli olmaktan uzak oluşun rolünü şu cümlelerle izah eder: *“Budizm insanı merkeze koymayı son limitine kadar götürerek geliştir. Bu köklü insan merkezli ve evrensel boyut Budizm’de insanın kurtuluşu için çok içten bir temel oluşturan boyuttur.”*⁴⁴¹ (aktaran: Edwards, 1989: 100) *“Japonların Zeni kültürel yaşamın her evresine dâhil olur. İnsan merkezli olmayış resim yapma eyleminin doğrudan elemanıdır. Bir bambuyu çizerken çizen kişi olduğunu unutup bambunun kendisi olmak bambu zenidir. Bu, sanatçının kendi içinde olduğu kadar bambunun içinde de barınan ruhsal ritmik hareketlerden oluşan bir devinimdir.”* (Suzuki (1970). aktaran: Edwards, 1989:100) Suzuki’nin bu tanımı van Gogh’un ritmik hareketlerinin bir açıklaması olarak kabul edilebilir.

Edwards ayrıca Vincent’ın insanı merkeze almadan ya da bir sistem olmaksızın doğayı dinleyip kendini onun lisanına verişi ile Japon sanatçıların ya da Zen ustası Basho’nun sözleri arasında benzerlik kurar. Japonya’nın yetiştirdiği en büyük ressamlardan biri olan Matsuo Basho birçok Japon sanatçı gibi ilhamını 17.yy haiko şiirlerinden alır: *“...Tüm haiko şairleri doğaya itaat anlayışına sahiptirler... Bir çam ağacını öğrenmek istiyorsan çam ağacına gitmelisin ya da bambuyu öğrenmek istiyorsan bambuya gitmelisin. Ve sübjektif bakış açını kendinle birlikte terk edeceksin. Yoksa nesne üzerinde zorlanır, öğrenemezsin. Nesne ile bir bütün haline geldiğinde şiir meselen kendiliğinden çözülecek, yeterince derine dalarsan orada bir şeylerin gizliden ışıldadığını göreceksin. Şiirin birkaç güzel söz öbeği olabilir, doğayı hissedemezsen nesne ile ayrı düşersiniz, böyle bir durumda yazdıkların gerçek bir şiir değil bir ihtimal, öznel bir taklit olabilir.”* (aktaran: Edwards, 1989: 103) Basho’nun *“bir kimse bambu ya da çamı öğrenmek istiyorsa”*

⁴⁴¹ Dr. Deepak Chopra hastalıkların özellikle de çağın hastalığı kanserin tırmanışını Batının ‘Birlik’i kopartan antroposentrik bilinç yapısından kaynaklandığını öne sürmektedir. (Chopra,1994)

sözleri Vincent'in modelleri olan “ayçiçeklerini, zeytin ağacını, buğday tarlalarını ya da servileri öğrenmek istiyorsa” şeklinde değiştirilebilir.

Vincent doğanın varlığında geliştirdiği Japon fırça tekniğini “yanan bir ateş”e benzetmiştir, “nefes almak kadar doğal” dır.⁴⁴² Doğanın kendisine “konuştuğu dili” resme aktarırken ankaşılmaz kelimelerin ortaya çıkabileceğini kabul eder ancak “ormanın ya da deniz kıyısının ya da bir figürün (ona) anlattıklarından bir şeyler (taşılar; üstelik bu) alışılmış, bildik, doğadan çok zorlanmış bir tavırdan, bir sistemden kaynaklanan bir dil değildir.”⁴⁴³ (aktaran: Kür, 1996: 81) Ayrıca doğada uzun süre odaklandığında resim üzerine önceden yaptığı planların, beklenti ve isteklerin kaybolduğunu da ekler: Vincent ayrıca doğadaki uzun bir konsantrasyonun resim üzerine önceden yaptığı planları, beklenti ve istekleri bir kenara itişini de deneyimler: “Kendine şunu bunu yapmak istiyorum demeden doğa üzerinde özenle çalışırsan, artistik bir endişe gütmenden bir çift ayakkabı üzerine çalıştığında hemen güzele varamazsın fakat gün gelir öznel bir yol tutturursun. Çok yavaş, uzun çalışmak tek yoldur ve iyi bir şey yapmaya dair tüm tutku ve bağımlılıklardan kurtulursun.”⁴⁴⁴ Bu tür bir çalışmada nefsinin yitirme duygusunun ortaya çıkışı Vincent'in insan-merkezli bakış açısını yitirdiğinin bir kanıtı olarak görülebilir: “Şu an korkunç bir berraklığa sahibim, bu günlerde doğa o denli güzel ki kendimi kaybetmiş durumdayım ve resim bana sanki bir rüyadaymışım gibi görünmeye başladı.”⁴⁴⁵

Van Gogh'un hızlı fırça tekniği İzlenimci ressamların yaşamın hızını yansıtan tekniklerinden farklıdır. Vincent çağının tanığı olarak yaşamın hızlanmasından, İzlenimci ressam arkadaşları gibi etkileniyordu. Hız ve değişim duygusu İzlenimcilik'in en başta ifade etmek istediği idi. “Bundan önceki dönemlerin sanat ve kültür tarihlerinde yapılan ilerlemenin hızı ile karşılaştırıldığında, şimdiki gelişmelerin aşırı ve çılgın hızı ve bu hızın zorlanması, patolojik bir nitelik

⁴⁴² VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Mart 1889'da Arles'ten yazdığı bir mektubunda geçen ifadeleri. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁴³ Eylül 1882, Lahey

⁴⁴⁴ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Mayıs 1889'da Saint Rémy'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁴⁵ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 1889'da Arles'ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

kazanmış sayılır.” (Hauser, 1995:351) “İzlenimciliğin tüm yöntemleri, tüm sanat olanakları ve hileleri, bu Herakleitosçu dünya görüşünü ve gerçeğin bir varlık değil bir oluşum, bir koşul değil, bir süreç olduğunu anlatabilme amacına yöneliktir.” (Hauser, 1995:351) Ne var ki Vincent’in hız anlayışı pozitivist İzlenimcilerin sanayi toplumunu yüceltici güveninden farklıdır. Kırsalda yaşamayı tercih eden Vincent’in, modern dünyayı kucaklamasına rağmen kentlerin hızına değil, evrenin var eden ve yok eden enerjisinin ritmine odaklanmış olabileceğini yukarıdaki açıklamalara ekleyebiliriz. Yoğun yazışmalarında çalışmalarının detaylarını verir. Kız kardeşine yazdığı son mektubundan hız anlayışının modern yaşamın hızından farklı olduğunu anlarız: *“bu günlerde oldukça iyi ve hızlı işler çıkarıyorum. Bu şekilde çalışarak modern hayatın şeylerinden uzaklaşmanın bir yolunu arıyorum umutsuzca.”*⁴⁴⁶ Vincent’in bakış açısı daha çok sonsuzluğun tanıklığı olan geçicilik olmalıdır.

Sonuç olarak van Gogh’un üslubundaki dönüşüm, Jaspers’in öne sürdüğü gibi şizofrenik psikoz bozukluğunun neticesi olarak görülmemelidir; çalışmasının özgün gövdesini oluşturan, çeşitli etkilerdeki tamamen bilinçli uğraşısının sentezi olabilir ancak. Renk bu sentezde en kilit noktayı oluşturur Renk kullanımı sanatına bağlı bir unsur olarak hastalıklı bir sanatı değil, giderek kuvvetlenen bir iç âlemi yansıtır. Van Gogh’un, renklerini psikotik ilüzyon aşırılığı içerisinde seçip kullandığında ve sanatını böyle bir ruh durumu içerisinde gerçekleştirdiğinde ısrar etmek yanlış bir yorum olacaktır. Van Gogh’un üslubundaki değişimleri epilepsi krizlerine bağlamak da mümkün değildir. Çünkü epilepsi krizlerinin etkisindeyken ya da atakların hemen ardından resim yapmamış, haftalar geçmesini beklemiştir.⁴⁴⁷ Aralarda çalışmakla büyük teselli bulur, iyimser bir şekilde şöyle açıklar: *“Şimdi beynim düzenli şekilde çalışıyor ve tamamen mükemmel hissediyorum.”* *“İşim bozulacağı yere geliştikçe büyük teselli buluyorum ve tam bir sakinlikle çalışıyorum, bu sayede düşüncelerim tamamen açık ve bilinçli.”*⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ VAN GOGH, Vincent. Willemina’ya Haziran 1890’da Arles’ten yazdığı son mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁴⁷ Atakları esnasında her girişimi başarısız olduğundan resim yapma işini sakinleştirdiği zamanlara bırakmıştı.

⁴⁴⁸ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya 19 Eylül 1889’da St. Rémy’den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston



Soldan sağa sırasıyla;

Resim 106: Van Gogh. (1889 Arles). Arles Manzaralı Çiçeklenmiş Meyve Bahçesi (72x92 cm). Münih: Neue Pinakothek

Resim 107: Van Gogh. (1889, St. Rémy). Serviler (93.3x74cm). New York: Modern Sanatlar Müzesi

Resim 108: Van Gogh. (1889, St. Rémy). Yıldızlı Gece (73x92cm). New York: Metropolitan Müzesi

Van Gogh'un sanatının şizofrenisinin bir ürünü olduğu fikri ya da çılgın-dahi miti özellikle son çalışması olarak değerlendirilen "Kargalı Buğday Tarlası"nı yorumlarken ön yargı oluşturuyor görünmektedir. Bu gizemli geç dönem resmi sıklıkla intiharının resmi olarak değerlendirilir.⁴⁴⁹ İntihar girişiminden yalnızca bir hafta önce Vincent, Theo'ya kardeşi üzerinde finansal yük oluşuna duyduğu üzüntüyü yazmıştır. Mektup van Gogh'un duygusal işkencesini açıklar ve aynı şekilde giderek büyüyen yalnızlık ve üzüntü duygularını ortaya koyar. Yapacağı üç büyük resim için tual ister ve bu resimlerin konusunu açıklar: *"Bunlar fırtınalı gökler altında uzanan çok geniş mısır tarlaları... Derin keder, sonsuz yalnızlık ifade etmek için herhangi bir zorlamaya başvuramama da gerek kalmadı...Bunlar benim kelimelerle anlatamayacağım şeyleri söyleyecekler size, kırsal yaşamda gördüğüm şifayı, iyileştiren güçleri gözünüzün önüne serecekler."*⁴⁵⁰ Hulsker bu mektupta van Gogh'un "Kargalı Buğday Tarlası" resmini kast etmiş olamayacağını öne sürer: "Vincent'in canlandırıcı ve sağlıklı bulduğu doğayı göstermek için resmi kargalarla birlikte almak isteyeceğini düşünmek akıl almazdır" ona göre. (Hulsker, 1980: 478) Hulsker pek çok eleştirmenin görüşüne katılarak resmi, "tehditkâr gökyüzü ve hastalık habercisi kargalarıyla kör talihle dolu bir resim" olarak değerlendirir.

⁴⁴⁹ "Kargalı Buğday Tarlası" sanatçının son tablosu değildir fakat birçok kaynakta son resim olarak geçer.

⁴⁵⁰ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Temmuz 1890'da Auvers'ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

(Hulsker, 1980: 480) R. Pickvance Kargalarla Buğday Tarlası resmini van Gogh'un içsel eziyet çekişini gösteren evrensel kaosun bir imgesi, intiharına çok yakın psişik bir çizgi, çarmıha gerilmeksizin son yargıyı yaşamaya dair bir Hıristiyanlık ikonografisi olarak yorumlar. (Pickvance, 1986: 274-276) H. Graetz, Vincent'in sembolizmindeki ölümcül ve parçalayıcı güçlere vurgu yaparak dev karga sürüsünün şiddetini, tehdit ve felaket kehaneti olarak görür. Ortadaki patika simgesel olarak Vincent'in ölümle sonuçlanan yolunu, geçkin tarla ve kargalar da Vincent'in son isyan çılgınlığını simgelemektedir ona göre. (Graetz, 1963: 275-276) B. Zurcher'in yorumunda da kargalar felaket müjdecisidir ve patika hiçbir yere çıkmaz. Vincent büyük bir girdabın kalbinde parçalanmaktadır. (Zurcher, 1985: 283-284) Schapiro resmin espasının aniden odağını yitirdiğini ve her şeyin agresif bir şekilde izleyicinin üzerine yıkıldığını söyler. Mavi gök ve sarı tarlalar rahatsız edici şekilde birbirlerini çekmekte, sınırların karşı tarafına geçen siyah karga sürüsü değişken ön plana doğru yükselmektedir. Resim için "yıkımın şiddeti", "dokunaklı kargaşa", "titreşen boşluk", "kaos" benzetmelerini kullanır. (Schapiro, 1980: 130) A. Lubin, kasvet uyarısı ve kötü son üzerine odaklanır. Resimdeki umudun tükenişini İsa'nın tükenişi olarak görür. Üç patika form olarak Vincent'in çarmıhıdır: "arazi üzerindeki hava kararmıştır ve İsa Tanrım beni neden terk ettin diye haykırır." (Lubin, 1972: 240) Resim kötü sonun yaklaştığına dair bir felaket uyarısıdır. Bu haç Vincent'in cennete girme isteğini gerçekleştirmek için şehit düşmesinin simgesidir: "Sonunda Vincent annesinin ihmali ile barıştı, ilk Vincent'ı alt ederek, Tanrı'nın çok sevdiği çocuğu olarak öldü." (Lubin, 1972: 240)

Resmin çılgınlık ve panik duyguları yarattığına dair tüm yorumlar birbirini desteklemektedir. Bu görüşe rağmen Vincent'in bize başka bir yönü işaret ettiğini düşünebiliriz. Vincent'in şiddet ve kaostan ziyade, mektubunda yazdığı gibi sağlık ve şifa kazanmayı yansıtmak istemiş olabileceği eleştirmenler tarafından kabul edilmemiştir. Sanat, izleyiciye onun kültür seviyesinin şekillendirdiği, hazır harekete geçirici olarak sunulan sembollerle sınırlı değildir. Eğer Vincent'in bakış açısından sanatını incelemeye imkânımız varsa, yeni bir görme ve deneyim kazanma yolu sunan "Kargalarla Buğday Tarlası" geleneksel yorumlara kafa tutabilir, sağlık ve iyileştirici güçlerden ayrılmaksızın da keder ve aşırı yalnızlık durumunu ortaya koyabilir. Aurier'in Vincent'in çalışmalarında gördüğü "ani bir krizle çılgınca

bükülen doğa”, “çılgın ve göz kamaştırıcı parlama”; Schapiro’nun fırtınalı bir göğün altındaki tarla ve kargalarda bulduğu “şiddet, hiçlik ve kaos” Batılı görüşün insan-merkezli sınırlılığının, doğanın insan ihtiyaçları ve egosu olmaksızın kendi kendisine sunduğu bilgi alanına, yaşamı ifade etmesine izin vermeyişidir belki de. Ego merkezli bakış açısı geleneksel bir dile dönüştürülmemiş ve evcilleştirilmemiş yaşamın tüm formlarında şiddet ve tehdit bulabilir. Eğer insan-merkezcilik varoluşun kendisinden ayrılamayan değişim-dönüşüm görüşünü reddediyorsa, sonuçta bir ölüm, kaos ya da hiçlik görüntüsü ortaya çıkması olağandır.

Vincent mektuplarında fırtınadan:“*toplumun gençleşmesi ve saf hava için en iyi zamanlar*”⁴⁵¹ diye bahseder. “Yazılarında Dünyanın ihtiyaçlarına hizmet etmeyi seçmiş olan insanların acılarının derinliği ile bağlantılı olarak fırtınaları iyileştirici güçleri, güzellikleri ve İlahi vahiylikleri nedeniyle tercih ettiğini belirtmiştir.” (Edwards, 1989: 147) Konu ile ilgili bir tanıklık Vincent’in Borinage döneminde yaşanmıştır. “Gezici rahip olarak hizmet verdiği Belçika madencileri Hollanda’dan gelen tuhaf bir rahibin karakterini, bir fırtına hikâyesinden alıntı yaparak hatırlarlar. Bunlardan birinin tanıklığı şöyledir: “*Çok sıcak bir gün bölgemizde bir fırtına patlak verdi. Arkadaşımız ne yaptı dersiniz? Tanrının bu büyük mucizesini seyretmek için tarlada, açık havada, ayakta dikilmeye gitti ve sırlıslam olmuş bir halde geri geldi.*” ” (Edwards, 1989: 148) O halde Kargalarla Buğday Tarlası resmindeki fırtınayı bir dibe vurma olarak değil kurtuluş umudu olarak değerlendirmek için yeterince neden vardır.

Diğer yandan Vincent resimdeki Graetz’in felaket habercisi olarak yorumladığı kargalarla (Graetz, 1963: 276) gerçekten de karanlık duyguları mı yansıtmak istemiştir? Vincent’in kardeşi Elisabeth Huberta ağbisine ait eski anılarından bahsetmiştir: Vincent gençliğinde kuşlardan ve kuş yuvalarından çok etkilenirmiş. Daha sonra bir sanatçı olarak hem kuşları hem de yuvalarını resmetmiştir. Rappard’a yazdığı son mektubunda bir hediyeden bahseder: “*Sana bugün bir kuş yuvası olan bir sepet gönderdim. Aynısı benim atölyemde de var.*” Ve mektubu şöyle bitirir: “*Kuşları gerçekten sevdiğim için senin de kuş yuvalarını*

⁴⁵¹ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Ocak 1886’da Antwerp’ten yazdığı bi mektubundan. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

*seviyor olabileceğini düşündüm. Çalikuşu, altın sarıasma kuşu sanatçıların sevdikleri kuşlar arasında yer alır...*⁴⁵² Vincent kargaların, Japon sanatçıların severek boyadıkları kuşlar olduğunu biliyordu. Vincent'ın Japon baskı koleksiyonu sayısız kuş resmi içermekteydi. Kuş ve çiçek resimlerine odaklı, içinde Hiroshige'nin genel örümcek kuşu çalışmalarının da yer aldığı sekiz Kacho-ga özellikli katlanabilir bir albüm de bunların arasındaydı. Karga hem Zen haikularında ve hem de resimlerinde gözde konular arasındadır. Vincent Bing'in tavan arası koleksiyonunda⁴⁵³ pek çok güçlü karga imajı görmüştü ve bunlar Bing Galeri'de sergilenen pahalı tomarlar arasındaydı. (Waanders, 2013)

Zen bakış açısına göre, bir kimse leylek ya da balıkçılın zarafetinde güzellik bulabilir fakat ancak aydınlanmış biri normalde kaba ve çirkin olan kargada kendi kendine sahip olduğu, kalıtsal özelliklerinin dışındaki güzelliği görür. Bu, Vincent'ın yaşam ve sanat görüşüne uygundur. Michelet'nin kitapları arasında Vincent'ın en sevdiklerinden biri olan “Kuş” kitabında, karga en bilge kuşlar arasında sayılmakta ve doğadaki aydınlanmış yaşamın bir sembolü olarak görülmektedir. (Michelet, 1981:16) Karga Viking mithoslarında ölüm habercisidir, bununla birlikte İskandinav mitolojisinde Odin'in her şeyi gören haberci kuşlarıdır. Karga sayesinde Odin her şeyi görebilmekte ve insanların yaptıklarından haberdar olabilmektedir. Michelet'e göre:

“Onlar her şeye ilgi duyar ve her şeyi gözlemlerler. Doğayla bizden çok daha fazla içli dışlı yaşamış olan eskiler, kargayı gözlemlemekte hiçbir fayda bulamadılar, binlerce güçlük içerisinde ışık olmadan ilerleyemeyen insanoğluna karşılık bu kuşun yolunu karanlıkta sağduyu ile bulduğunu ve hikmet sahibi olduğunu anlayamadılar.” (Michelet, 1981:16)

Karga simgesinde saklı bir diğer anlam da toplumdan dışlanmışlıktır. Ekinlere zarar verdiği için dışlanıp kovulan karga, gerçekte buğdayların arasındaki haşereleri yediği için tarlaya zarar vermek yerine buğdayları korur.

⁴⁵² VAN GOGH, Vincent. Rappard'a Eylül 1885'te Nuenen'den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁵³ Bing, Paris'te Japon baskı resim koleksiyoncusu idi. Vincent Paris'te bulunduğu dönemde Bing'in dükkânında saatler boyunca Japon sanatını inceleme fırsatı bulmuştu.



Resim 109: Ukiyo-e koleksiyonundan
Kyosai'e ait, "Daldaki Karga" çalışması, 1885

Van Gogh'un simge sözlüğünde 'buğday'ın önemi⁴⁵⁴ düşünüldüğünde resimdeki tarlanın ifade edebileceği gerçekler fırtına ya da kargalardan da önemli hale gelir. Bu, büyük ihtimalle Auvers tepelerindeki erken olgunlaşmış tarlalardan biridir. Kardeşi Wil'e kendisinin buğday tarlaları ile ilgili duyarlılığından şöyle bahseder: *"Kral Lear'ı okudun mu? Ama boş ver drama ya da kitap okuman konusunda ısrar etmeyeceğim. Kendim bir şeyler okuduktan sonra sakinleşmek için dışarı çıkıp çalılara (blade of grass), köknar dallarına, bir buğday tarlasına bakma gereği duyuyorum."*⁴⁵⁵ Burada Vincent Temmuz 1890'da Theo'ya yazdığı mektubunda "Kargalarla Buğday Tarlası"na başlamadan önceki tasarımı kırılda gördüğü şifa ve iyileştiren güçleri⁴⁵⁶ yansıtmak istediğine dair düşüncesinden bir kez daha bahsetmiş. Bununla birlikte Vincent'in kendi kelimeleri ile ifade ettiği, belki de doğanın en sevdiği parçası olan bir buğday tarlasında⁴⁵⁷ bir fırtınada ya da olgunlaşmış tahıl ya da bir karga sürüsünde bulguladığı huzur, sağlık ve rahatlama eleştirmenleri ikna etmeyebilir. Vincent'in insanların ölümünü biçilen buğdaylarla eş tutan görüşlerini anımsayalım: İç içe geçen insanlıkla buğday aynı kırılğanlığı ve aynı 'Sonsuzluk'u taşımaktaydılar.⁴⁵⁸ İnsanların günü gelince gidecekleri topraktan

⁴⁵⁴ Bkz. 3.2.1.2. Tarımsal Faaliyetle İlgili Simgeler

⁴⁵⁵ VAN GOGH, Vincent. Willemina'ya 1889'da Saint Rémy'den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁵⁶ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Temmuz 1890'da Auvers'ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁵⁷ Bernard'a 1888'de Arles'ten yazdığı bir mektubunda belirttiği gibi.

⁴⁵⁸ Theo'ya Haziran 1890'da Saint Rémy'den yazdığı bir mektubunda bahsettiği gibi.

kendi yaşamlarını çıkartmaları Vincent için aynı zamanda en temel gerçek olan simgesellikteydi. Ekim ve hasat zamanlarında, tarlada samanların toplanması, ekmek yapımı gibi ortaklaşa yapılan işlerdeki duygudaşlığın derin motifinde, insanlarla buğdaylar arasında doğan rezonansı buluyordu.⁴⁵⁹ Bu bakış açısına göre Vincent'ın resmindeki buğday “aynı zamanda egodan özgürleşmeyi içeren bir tür yol” olan buğdaydır. İnsanoğlu ve buğdayın geçicilikleri özgürlük, yaratıcılık ve ‘Sonsuzluk’ ifade eder.

Bu çalışma boyunca tüm verilerden elde ettiğimiz sonuç mistik doğum inancı olmuştur. Ruhsal doğum da denen -Sonsuzluk’a ulaşmak da diyebiliriz- Aydınlanma için bedensel ölüm yani iç yüzünde -egosal bilincin ölümü- anlamına gelen mistik bağlantıyı Vincent'ın eserleri üzerinden açıklamaya çalışmıştık. “Kargalarla Buğday Tarlası” sanatçının benzer içeriği taşıdığı öne sürülebilecek bir başyapıtı olarak değerlendirilebilir. Bu durumda eser kaotik bir tehdidi değil dramatik bir değişimi telkin edecektir ki bu değişim *rahatlama*, *gençleştirme* ve *şifa güçleri* ifadelerinin de açıklamasını yapabilir. Mistisizmde egodan kopuş acı verir, maddi bağımlılık hissinin kaybı boşluk duygusu yaratır, dualite denen dünyasal bilinç ortamında bir yıkımla kendini gösteren, içsel âlemde asıl kazanımdır. Tüm dinler iç yüzünde bu öğretiyi üzerine temellendiği gibi van Gogh'un taklit ettiği İsa'nın yolu da bunun üzerinedir.

Resimdeki diğer simge olan yol da bununla ilgili olmalıdır. Daha önce Vincent'ın yol simgesi üzerinde bazı açıklamalarda bulunmuştuk.⁴⁶⁰ Onun yaşamı bir haç yolcusunun yürüyüşü olarak değerlendirdiğinden ve dönüşümün bu yol ile gerçekleşeceğine dair inancıyla da bahsetmiştik.⁴⁶¹ “Kargalarla Buğday Tarlası” resmine gelecek olursak, Vincent resimdeki üç patika yolun üçünün de sonunu göstermemiştir. Merkezde oluşuyla en önemlisi addedilebilecek olanı ufukta yitip gider. Diğer ikisi resim alanının dışına çıkar. Henüz biçilmemiş buğdaylar yaşamın

⁴⁵⁹ Theo'ya Haziran 1890'da Saint Rémy'den yazdığı mektubunda belirttiği düşünceleri ve 3.2.1.2. Tarımsal Faaliyetle İlgili Simgeler Bölümünde açıklandığı gibi.

⁴⁶⁰ Bkz. 3.2.1.6. Yukarıdaki Kategorilere Anlam Bakımından Dâhil Olan Simgeler

⁴⁶¹ Bkz. 3.1. Van Gogh'un Sanatının İçeriği ve 3.3.3. “O” Olmak

sürdüğünü duyururken⁴⁶² ortadaki yolun buğday döngüsü içerisinde yitip gidişi Vincent’ın yaşamının sonuna yaklaştığının habercisi olarak yorumlanabilir. Bu yolun Vincent’ın vaazındaki gibi “*göksel babanın kollarına doğru*” son buluşu, biçilme benzeri değil, farklı bir ölüm: mistiğin ölümü olarak düşünülebilir.

Gökyüzüne uçan kuşlar yukarıda da açıkladığımız gibi Tanrısal göz -bilgelik gözü- yani ruhsal gerçekleri gören kalp gözü olarak yorumlanabilir. Resmi iki eşit parçaya bölen orta yolun iki yanında simetrik şekilde duran iki karga, Odin’in omuzlarındaki her şeyi gören iki kuşu düşündürür. İnsanlar tarafından anlaşılamayan bu kuş dışlanmıştır, o yüzden yol yalnızlık yoludur. İnsan olan buğday başağı, bilge olan karga tarafından korunmasına –tinini koruma anlamında - rağmen onu anlamamıştır. Böylece van Gogh’un mektubundaki *derin keder ve sonsuz yalnızlık*⁴⁶³ ifadesi belki de tam karşılığını bulur. Van Gogh kendi gerçeğini kelimelerle söyleyemeyecek: “*Bunlar kelimelerle anlatamayacağım şeyleri söyleyecekler size*”⁴⁶⁴ fakat “*herhangi bir zorlamaya başvurmaksızın*”⁴⁶⁵ imajlarla söyleyecektir.

Resimde kullandığı diğer simgeler Güneş ve belki de Aydır. Yolun ulaştığı ufukta puslu bir Güneş yer alır. Vincent resminde ikinci bir kozmik eleman olarak Ay benzeri ikinci bir açık tonlu dairesel form boyamıştır. Bu formu gökyüzünde hiç bulut görünmediğinden bulut olarak değerlendirmek de pek olası değil. Daha çok son dönem resimlerinde kullandığı Güneş-Ay birlikteliğini düşündürür. 3.2.1.5. Kozmik Simgeler Bölümünde açıkladığımız Güneş ve Ay simgeleri ve 4.1. Işığın İlahiliği, 4.1.1. Aydınlanmanın Rengi Bölümlerinde değindiğimiz Güneş, altın ve sarı simgeciligi göz önünde bulundurulduğunda van Gogh’un resmi üzerine yaptığımız mistik doğum yorumu kuvvet kazanır. Güneş-Ay ikilisine sarı-mavi ikilisi eklenir. Bu tezde van Gogh’un mistik varoluş ile ilgili -asıl olduğu düşünülen- meselesinin -ilerleyen bölümde de çeşitli örneklerle açıklanacağı gibi- sarı-mavi ikilisi ile boyanmış olması tesadüf olmasa gerektir. “Kargalı Buğday Tarlası”nda

⁴⁶² İnsanlık biçilen buğday tarlasına benziyorsa, henüz biçilmemiş hali de ömrünün sonlanmadığını gösterir.

⁴⁶³ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Temmuz 1890’da Auvers’ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁶⁴ A.g.k., a.g.y.

⁴⁶⁵ A.g.k., a.g.y.

van Gogh güneşin sarılığını, buğdayların renginde ve yanan mavide öldürüp matlaştırır. Bir hava olayına bağlı görülebilecek bu tasarım van Gogh’a belki de Güneş’e eş olan Ay formunu da resmin optik gerçeklik dilini zedelemeyecek şekilde sahneye ilave etme imkanını sağlamıştır. Karga ve gökyüzünün kararmış siyahı ile gri-beyaz lekeler dengelenirken aşağıdaki yolda kırılmış yeşil ve kırmızılar birbirini tamamlar. İndigo mavi ile koyu sarı ikilisi resmin renk dilini tamamlar. Resmi geleneksel –tarihsel mi demeliyiz- renk simgeciliği üzerinden okumak ilginç olabileceği gibi sayı simgeciliği üzerinden okumak da mümkündür: üç yol, yatayda ve dikeyde ikiye bölünmüş tual gibi.

Görüldüğü gibi Vincent’in resimlerini psikoz aşırılığı içerisinde gerçekleştirdiği ön yargısı ile yola çıkarak değerlendirmek ile mistik bakış açısı ile gerçekleştirdiğinden yola çıkarak değerlendirmek arasında sanatından çıkan anlamı –mesajını- daha doğru algılamaya yaklaşmak bakımından büyük fark vardır. Van Gogh’un resimlerinde çılgın-dahinin kaotik ortamı bulgulanabileceği gibi çocuksu bir dünyanın neşeli yapısı ya da bu çalışmada öne sürüldüğü gibi Sonsuzluk ifadeleri ortaya çıkartılabilir. Zen zihni ile tarif etmek gerekirse: her şey oradadır. Van Gogh’un vaazlarını kelimelerle değil imajlarla ilettiği var sayımına geri dönecek olursak⁴⁶⁶ bu imajları kelimelere tercüme ederken onun gerçeğine -ki bu alıcının gerçeğidir aynı zamanda- yaklaşmaya çalışmamız gerekir. Bir sanat eserinden alınanlar izleyicinin dünyası ile sınırlıdır. Bu şekilde sanat sonsuz şekilde çoğalır.⁴⁶⁷



Resim 110: Van Gogh. (1890, St.Rémy). İlk Adımlar (Millet’e saygı) (72.4x81.2cm). N.Y. Metropolitan Müz.



Resim 111: Van Gogh (1890, St. Rémy). Öğle Vakti Dinlenme (Millet’e saygı) (73x91cm). Paris: Musée d’Orsay

⁴⁶⁶ Bkz. 3.1. Van Gogh’un Sanatının İçeriği

⁴⁶⁷ MSGSÜ Afşar Timuçin “Estetik” ders notları, 1999

Erickson'a göre van Gogh'un hastalığı stili üzerinde etkili olmaktan çok seçtiği resim konularında kendini göstermiştir. Hristiyanlıktaki acı çekme ve kefarete ödeme konusunu seçer. Izdırabı, Hristiyanlık deneyiminin kendisine verdiği teselliye daha çok ihtiyaç duymasına neden olur. (Erickson, 1998: 104) Erickson bu düşüncesini van Gogh'un St.Paul Hastanesi'nde ürettiği 'usta'lara saygı serisi, buğday tarlası serisi, biçici resimleri ve son olarak da "Sonsuzluk Kapısı"nda resmine dayanarak söylemektedir. Öte yandan Saint Rémy'de 142 yağlıboya eser üreten sanatçı daha önceki Arles ve sonrasındaki Auvers Dönemlerinde benzer temaları işlemiştir. Onun dinsel içeriği, tüm çalışmasında yaygın ve içkin görülebileceği gibi -Zeytin Bahçesi resminin İncil konulu olduğunu açıklaması hatırlanacak olursa- günlük hayat ve doğadan yaptığı çalışmalarda da aranabilir. Ayrıca Erickson'ın üzerinde durduğu Vincent'ın Delacroix'ya saygı olarak ürettiği "İyiliksever Samaralı" ve "Piéta"sı ile Rembrandt'a saygı olarak ürettiği "Lazarus'un Dirilişi" resimlerine, Millet'ye saygı olarak ürettiği "İlk Adımlar", "Akşam Saati" ya da "Öğleden Sonra Dinlenme" gibi resimleri de pekala eklenebilir. Bunlar geleneksel ikonografide betimlemeler değildir ancak dinsel içerikte görülebilirler. Van Gogh bu tür resimleri aynı dönemde gerçekleştirmiştir. Van Gogh'un biçici, ekici ve buğday tarlası konuları ise sadece St. Paul hastanesinde üretmediği fakat sanat hayatı boyunca tekrar eden temalarıdır. İris çiçekleri ya da vazo içerisinde başka çiçekler gibi natürmortlarını ya da çevreden peyzajlarını da yine hastane ortamında gerçekleştirmiştir. Ustalara saygı olarak seçtiği konular ise hastane hapsindeyken doğaya çıkıp çalışamamasından, dolayısıyla etrafında çalışabileceği çok fazla konu bulamamasından kaynaklanmış da olabilir. Belki de daima yapmayı istediği bir girişim için uygun zamanı şimdi buluyordu. Van Gogh'un ilahiyat, ölüm ve yeniden doğum düşüncelerinin hastane ortamında yoğunluk kazanmış olması muhtemeldir ancak onun bu yoğunlaşmasının izlerini sadece ustalara saygı için ürettiği bu üç resimde aramak doğru olmaz.

Van Gogh'un hastalığının izlerini bazı resimlerindeki tekniğinden çıkartmak mümkün olsa da kullandığı renklerden çıkartmak güçtür çünkü her döneminde renkleri değişik kroma değerlerinde kullanır. Konumuz olan sarı renkte de durum aynıdır. Van Gogh'un bir dönemi için kırık ya da kirlenmiş sarılar yani renk simgecilğinde negatif anlam taşıyan sarılar kullanmıştır ve başka bir dönemi için de

kroma değeri ve ışıklılığı yüksek sarılar kullanmıştır demek mümkün değildir. Hastane bahçesinde gözlemlediği bir güvenin resmini yaparken gri ve yeşilimsi sarılar kullanırken sadece birkaç ay sonra gerçekleştirdiği⁴⁶⁸ “Güneş ve Biçicili Buğday Tarlası” resminde sarı en şiddetli haline ulaşır. Resimde altın ışıklar saçan güneşin ve parlak mavi bir göğün altında, parlak sarı buğday tarlasını boylu boyunca biçen bir orakçı resmetmiştir. İçeriği bilmeyen birinin bakışında sahne parlak sarı renginden ötürü neşeli bir tarla uğraşısı gibi algılanır oysa altta yatan anlam, ölüm ve kişinin sonunda belki de cehenneme gönderileceği yargılama günüdür. Vincent resim hakkında kardeşine: *“Bu orakçada görevinin sonunu getiren hararetin ortasında şeytan gibi saldıran gizemli bir figür görüyorum. İnsanlığın biçilen buğdaylar gibi olabileceği bir hisle orakçıyı ölümün imajı olarak düşünüyorum. Ya da eğer hoşuna gidecekse daha önce denediğim gibi biçme işleminin tam tersi de var. Fakat bu ölümden üzülecek bir şey yok. Ölüm, saf altından bir ışıkla her şeyin güneşte eridiği gün ışığına doğru açılan bir yola doğru gider”*⁴⁶⁹ diye yazar. (aktaran: Kür, 1996: 147) Van Gogh’un yazısında bahsettiği şekli ile resmindeki sarı, ölümün hüznünü değil, kavuşmanın sevincini simgeler. *Keder neşeden iyidir*⁴⁷⁰ diyen van Gogh için görevinin sonuna gelmiş olmak üzüntü ve ümitsizlik verici değil, bir Hristiyan için sevinç vericidir ancak. Onun inanişinde ölüm mistik anlamı ile başka bir âleme doğmaktır. Bu nedenle *yeniden doğum* imâsı taşıdığı öne sürülen bu tür resimlerinde -doğmakta olan rengi ile- sarı bir güneş yer alır. “Piéta”da ya da “Lazarus’un Dirilişi”nde aynı simgeyi kullanmıştır.

St. Paul Hastanesinden ürettiği bir başka resim dizisinde van Gogh bir buğday tarlasını mevsimsel döngü içerisinde vermiştir. Dizide sarı renk, hava şartları ve günün saatlerine bağlı olarak değişim gösterir. Bu dizi içerisindeki doğan güneşli manzara (resim 114) güneşin parıltılı ışınlarına bürünmüştür. İzleyende sağlıklı bir atmosfere uyanınca içte oluşan pozitif duyguları uyandırıyor. Bu güneşi, “Lazarus’un Dirilişi”ndeki güneşle karşılaştırmak bir yandan bir eş deyişi diğer yandan bir zıtlığı ortaya koyması bakımından ilginç olabilir. Vincent her iki resmi de hastanede kaldığı dönemde, şiddetli hastalığı arasında gerçekleştirmiştir.

⁴⁶⁸ Söz konusu resmin iki versiyonu vardır biri Haziran 1889, diğeri Eylül 1889 tarihlidir.

⁴⁶⁹ Haziran 1889, St. Rémy

⁴⁷⁰ 5 Kasım 1876’da verdiği ilk vaazından alıntı



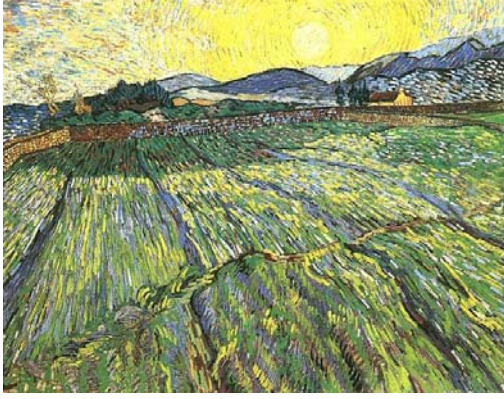
Resim 112: “Güve”, 1889
St. Rémy, 33.5x24.5cm,
Van Gogh Müzesi Amsterdam



Resim 113: “Biçicili ve Güneşli Buğday Tarlası”, 1889 St. Rémy, 72x92 cm, Kröller Müller Otterlo

Erickson’a göre “Lazarus’un Dirilişi”ndeki güneş İsa’nın yeniden doğumunu simgeler, mat sarı rengi yeni doğan güneş ışınlarını yansıtmaktadır. Sabah ışığı İsa’nın suret değişiminin ve nihai zaferinin işaretidir. Aynı şekilde yeniden doğum van Gogh’un kendisinin St. Rémy akıl hastanesinde şifa bulma umudunun işaretidir.” (Erickson, 1998: 159) Van Gogh sıklıkla parlayan bir ışık ya da güneş resmetmiştir, resimlerindeki Güneş İncil’deki manevi güneş: İsa’dır. (Erickson 1998: 99) (Ködera, 1990: 35) (Sund, 1988) Van Gogh aynı sabah güneşini “Doğan Güneşli Buğday Tarlası”nda da kullanır. Bu iki resim biri doğadan diğeri klasik ikonografiden birer sahne olmasına karşın van Gogh’un *aynı zamanda simgesel olan gerçeklik*⁴⁷¹ içinde aynı anlamın farklı versiyonları olarak görülebilir. Bununla birlikte Lazarus’un güneşi Güneşli Tarla ile karşılaştırıldığında adeta sağlıksızlığı yansıtır. Kirli oluşu, sarı renginin hastalık işaretlerinin tümünü taşır, ayrıca etrafına çizilmiş kontür, üslup bakımından desen bütünlüğünü sağlarken psikolojik olarak yalnızlık duygusu uyandırır. Van Gogh Lazarus’a portre olarak kendi yüzünü çizmiştir bu nedenle Lazarus’un ölü bedeni gerçekte kendi hastalığını simgeliyor olmalıdır. Bu hali ile resim doğumu olduğu kadar henüz ölümün ortadan kalkmadığı bir anı yansıtır. Van Gogh vermek istediği duygu ve mesaj için renkleri bir orkestra şefi gibi yönetmiştir, her iki durumu da –sağlıklı olma ve sağlıksızlık, ölüm ve diriliş- resim diline aktarırken sarıyı amacına uygun kullanır.

⁴⁷¹ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Kasım 1885’te Nuenen’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston



Resim 114: “Doğan Güneşli Buğday Tarlası”, Aralık 1889 St. Rémy, 71x90,5cm, Özel Koleksiyon



Resim 115: “Lazarus'un Dirilişi”, (Rembrandt'a saygı), Mayıs 1890, St. Rémy 50x65cm, Van Gogh Müzesi Amsterdam

Sonuç olarak Vincent van Gogh'un sarı kullanımının ardındaki neden ruhsal hastalığı değildir, ancak kişilik bakımından farklı bir ruh halini ömrü boyunca deneyimlediği de aşıkardır. Van Gogh vakasında özgün olarak, hastalığı, van Gogh'u zorlaması sonucu bilinç işlevlerini artırmış da olabilir. Bir tarafta sanatsal misyonu ağır bastığından hastalığını kontrol etmesi gerekmiş ve bu hastalıkla mücadelesi belki de sabit durumu aşmaya teşvik edici olmuştu. Şiddetli hastalığının en zor zamanlarında dahi kendini kontrol etme iradesi, bilinç ve bilinçdışı farkındalık halindeki yaratıcılığı ile evrensel boyutta bir sanat ortaya koyuşu, beyin faaliyetlerinin zeka bakımından ortalamanın üzerinde olduğunu gösterir. Bu durum sarının zeka açıcı psiko-fizyolojik etkisini akla getirir. Sarının diğer bir psikolojik etkisi de neşe vermesidir. (Itten, 1973: 132) Sarı, Vincent'a ömür boyu çektiği melankoli ve depresyon ile mücadelesinde yardımcı bir güç olarak etki etmiş olabilir mi? Günümüzde ışın tedavilerinin insan organizmasında elektrokimyasal enerjiye dönüşerek, hücre bazında metabolizmanın bağışıklık sisteminin uyarılmasına neden olduğu bilinmektedir. Yedi renkten oluşan, görünen ışınların tedavi amacı ile uygulanmasına “Kromoterapi” denir. (Özdemir, Demirağ, Kokino, 2007:C:6, s.1-2) Kromoterapide renkler, fiziksel, zihinsel, duygusal ve ruhsal problemler için kullanılır. Yöntemin kişilerin olası sorunlardan sakınmasında enerjileri dengelediğine inanılır. Yaklaşık 2500 yıl önce Pythsagor bu tekniği kullanmıştır. Kromoterapi, Antik Mısır, Yunan, Çin ve Hint uygarlıklarında fototerapi yöntemi ile uygulanıyordu. Mısırlılar MÖ 2000'den itibaren renkli camlarla ışıklı tedavi odaları inşa etmişlerdi. Mısırlılar tedavi yöntemlerinde kırmızı, mavi ve sarı ışığı

kullanıyorlardı. MS. 980’de İbn-i Sina renklerin hem tanı hem de tedavi sırasında büyük önemi olduğunu anlamış, vücudun fiziksel durumunu gösteren bir renk grafiği çıkartmıştı. (Gürkan, 2013) Modern renk terapisinin öncüsü Danimarkalı Niels Finsen 1896’da Işık Enstitüsünü (Kopenhag Finsen Enstitüsü) kurdu. 1932’de, iki Kaliforniyalı psikolog, Gerrard ve Hessay, mavi ışığın insanlar üzerinde sakinleştirici etkisini, kırmızının canlandırıcı gücünü bilimsel olarak ispat ettiler. Dr. Edwin Babbitt, bedenin belli bölgelerine ışık enerjisinin spesifik renklerini yansıtarak hastalığı iyileştirmek için kullandığı kromo-disk denen renkli ışık projeksiyonlarını kullandı. Ardından Hintli D. Ghadiali 1920’de spektro-krom olarak adlandırdığı bir renk şifası sistemi geliştirdi. Ghadiali’nin sistemi üç ana renk terapisi prensibine dayanıyordu. Buna göre:

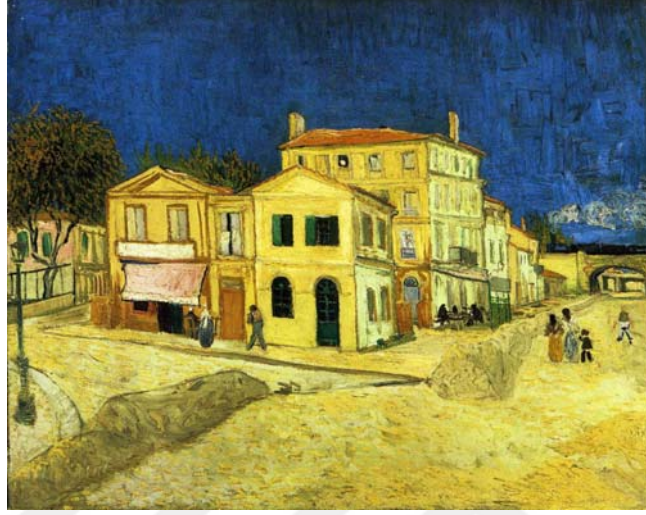
1. İnsan bedeni ışığa tepki verir.
2. Işığın farklı renkleri bedendeki spesifik fizyolojik fonksiyonlarla ilgilidir.
3. Bedeni ışığın spesifik renklerine maruz bırakmak bu bedensel fonksiyonlara yardımcı olur. (Peacefulmind, 2009)



Resim 116: Bir kromoterapi seans odasından görünüm

Kromoterapide sarı başta beyin olmak üzere otonom sinir sistemini uyarması ile tüm bedene etki eder. Ayurvedik yogada mide ve karın bölgesinde yer alan ‘Solar Plexus’un rengi sarıdır ve bilinçli irade ile ilişkilendirilir: “Solar Pleksus”tan sinir sisteminin beyni olarak bahsedilmesi boşuna değildir. Tıpçılara göre bağırsaklarımız ikinci beynimizdir. Nöro bilimcilerin keşfine göre, bu ikinci beyin hücre tipi, etken maddeleri ve reseptörleri ile neredeyse kafamızdaki beynin bir ikizidir. (Bilisimgelisim.com, 2009) Kromoterapi uzmanı Dr. Ghadiali’ye göre sarı, hem duyuşal hem de motor sinir sistemindeki hasarlı sinirleri rejenere etmeye yardımcı olmaktadır. Tıp dilinde Irritable Bowel Syndrome (IBS) olarak geçen

alınan bağırsak hastalığı psiko-nerotik sebeplere bağlı olarak görülür. (Balla, 2012: 181) Sarı, lenfatik sistemi, bağırsak sistemini ve yüksek entelektüel fonksiyonu canlandırmak için kullanılır. Bilinci açarak yüksek şuurluluk sağlar.



Resim 117: “Sarı Ev”, Eylül 1888 Arles, 72x91,5cm, Van Gogh Müzesi Amsterdam

Van Gogh’un son intihar girişimi, üzerine spekülasyon yorumları yapılan ve psikotik görülen diğer davranışlarıdır. Oysa onun intihar girişimine kalkışırken bilinçsiz olmadığını, aklısıyla bir halde bulunduğunu ve ayrıca bu kararın uzun vadede verilmiş bilinçli bir karar olduğunu gösteren önemli kanıtlar mevcuttur. Vincent olayın ardından iki gün boyunca hayatta kalmıştır. Doktor Gachet’in kızı Adeline Ravoux van Gogh ölene kadar yanında beklemiştir. Bu trajik ölümün detaylarını anlatır:

“O Pazar kahvaltının ardından sıra dışı olarak hemen dışarı çıktı. Gün batarken hâlâ dönmemiş olması bizi şaşırttı. Akşam yemeği için daima zamanında evde olurdu. Hepimiz kafenin terasında oturuyorduk. Vincent’ın geldiğini gördüğümüzde akşam olmuştu, saat dokuz sularıydı. Vincent eliyle belini tutmuş halde ve tek omzunu abartılı şekilde diğerinden yüksekte tutma alışkanlığıyla, öne eğilmiş şekilde yürüyordu. Annem kendisine iyi olup olmadığını sordu. Bunun üzerine acı dolu bir sesle yanıtladı: “Hayır fakat ben...” sözünü tamamlamadan yolun karşısına geçti ve odasına çıktı.

Vincent üzerimizde tuhaf bir izlenim bırakmıştı, babam merdiven başına giderek tuhaf bir şeyler var mı diye dinledi. İnleme sesi duydu, derhal merdivenleri çıktı ve Vincent’ı yatağında buldu. Yaralı bir köpek gibi

büzüşmüştü, dizleri çenesindeydi ve ağır şekilde inliyordu. Babam ne oldu hasta mısın diye sordu. Bunun üzerine Vincent gömleğini kaldırdı ve kalp bölgesinin üzerindeki ufak yarayı gösterdi. Babam çılglık attı: “Zavallı oğlum ne yaptın?” Van Gogh “kendimi öldürmek istedim” diye yanıtladı.

... Ertesi sabah Mery tugayından iki jandarma, zannediyorum dedikoduları duymuşlardı, evimizde belirdiler. Birisinin adı Rigaumon’du; babama sevimsiz bir ses tonuyla sordu: “Bir intihar girişiminin olduğu yer burası mı?” babam adamın tavırlarına baktı ve daha sonra onu içeriye davet etti, yukarıda ölmekte olan adamın yanına çıkardı. Odaya ilk girdiğinde, Vincent’a bu gibi durumlarda yürütülen soruşturmalarda jandarmanın uymak zorunda olduğu Fransız kanunlarını açıkladı. İçeri girdiler ve Rigamoun Vincent’a aynı ses tonuyla sordu: intihara teşebbüs eden siz misiniz?”

Vincent yumuşak bir şekilde “evet sanırım” dedi. Aynı sakın tonda jandarmaya: “Jandarma, bedenim bana aittir ve ben onunla istediğim şeyi yapmakta özgürüm. Kimseyi suçlama, intihar etmek isteyen kişi benim.” (aktaran: Hulsker, 1990:444)

Van Gogh’un intihar girişimi esnasında bilinci yerindeyse şayet nasıl olmuştur da bu denli pozitif duygular beslediği doğanın içinde en negatif görünen eyleme; kendini öldürmeye girişmiştir? Bu sorunun yanıtında iki husus çok önemlidir. Birincisi 3. bölümde ayrıntılı şekilde ele aldığımız ve yukarıda da Vincent’ın yazısından kaynak gösterdiğimiz gibi onun, ölümü bir kayıp, acı bir son olarak düşünmemesi aksine Hristiyanın kurtuluşu, mistiğin vuslatı olarak görmesidir. İkinci ve asıl neden Haziran 1890’da aileyi büyük endişelere sürükleyen bir krizle ilgilidir. Vincent için ailedeki yeni doğum büyük umut verici bir hadisedir ve bir bebeğin doğumu onun nezdinde kutsaldır.⁴⁷² Adaşı olan yeni doğan bebek hakkında tanrı-çocuk (*god-child*) diyecektir. Dr. Gachet’in yanına taşınmasından kısa bir süre sonra, Haziranın son günü Theo ve küçük çocuğun hastalık haberi gelir. Bu olay Vincent üzerinde büyük panik yaratır: “*Ben bile kaygı konusunda şu an senden daha beterim. Fakat korkunç hissetmeme rağmen sana yardımcı olabilmeyi dilerdim.*”⁴⁷³ Birkaç gün sonra Paris’e gider, korktuğundan da beter bir manzarayla

⁴⁷² Bkz. 3.2.1. bölüm beşik simgesi ve 4.2.2. Sien’in bebeğinin doğumu

⁴⁷³ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Temmuz 1889’da Auvers’ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

karşılaşır. Endişe ansızın ikiye katlanmıştır. Vincent tükenmiştir ve belki de yeni bir atağın gelmek üzere olduğunu hisseder. Ardından Theo maddi sıkıntılardan bahsetmeye başlar. (Edwards, 1989: 116) Johanna’dan güven veren bir mektup almasına rağmen Vincent kendini borçlu hissetmektedir⁴⁷⁴: Temmuz’da kendisini fırtınalı göğün altında uzanan olgun tahılları ve son olarak da güneş altında uzanan tarlalardaki hasatta toplanan altın renkli buğday yığınlarını resmetmeye verir. Resim yapmak üzere gittiği anlaşılan ve daha önce gerçekleştirdiği “Kargalarla Buğday Tarlası” ndakine benzer olan alanda buğday öbeklerinin yanında ödünç aldığı tabancayı kendisine doğrultarak ateşler. Kendini ölüm ve sonsuzluğun simgesi olarak gördüğü hasat zamanındaki bir tarlada vurmuştur.

Vincent’in bu davranışını suçluluk kompleksine bağlayan tezler, ölü doğmuş kardeşin yerini tutma psikozunu öne sürer. Bu tür tezlerden biri H. Nagera’ya aittir. Vincent’in doğumundan bir yıl önce ölü-doğan kardeşine de Vincent adının verildiğini ve Vincent’in, ebeveynlerinin önemli psikolojik değişimlerinin kurbanı haline gelmiş olabileceğini iddia eder. Yeni doğan çocuklarının da kardeşinin kaderini yaşayacağı endişesi ile anne-babanın çocuklarıyla olan ilişkilerinde derinden ve yoğun müdahale Vincent’ı etkilemiş olmalıdır. Çocuğu idealize ederek hayal kırıklığı ile ölü doğanın yerini tutan Vincent’a karşı aşırı endişeli tavırlar, Vincent’in kendisini yetersiz hissetmesine ve ileriki yaşamında anksiyeteye neden olmuştur. (Nagera, 1967:14, 45) J. Leymarie’nin çalışması daha az ihtiyatlıdır. Leymarie’e göre ölü doğan bebeğin ardından ailesinin onu ölü çocuğun yerine koymuş olması annesi ile olan ilişkilerini henüz başından çarpıklaştırmıştır. Leymarie’ye göre bunun sonraki yıllarda acı ve suçluluk duygusu olarak kendini gösterdiği kesindir. (Leymarie,1977: 11) M. Tralbaut da aynı fikirdedir. Ona göre Vincent’ın mektuplarındaki itiraflarını kesintisiz bir şekilde takip edecek olduğumuzda yaşamının çeşitli baskılar altında geliştiğini bulgularız ve dahası ölü doğan kardeşin yarattığı suçluluk fantezisi Vincent’ın yaşamını aniden sonlandırmıştır. Bilinçdışından yükselen suçluluk duygusu son zamanlarında kendini gösterir ve intihar onu bu dünyadan azad eder:

“Bazı yazarlara göre Vincent olağanüstü derecede suçluluk duygusuna sahipti, kendini bir şekilde kardeşinin ölümünden sorumlu tutuyordu bu da

⁴⁷⁴ Temmuz ayında yazdığı mektuplarında derin endişesinden bahseder.

sonunda intihar etmesine neden olmuştur. Mektuplarını kesintisiz okuduğumuzda Vincent bize itiraf eder ve biz de yaşamının çeşitli baskı süreçleri tarafından yönetildiğini bulgularız, dahası ilk çocuğun ölümüne neden olma suçu fantezisi yaşamının sonuna doğru daha sık ortaya çıkar. Bu suçluluk duygusu bilinç dışında sonunda kendini intihar olarak gösterir, onu dünyadan özgürleştirir ve gerçekte motivasyonu da budur.” (Tralbaut, 1969: 23)

Van Gogh’un yaşam, sanatsal vizyon, dini yolculuk ve psikolojik mücadele iplikleri birlikte dokunarak kompleks bir insanın zorlayıcı portresini ortaya çıkartır. Onun zorlayıcı psikolojisinden bir kimlik bunalımı şeklinde bahseden Lubin’a göre büyük kimlik karmaşasına neden olan, van Gogh’un çocukluğunda ölen kardeşin yerini alması ile ilgilidir. Ölü kardeş evin çok yakınına, Zundert’teki Protestan mezarlığına, üzerinde Vincent yazılı bir mezar taşı ile gömülmüştü. Aile ne zaman kiliseye ziyarete gitse Vincent, üzerinde kendi ismi yazılı bu mezar taşını görmekte ve altta kardeşinin cansız bedeninin yattığını düşünmekteydi. Bazı görüşler Vincent’in üzerinde kendi adının yazılı olduğu mezar taşını ne zaman görse bundan derin şekilde etkilendiği yönündedir. (Tralbaut, 1969: 23) Lubin bu etkinin Vincent’in kişilik bunalımına neden olduğunu ve ilerleyen yaşlarında kendini keserek yaralama, intihar gibi değişken davranışlarına yol açtığını ileri sürer. Lubin’ın teorisine göre ölü kardeşin yerini tutma, onun vekili olma, Vincent’in kimlik duygusunu zedelemiş, egosunu parçalamış ve kendisine duyduğu saygıyı azaltmıştır. Sonuç olarak Vincent’in henüz başında annesi ile olan ilişkisi ve yaşam boyu da diğer insanlarla olan ilişkileri bozulmuştur. (Lubin, 1972: 36) Lubin, kitabında “İlk Vincent ve Kederli Annesi” adlı bir bölümle konuya geniş yer ayırır. Bu bölümde Vincent’in ölü çocuğun yerini alışının dinamiklerini yorumlar. Vincent’in zihni sürekli olarak “ölüm, hastalık, bedeni iğdiş etme” ile meşguldür. Lubin’a göre Vincent annesi ile buluşacağı ölüme karşı hasretlik duymaktadır. Sanatının altında yatan gerçek de budur. (Lubin, 1972: 88-89)

Bu tür geçmişe dönük psikoanalitik teoriler van Gogh’un inanışını, aile yaşamını, karakterini ve sanatsal vizyonunu tek yanlı bir bakış açısına indirgemektedir. Vincent’in insan ilişkilerindeki zorluğunun asıl nedeni Lubin’ın öne sürdüğü şekilde bir kompleks olmayabilir. Edwards, Vincent’in sosyal

ilişkilerindeki zorluğun nedenini, onun dış görünümü dâhil çocukluğundan beri devam etmiş olan, diğerlerinden farklı olması durumu ile ilişkili görür. (Edwards, 1989: 2-14) Ancak çoğu yazarın ağız birliği içerisinde Vincent'in asosyal olduğuna dair iddiaları, onun sanatçı dostları ile kurduğu candan yakınlıklar düşünüldüğünde tamamen asılsız kalır. Bir yuva kuramamasının nedeni olarak da ekonomik yetersizliği gösterilebilir.⁴⁷⁵ Kendini kurban etme nosyonu ise 3. bölüm boyunca ve yukarıda bahsettiğimiz gibi Hristiyanlık dininin başat ögesidir. Vincent Ernest Renan'ın "İsa'nın Yaşamı" adlı kitabını ve Michelet'in "Aşk" adlı kitabını okuyarak etki altında kalmıştır. Çevresinde çok sevdiği akrabaların kaybı, işyerinde ve romantik ilişkilerinde yaşadığı hayal kırıklıkları ve son olarak dinsel figürlerine duyduğu güvenin derinden sarsılması, hepsi de geçirdiği önemli krizler olarak görülebilir. Ardından ailesinden sevdiği birçok kişinin ölümü kendisini etkilemiş olmalıdır. Sosyal psikolog C.D. Baston ve W.L. Ventis ölüm korkusunun insanı dine yaklaştırdığını söylemektedirler. Sorunlarla nasıl başa çıktığımızla ilgilidir çünkü biz de günü gelince öleceğiz. Vincent'in sınır durumları Tanrı Yolunda ilerleyişi ve ölüme yakın duruşu insani gerçeklerdir. 1878'de Theo'ya bunu ifade eder: *"Bir gün ölüm vadisinden geçeceğimiz ilgisi ve hissi herkesi etkiler. Ne zaman zavallı, fakir ve yalnız ya da uç noktada bir şeyler görsem tarifsiz şekilde bunlara doğru çekiliyorum, içime Tanrısal ilham doluyor. Vaaz vermek için Kilise'den daha iyi bir yer düşünemediğini söyleyen babamın aksine."*⁴⁷⁶

Ölen kardeşin yerini tutma fenomeni Vincent'in kimliğiyle ilgili karmaşa olarak görülen gelişimindeki bazı etkilere sahip olmuş olabilir özellikle de tarz, amaçlar ve diğer kişilik özellikleri üzerinde. Yerini tutma iddiası, van Gogh'un kimlik mücadelesinde bazı açıklamalar getirebilse de kendini neden keserek yaraladığını ve neden intihar ettiğini açıklamaya yetmez. Erickson'a göre Vincent gerçekte bir suçluluk hissetmemiştir. Mektupları böyle bir duygu içermez. Edwards ise Vincent'in suçluluk duygusunun onun dış görünümündeki kabalıktan ileri geldiğini, çocukluğuna dair kimselerden alıntılardığı tanıklıklarla açıklar. Vincent'in

⁴⁷⁵ Vincent Kee vos ile evlenmesine izin verilmemesindeki asıl gerekçenin ekonomi olduğuna inandığını yazmıştır. Ailesi ahlaki nedenlerden ötürü Sien ile evlenmesine izin vermezken, Vincent ekonomik olarak özgür olabilseydi bu evliliği muhtemelen gerçekleştirebilecekti.

⁴⁷⁶ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Temmuz 1878'de Etten'den yazdığı mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

yabancılık duygusu ve dini yolculuğunun altında yatan en önemli faktörün onun kaba görünümü olduğunu öne sürer. Ne var ki Vincent'ın kaba görünümü, onu pozitif olarak yönlendirmesine yaramıştır. Dışlanmışlık duyguları ve yabancılık çekmesi bir hazza dönüşür, acı, ibadet ve çok çalışma ile dönüşüm geçireceğini ümit eder. (Edwards, 1989: 1-14) Tüm fakirliği, ümitsizliği, hastalığı ve yalnızlığına karşın neşeden yoksun bir hayat sürmedi. Durumunu en iyi şekilde açıklayan belki de kutsal yazılarda geçen şu cümledir: “*Keder yine de daima mutluluk vericidir.*” (Edwards, 1989: 23)

Vincent'ın intiharı ömür boyu çektiği depresyonuna bağlı görülebilir. Depresyon, tanımlanması güç bir bozukluktur. Krizleri düzensiz olan çoğu kişi gibi van Gogh da sık sık depresyon yaşamıştır. Fakat onun depresyonu artan epileptik nöbetlerinin yarattığı stresli duruma bağlı olarak ortaya çıkmaz. Epilepsi hastalarının reaktif depresyon geçirmelerine karşın (Arnold, 1992:172) van Gogh'un devamlı ve derin melankolisi farklı bir vaka olarak görülmelidir. Kardeşi Wil'e açıkladığı gibi bir tür melankoli hastalığı çektiğini biliyoruz: “...*Tüm bu yazışmalar bizi sinirli olmaktan koruyor, melankoliye gömülme olasılığına karşı bizi dinçleştiriyor. Mektubunda bahsettiğin ve beni şimdi ve bundan sonra bir kurban haline düşüren türden bir melankoliden...*”⁴⁷⁷ Vincent'ın melankolik tabiatı neticesinde ruhsal yolculuğu acı üzerine kuruludur. İsa'yı acıların adamı olarak kabul eder. (Erickson, 1998: 138) Vincent'ın tüm mektuplarından hüznü bir ton yükselir. Acı (*sorrow*) kelimesi çok sık tekrarlanır.

Reaktif depresyon, yaşam olaylarına bağlı olarak ortaya çıkar. Çoğunlukla toplumsal koşullar ve ortamla, depresyon belirtilerinin görülmesi arasında yakın ilişki vardır. Bu tür depresyonlarda Lubin'ın öne sürdüğü gibi Vincent'ın suçluluk psikozu türünde suçluluk ve günâhkarlık düşünceleri, hezeyanları bulunmadığı, bulunuyorsa da, yaşam olaylarıyla bir ilgisinin olduğu görülür. Vincent yaşam koşullarına bağlı olarak (evlenememesi, yoksulluk, toplumsal anlamda başarılı olamama, yalnızlık) reaktif depresyon geçirmiş olabileceği gibi Erickson'ın dediği gibi endojen (*ırsi*) depresyon da yaşamış olabilir. Vincent'ın aile büyüklerinde

⁴⁷⁷ VAN GOGH, Vincent. Willemina'ya 22 Haziran 1888'de Arles'ten yazdığı bir mektubundan. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

herhangi bir depresyon geçmişi bulunmazken kardeşi Will, Theo ve Cor derin depresyon geçirmişlerdir.⁴⁷⁸ İçten kaynaklanan (endojen) depresyon çekenler intihar ederken, bu genellikle değişken ya da spontan bir davranış değil fakat önceden planlanmış ve kasıtlı bir eylemdir. (Erickson, 1998: 123) Vincent'ın bilinçli kararı endojen depresyon tanımına uyar. Endojen depresyon tanısı temporal lop bozukluğu ile bağlantılı olarak van Gogh'un değersiz hissetme eğilimi dahil gastro-intestinal rahatsızlığı ve zayıflığı gibi geriye kalan semptomlarını da kapsar. Endojen depresyon ölçütünün esas tanısı neredeyse tüm genel aktivitelerde disforik mod⁴⁷⁹ ya da ilgi ve zevk almada azalma meydana getirir, aşağıdaki belirtilerden en azından dördü ortaya çıkar. 1-iştah ve kiloda değişim; 2-uyku düzensizlikleri; 3-psikomotor gerilik ya da tahrik; 4-cinsel dürtülerde bozulma; 5-enerji kaybı ve yorgunluk; 6-kendini suçlama, değersiz ya da suçlu hissetme; 7-kararsızlık, hafıza kaybından şikayet ve konsantrasyon güçlüğü; 8- ölüm ya da intihar düşüncesi ya da intihar teşebbüsü. Bağırsak ve sindirim bozukluğu ile birlikte hipokondriakal (evham hastalığına yakalanmış şekilde) derin düşünme belirtisi van Gogh'un sık sık şikayet ettiği mide ve karın ağrıları şikayetlerini açıklıyor olabilir. Van Gogh'un kısa ajitasyon ya da çılgınlık periyodları ve bunu takip eden yorgunluk ve depresyon yaşamış olması daha olasıdır. Erickson'a göre van Gogh'un intiharı açık şekilde psikotik depresyonu işaret eder. Hastalığına bağlı olarak duygu durum bozuklukları yaşamıştır. Duygu durum bozukluğu ve aynı zamanda depresyon yaşayanlar büyük intihar eğilimi riski taşırlar. (Erickson, 1998: 144)

Bir kriz neticesinde değil bilinçli alınmış bir kararla gerçekleştirilmiş bir intihar teşebbüsü olduğu gerçeğinden yola çıkan Edwards'ın yorumu ise oldukça farklıdır. Vincent'ın reaktif depresyon geçirdiğini düşünen Edwards onun mektuplarından yola çıkarak yaşam felsefesini, ölüm-yeniden doğum ve sonsuzluğa kavuşma inancını temel alır. Yeni doğan bebeğin sağlığının tehlikeye girmesi, Theo'nun mali açıdan dar boğaza girişi dolayısıyla Vincent'ın küçük bebeğin yaşam kaynaklarını tüketiyor oluşu büyük kaygı ve depresyon yaratmış, sonunda vicdani olan bu kararı almasına neden olmuştur. "Kendini hasat yapılmış bir tarlada vurmak

⁴⁷⁸ Cor askerliğini yaparken intihar eder.

⁴⁷⁹ premenstrüel disforik bozukluk: istem dışı sinirsel ve ruhsal değişimlerin güçlü bir şekilde kendini belli etme durumu

için haklı nedenleri vardır: eğer hayatta kalmaya devam ederse hastalığının yeni doğmuş bebeğin (*god-child*) yaşam kaynaklarını tüketeceğini düşünmektedir.” (Edwards, 1989: 116) O halde yanıt: bir feda girişimidir ve kendi ölümünü bütünün (*insanlık*) içerisinde algılıyor oluşuyla da egosal değil, Bir’lik bilinci içerisindeki bir feda girişimidir: “Vincent’in intiharı deliliğin ya da hastalığın yol açtığı bir son değildi. Kendisini daha iyi bir insanlık ve daha iyi bir sanat için çalışan basit, ufak bir zincir halkası olarak gördü. İntiharı Paris’teki beşiğinde hasta yatan çocuğun sağlığını yerine getirme olanağı için yapılmış bir hasadı başlatacaktı.” (Edwards, 1989: 153) Vincent için devamsızlığın bozulma anlamına gelmediğini, evrenin dönüştürme gücünü paylaşma anlamına geldiğini anımsayalım. Devamsızlığı özellikle de kendi durumundaki bir sanatçının yaşamına uygulanabilecek doğanın metamorfozu olarak gördüğüne dair iddiaya daha önce değinmiştik.⁴⁸⁰ Kutsal saydığı yeni doğan⁴⁸¹ için, hastalıklı olanın feda edilişi, üstelik ölüm kötü bir son olarak düşünülüyorsa⁴⁸² Vincent’in inanışına uygundur. İntihar belki yanlış bir karardı, Vincent belki birkaç yıl daha sabredebilseydi kendisinin de Monet gibi ünlendiğini görebilecekti.⁴⁸³ Ne var ki tükenmiş kaynakların tıkadığı bir sıkışmada Vincent’in vicdanî sorumluluk duygusu⁴⁸⁴ beklemeye izin vermemiştir diyebiliriz ve bu sıkışmada patlayan bir silah oldu.

“*Acı çeken köle*”nin⁴⁸⁵ bir başkası için hayatını sonlandırması, kutsal kitaba uygundur. Hele ki bir başkası, Vincent’in insanlıkla Kutsal’ı buluşturan en derin inanışıyla uyumlu bir şekilde beşikteki bir çocuk olduğunda, bu sonlandırma doğanın geçiciliğini paylaşmanın ondaki derin hissi ile uyumlu bir şekilde (*rezonance bir şekilde*) tahıl tarlası ve altın renkli hasat ürünü resminin tam ortasında

⁴⁸⁰ Bkz. 3.1. Van Gogh’un Sanatının İçeriği

⁴⁸¹ Bkz. beşik, yeni doğum ile ilgili yazıları, Sien’in bebeğini doğurmasını kutsal sayısı...

⁴⁸² “*Fakat bu ölümden üzülecek bir şey yok. Ölüm, saf altından bir ışıktan her şeyin güneşte eridiği gün ışığına doğru açılan bir yola doğru gider*” Haziran 1889, St. Rémy (aktaran: Kür, 1996: 147)

⁴⁸³ Tabi onun ününün ölümüyle oluştuğu düşünüldüğünde bu imkansızdır. En azından satışta mütevazı bir başarı sağlanabileceği muhtemeldir.

⁴⁸⁴ Vicdan konusunda yazdıklarından yola çıkarak

⁴⁸⁵ Bkz. 3.1. Van Gogh’un Sanatının İçeriği: Van Gogh’un “Açık İncil, Şamdan ve Roman” resminde kullandığı Yeşaya 53 Kutsal Metnindeki şarkıda geçen acı çeken köle ile kendisini özdeşleştirmiş olabileceğine dair iddiadan yola çıkarak

gerçekleşir.⁴⁸⁶ Vincent hasat edilmiş buğday balyalarının gölgesinde ödünç tabancayı ateşlediğinde bunu bir mektubunda önceden belirttiğini yok saymak zordur: *“Kuvvetle hissediyorum ki insanlar buğdaylara benzer, filizlenme için ekilmezsen şayet ne fark eder? –sonunda değirmende öğütülerek ekmek haline geleceksin. Mutluluk ile mutsuzluk arasındaki fark! İkisi de önemli ve gerekli, ölüm ya da ortadan kaybolma kadar iyi- oldukça görecedir- ve yaşam da aynıdır. Hatta beni mahveden ve korkutan bir hastalıkla karşı karşıya kalsam dahi sarsılmaz bir inanç bu.”*⁴⁸⁷ (aktaran: Kür, 1996)

Van Gogh bir deli ya da şizofren olmasa da ya da sadece epileptik psikozlar ve sınır deneyimler yaşamış bir vaka olsa da bu bölümde görüşlerine yer verdiğimiz birçok düşünür ve uzmanın belirttiği; ruhsal hastalıkların sınırlarında dolaşan sanatçı tanımına belki daha çok uymaktadır. Van Gogh üzerine yazan çoğu tarihçi onun yaşadıklarını dini fanatizm olarak yorumlarken Erickson İsa’yı taklit etmenin ağır bedelini vurgular:

“Belki de İsa’nın yaşamını taklit etmek Van Gogh için zorlayıcıydı, İsa’yı taklit eden biri toplum tarafından küçümseniyor, deli olmakla yadsınıyordu. Renan şöyle der: “Hangi birimiz... Asisili Fransis’in savurganlığını yapabilecek ya da Azize Teresa gibi kendinden geçebilecek? Hadi insan doğasının bu büyük hatalarını ifade etmek için tıbbi isimler koyalım... Günümüzde delilik, şaşırtılmışlık gibi dar fikirler yayılmıştır. En ciddi tarihsel yargılarımız bu gibi sorulardır. Bu gibi şeyler söyleyen adamın durumu bilinçli değildir, bunlar kontrolsüz düşüncelerdir, onu delice olduğuna dair bir sınır içinde bırakır. Daha önceleri bunlara kâhinlik ya da ilham denirdi.”⁴⁸⁸ (Erickson, 1998: 84)

Onun dinsel ya da sanatsal coşkunluğunu Jung’un tarif ettiği; kişinin güçlü bir arketipin çekim alına girişi olarak değerlendirebilir miyiz? C. Jung sanatçıları sınırlarda dolaştıran ve çılgınlığa sürükleyen gücün ortakbilinçdışı içerikten

⁴⁸⁶ İnsan eylemleri ile doğa arasında rezonans bulduğu ve resimlerinde bunu yansıttığı iddiasından yola çıkarak. (Bkz. 3.Bölüm)

⁴⁸⁷ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Haziran 1890 Auvers’ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁴⁸⁸ Renan’ın “delice” tabiri van Gogh’u etkilemiş olmalıdır, özellikle acı gelmiş olmalıdır. Çünkü bir zamanlar babası Hristiyan alçak gönüllüğü bakış açısındaki aşırılığı nedeniyle kendisini deliler evine kapatmak istemişti.

gelebileceğini söylemektedir: “Bilinçdışı içerik insanı bir yandan geri fizyolojik durumlara bağlarken diğer yandan arketip verilerine bağlar. Burası hiçbir zaman anlaşılamayacak, bilince çıkmayacak bir katmandır. Derinlerden yükselen bir içeriği kapsar. Bu içerik, özerktir hem nevrozların ve psikozların özünü hem de nice yaratıcıların vizyonlarını, halüsinasyonlarını oluşturur.” (Gürol, Jung, 1997:sunuş 44) Ortak bilinç dışı içerikleri her canlandığında, bu olay bilinç üstüne son derece güçlü bir etkide bulunur. Daima bir karışıklık yer alır. Ortak bilinç dışının yeniden canlanmasının nedeni yaşamdan beklenen ve umulan şeylerin iflasıdır, bu durumda bilinçdışının gerçeğin yerini alması tehlikesi büyüktür. Mitolojik durum belirdiğinde her defasında, acayip bir duygusal şiddeti birlikte getirir; sanki o güne kadar titreşime girmemiş tellere dokunulmuştur ya da varlıklarından hiçbir zaman haberimizin olmadığı güçler serbest kalmıştır. Uyum sağlamayı güçleştiren bu tür heyecanlar kendine özgü atipik durumlarla karşılaşmamış olmamızdandır. (Jung, 1997) Van Gogh’un zihnini güçlü bir arketipin çekim alanına bağlamış olabileceği fikri “*bu uğurda yarı deli*”liğini de açıklayabilir. Bu sözü ile hastalanan zihninin aynı zamanda büyük hedefler için çalışıyor oluşunun yarattığı yorgunluğu ifade etmiştir. Diğer yandan zihnini bağladığı arketipin yoğun enerjisi hasta bedeninin taşıyabileceğinin ötesindedir. Durumu mistiklerin amaçladığı bedenin –nefsin-ölerek ruhsal doğumun gerçekleşmesine benzetilebilir.

Bedeni hızla çöküş girdabına sürüklenirken sanatı aynı hızda zirveye sıçrayan bu sanatçının yaratıları bugün hala büyük bir aura ile dünyanın her yerinden izleyicisini kendine çekmektedir. Jung kişisel bilinçdışının güdümünde ortaya çıkan sanat ile ortakbilinçdışının arketiplerinin kavramlaşması şeklinde ortaya çıkan evrensel boyuttaki sanatı birbirinden ayırır. Van Gogh’un inancı ve sanatı ortakbilinçdışının aynı içeriğinden beslenmiş olabilir demek onun kişisel bilinçdışının devre dışı kaldığı anlamına gelmez. Mikro-kozmik sesin makro-kozmik ses içerisinde daha büyük bir resmi ortaya çıkartırken rolünü oynaması ve bütünün bir parçası haline gelmesi anlamına gelir ki bu ses bütüne kendi kişisel özgün formunu kazandırır. Senfonide dinleyici kulağını bir sesin ortaya çıkışına uyumlandırabilir ya da genel armoniyi duyumsayacaktır. Ve hepsinden önemlisi kendi iç sesi ile birlikte dinliyor olacaktır.



Resim 118: Van Gogh. (Ekim 1889, St.Rémy). Akşam Saati (Millet'e saygı) (74,5x93,5cm). Amsterdam: Van Gogh Museum

1.3. Tamlayıcı Renk Zıtlığı ve Dualizm

Van Gogh, resimlerinde çoğunlukla tamlayıcı renk zıtlığı (komplemanter kontrastlık) armonisini kullanıyordu. “Harmoni, denge ve simetrinin gücü demektir.” (Itten, 1972: 21) Geleneksel olarak renk-uyum teorileri üç sınıfta gruplanabilir: Newton’un beyaz ışığın spektrum renklerine bölünmüş sıralaması bir anlamda müzikal skalaya paraleldir, o halde müzik gibi açıklanabilir. İkinci armoni şekli tüm ana renklerin uyum sıralaması olan Goethe’nin ‘Tamlayıcı Sıralama’sıdır. Üçüncü armoni düzeninde asıl belirleyici olan yan yana gelen (*juxtaposition*) renklerin -Wilhelm Oswald’ın ‘renk sağlamlığı’ dediği- ton değerleridir. (Gage, 2002: 55) Bu armoni benzer kroma skalası ya da benzer tondaki farklı renklerin birlikteliği ile elde edilir. Bunlar keskin bir zıtlığın yer almadığı kombinasyonlardır. Oswald teorisinde renklerin armonisini bulundukları sıraya bağlar. Armoni onun için sıralama (Harmony = Order) anlamına gelir. Bu nedenle matematikseldir. (Itten, 1972: 22) “Rengin Esasları” adlı eserinde şunları yazar:

“Deneyimler öğretmiştir ki uyum ya da uyumsuzlukta belli kombinasyonlar vardır. Bazı renkler bir araya geldiklerinde birbirlerine yakışırken bazıları birbirine yakışmaz. Buradan, bu etkileşimleri belirleyen ne olduğu sorusu doğar. Cevap şöyledir: renklerin bir araya gelişlerinde bazı kurallar vardır, ilişkilerinin gerektirdiği bu kurallar doğrultusunda göze hoş görünürler. Kuralların olmadığı yerde uyumsuzluk vardır. O halde diyebiliriz ki armoni, matematik sıralamadır.” (Itten, 1972: 22)

Armoni yasaları içerisinde sanat dünyasını en çok etkisi altına kalmış olan Goethe’nin tamlayıcı zıtlık yasasıdır. Tamlayıcı zıtlık aynı zamanda ardışık (*süksefif*) ve eşzamanlı (*simultane*)⁴⁸⁹ olmak üzere birbirine benzer iki reaksiyonla gözün işleyiş mekanizmasıdır. (Chevreul, 1967) “Bu nedenle en güçlü armonidir. Renk tamlayıcılığı gözde denge sağladığı için renk armonisinin temelini oluşturur.” (Itten, 1972: 21) “Goethe’nin argümanına göre göz rengin aşırı uyarıcı etkisi ile tamlayıcısına muhtaç olur. Bu durum insanın tüm organizmasına yayılır.” (Gage,

⁴⁸⁹ Successive contrast and simultaneous contrast

2006:79) Uyumun temel kuralı, zıtlığın psiko-fizyolojik olarak addedilen kurallarından türer. Goethe Renk Teorisi'nde (*Farbenlehre*), uyum üzerine şunları yazar:

“Göz bir rengi algıladığında, ilk etapta doğası gereği canlanır, hemen ardından kaçınılmaz bir şekilde ve farkına varmadan, derhal başka bir renk üretir ki bu renklerin tümünün birleşimi renk çemberinin bütünü oluşturur. Belli bir renk, gözü özel bir duyum aracılığıyla kışkırtır. Ve göz genel konumuna dönmeye uğraşır. Bütünü algılamada, tatmin olmak için göz, yanında herhangi bir renk alanı arar, renksiz bir ortamda kayıp rengi kendi yaratır. Buradan temel renk armonisinin kurallarını elde ederiz.” (Itten, 1972: 23)

Goethe'nin renk teorisi algı psikolojisinin gelişimine büyük katkı sağlamıştır. 1820'lerde Purkinje ve Helmholtz'un hocası Johannes Müller (1801-1858)'den, 1870'lerde fizyolog Ewald Hering (1865-1950)'e kadar bilim insanlarını yoğun şekilde etkiler. Goethe açık ve koyu polarizasyonunu vurgulamıştı, bu nedenle onun renk şeması Schelling, Schopenhauer ve Hegel gibi romantik felsefecileri Newton'dan daha fazla etkilemiştir. Schelling henüz teorinin tamamı yayımlanmadan Goethe'nin pek çok şiirini, özellikle de kutuplaşma ile ilgili olanları kendi “Sanat Felsefesi”ne (*Philosophie der Kunst*) adapte eder. Schopenhauer'ın “Görme ve Renkler Üzerine” (*Über das Sehn und die Farben*-1816-) tezi Goethe'nin teorisini çok daha sübjektif bir sistem içinde tartışır, bu yöntem Hering için faydalı olmuştur.⁴⁹⁰ Hering retinanın, kırmızı ve yeşil komplementer kutuplarca uyarıldığını yazar. Gözün rejenerasyonunu anlatır, orta tonları nötr gri ile açıklar. (Gage, 1993: 202)

Tamlayıcı kontrastlığı açıklayan Hering göz ve beynin orta tonda griye ihtiyaç duyduğunu ve bu grinin eksikliği karşısında huzursuzluk duyduğunu izah eder: Güçlü bir renge belli bir süre bakıp ardından bakışımızı çevirdiğimizde gözümüzün önünde bu rengin tamlayanı belirecektir. Yorulan konik sinir uçları (sensörler) aşırı

⁴⁹⁰ Hering gözün rejenerasyonunu anlatır. Orta tonları nötr gri ile açıklar. 1834-1918 yılları arasında daha çok renk vizyonu üzerine çalışır. Bir renk Teorisi geliştirir. Teorisini Thomas Young ve Hermann von Helmholtz'a dayandırır. Helmholtz: RGB renk sistemini bulan fizikçi idi. Renk *receptor*leri üzerinde çalıştı. Hering ise optik illüzyonu üzerine çalışır.

aktive olmaktan dejenerasyona uğramıştır. Regenere olabilmeleri için beyin güçlü görüntünün zıddını üretir. Fakat gri zemin üzerindeki gri bir kareye bakarsak gözümüzde herhangi bir imaj belirmez. Buna göre orta ton gri, görme duyumunun ihtiyaç duyduğu denge ile uyumludur. Tamlayıcı zıtlık kullanılan imajlarda rengin tamlayanı resmin içinde zaten mevcut olduğundan bu tip imajlar caziptir ve bu imajların algısı kolaydır.⁴⁹¹ Çok sayıda tablo sadece tamlayan bir ikili ile değil aynı zamanda bu ikilinin birbirleri ile karıştıklarında ortaya çıkan gri tonları ile kurulur. Gerçekte bir tabloda bu karışımlara saf hallerinden daha fazla yer ayrılır.⁴⁹² “Puantilistler grileri oluşturmada ayrı bir yol izlediler: yan yana uygulanmış saf renkler uzaktan bakıldığında gözde karışarak grileri oluşturuyordu.” (Itten, 1972: 79)

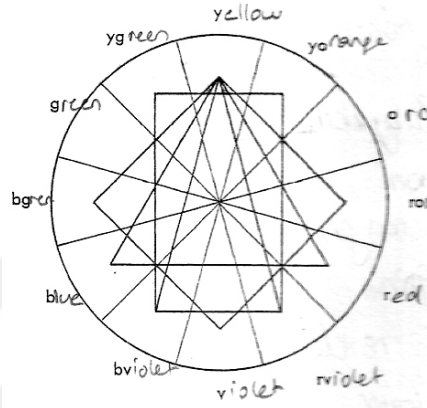
Ardışık zıtlık (süksesif kontrastlık) gibi eşzamanlı zıtlık (simultane kontrastlık) da tamlayıcı zıtlık yasasına göre işler. Parlak bir rengin üzerine gri bir leke yerleştirildiğinde parlak renk griyi hafifçe tamlayan rengine doğru itecektir. Ardışık zıtlık ve eşzamanlı zıtlık fizik ortamda olan bir hadise değildir, beynin dönüştürme işlevine bağlı olarak fizyonomide gerçekleşen bir süreçtir. Ardışık ya da eşzamanlı zıtlık durumu ancak zıt ilişkiler üzerinden olur. Göz tatmin olduğunda ya da dengelendiğinde süreç tamamlanır. Bu da bizi farklı yollardan aynı fikre ulaştırır: renklerin uyumundan bahsetmek demek iki ya da daha fazla rengin birbirine olan etkisinden bahsetmek demektir.

Her komplemanter çift üç temel rengi de içerir: Kırmızı-Yeşil tamlayıcı zıtlığında kırmızı, sarı ve mavi üçlünün üçü de yer alır çünkü yeşil mavi ve sarıdan oluşmaktadır. Mavi-Turuncu zıtlığında turuncu sarı ve kırmızıyı içerdiğinden durum aynıdır. Ve sarı-mor zıtlığı, morun kırmızı ve maviden oluşması bakımından üç ana rengi içerir. Ana üçlünün pigment karışımı griyi verir ve komplemanter ikililerin karışımı da yine griyi oluşturur. Kırmızı, sarı ve mavi tüm

⁴⁹¹ Ancak Hering’in bahsettiği gri, pigment karışımı sonucudur. 1797’de Nicholson isimli bir gazete Count B. Thompson Rumford (1753-1814)’un renk armonileri üzerine hipotezlerini yayımlar. Rumford, renk fiziği üzerine yazdığı bölümde spektrumdan bir rengi seçtiğimiz takdirde diğer ışın demetlerinin karışımının karşıt rengi verdiğini söylüyordu. Örneğin kırmızı ışın ayrıştırıldığında geriye kalan ışınlar yeşili oluşturuyordu. Bir ışın demetinin tamlayanı ile karışımı beyaz ışığı veriyordu. (Itten, 1972: 21) Bu da Hering’in beyin ihtiyaç duyduğunu iddia ettiği gri yerine aslında beyaz ışığa gereksinim duyduğu anlamına gelir. Fizyonomi ışığı beyaz ışığa tamlar.

⁴⁹² Delacroix renk teorisinde renkleri tamlayanı ile kırar, siyah kullanmaz. İzlenimciler aynı yolu izlemişlerdi. Van Gogh siyahı kontürler için kullandı. Böylece sağlam bir desen etkisi yakaladı.

diğer renklerin yerini tutar. Gözün tatmini tümüne ihtiyaç duyar ve göz armonik olarak dengelenir. O halde uygun miktarlarda kırmızı, mavi ve sarı içeren iki ya da daha fazla rengi karıştırdığımızda gri elde ederiz. Eğer iki ya da daha çok rengin karışımı griyi veriyorsa bunlar karşılıklı olarak uyumludur denir. Goethe birincil renkleri, ışığın yayılımı esasına (*contrast of extention*) dayanarak şu şekilde ölçülendirir: sarı : kırmızı : mavi = 3 : 6 : 9 Ardından bu orantıyı koruyan kombinasyonları araştırır.



Şekil 9: Renk armoni geometrisi
(Johannes ITTEN, “The Art of Color”, s.21)

12’li renk çemberi içerisinde geometrik formların işaret ettiği köşeler uyumlu renkleri gösterir. (Şekil 9) Eşkenar üçgen oluşturan özgül sarı, mavi ve kırmızı en yüksek yoğunluğu gösterir. Tıpkı siyah ve beyaz arasındakine benzer uç bir zıtlık sarı, mavi ve kırmızı arasında da belirgindir. Eşkenar üçgen kombinasyonlarda statik etki oluşur; göz, ekleme, tamamlama ya da siyah-beyazla ton dengeleme işlemine ihtiyaç duymaz. Elbette renk çemberi içerisindeki geometrik şekiller her defasında yeni bir uyumu işaret edecektir. Bunları daire içinde döndürebiliriz. Sarı / mavi / kırmızı üçgeni, ‘turuncu-sarı / kırmızı-mor / turkuaz’a ya da ‘turuncu / yeşil / mor’a ya da ‘kırmızı-turuncu / mavi-mor / yeşil-sarıya’ döndürebiliriz. Aynı şeyi diğer geometrik şekillerle de yapabiliriz. Itten’in 7 tür kontrastlık durumundan “Özgül Renk Kontrastlığı” (*Contrast of Hue*) olarak tanımladığı bu kombinasyon izleyende vurgulu, açık ve coşkun bir etki yaratır. Modernler arasında Kandinsky, Marc ve Macke özgül renk zıtlığını erken dönemlerinde kullanmışlardır. Matisse, Mondrian, Picasso, Léger ve Miro bu modda çok sayıda eser üretmişlerdir. Özellikle Matisse figür ve naturmortlarında kullanır.

Bu zıtlık türünün özelliği ilkel ışık gücünün birbirine olan etkisini içeriyor oluşudur. Konsantre ana ve ara renkler somut gerçeklik gibi daima ilkel kozmik ihtişama sahiptir. Bu sebeple kutsal taç giyme töreni ve diğer yandan sıradan bir natüremortun renkleridir. Özgül renk (*hue*) zıtlığı dünyanın her yerindeki folklor renkleridir. Neşeli nakışlar, kostümler ve çömlekler renk beğenisindeki bu ilkel zevke tanıklık eder. Çok sayıdaki Ortaçağ el yazmasında yer alan minyatürler, çeşitli özgül renk zıtlığı versiyonlarının uygulandığı resimlerdir. Özgül renk zıtlığı neşeli bir fırtına, derin keder, maddi basitlik ve evrensel kozmosu ifade eder. (Itten, 1972: 37-38) Itten'in ilkel ışık gücü, ilkel kozmik ihtişam, kutsal seremoni, maddi basitlik, folklorik ve evrensel kozmos tarifleri Neumann'ın (*primordial one reality*)⁴⁹³ (temel Birlik gerçeği) tarifini işaret eder. Jung'un insan ruhunun derinliklerinde yer aldığını söylediği ilkel kutsallık alanı, arketiplerin evrensel birliğinin bulunduğu alandır. Bu alanda renklerin kültürlerarası ve zaman ötesi birliği yer alır. (D'Amico, 2015)

Van Gogh, "Sabır Merdiveni" (Resim 48), "Kırmızı Bağ Bozumu" (Resim 120), "Zeytin Koruluğu: Turuncu Gökyüzü" (Resim 121), "Sonsuzluğun Eşiğinde" (Resim 77) gibi bazı resimlerinde özgül renk zıtlığı potansiyelini sonuna kadar kullanmıştır. Van Gogh'un bu tür resimlerini Ortaçağ minyatürleri ile karşılaştırmak ilginç bir deneyimdir. Paris Ulusal Kütüphanesi'nde korunan 11. yüzyıla ait bir elyazması eserdeki resimlemelerin tümü de özgül renk (*hue*) zıtlığı ile boyanmıştır. (Resim 119) Kıyamet hakkındaki seçilmiş bu örnek, konuya uygun olarak gerçek ötesi bir ifade ve soyutluk içeriyor. İllüstrasyonun renk seçimindeki ayırt edici tavır dikkat çekicidir. Yatayda kullanılan sarı, kırmızı, mavi zıtlığı dikeydeki figürlerde devam ettirilmiş. Sarı, güçlü bir biçimde ağırlık kazanmış. Kanatları mavi olan meleğin elbisesinin kırmızısı, ateşli görevini ifade ediyor. Mesajı almakta olan St. John ise pasif mavi ve yeşiller içerisinde. Arka plandaki yedi kulenin yükseldiği yedi kilise St. John'un mesajı yayacağı yedi kenti simgeler. Bu sahnede St. John'a gelecekte olacakların kehaneti iletilmektedir. Ressamın kırmızı, sarı, mavi ve yeşilden oluşmuş temel renklere yönelmesindeki neden kesinlikle estetik kaygılar değil, büyük gerçeğe ait mesajı iletme çabasıdır. (Itten, 1972: 38)

⁴⁹³ Bkz. 3.1. Van Gogh'un Sanatının İçeriği, Neumann'ın tanımı



Resim 119: L'Eglise d'Ephèse from "Apocalypse de St. Sever", 11.yy
Paris Ulusal Kütüphanesi



Resim 120: Van Gogh. (Kasım 1888 Arles).
Kırmızı Bağ Bozumu (75x93 cm).
Moskova: Puşkin Müzesi

Bu tez çalışması boyunca inanç ile ilgili olan mesajını iletmeyi amaç edindiğini öne sürdüğümüz van Gogh⁴⁹⁴ özgül renk zıtlığını benzer şekilde bir güçle kullanmıştır. Bizi, Ortaçağ anlayışındaki “estetğin önüne geçen gerçeklik” olan kavramsallığa geri götürdüğünü söyleyebiliriz. İncil öğretisinden sahneler olduğunu söylediği Zeytinlik⁴⁹⁵ (resim121) ya da bir azizi andıran Provence’li çoban⁴⁹⁶ portresi⁴⁹⁷ (resim 48) gibi konularında temel renk armonisini kullanmıştır. Üzüm⁴⁹⁸, tarımsal faaliyet⁴⁹⁹ ve Güneş⁵⁰⁰ simgeleri ile yine *aynı zamanda simgesel olan* van Gogh *gerçekliğinde*⁵⁰¹ Kırmızı Üzüm Bağı tablosunun da mistik anlamda kutsallık arz ettiğini söyleyebiliriz.(Resim 120) Diğer yandan bu üç eser de köylü yaşamı, tarım ve köylülük ile ilgili olması bakımından ilkelliğe ve folklör ruhuna yaslanır. Diğer yandan temel Birlik gerçeğini (*primordial one reality*), yine Itten’in deyimi ile

⁴⁹⁴ Bkz. 3. Bölüm

⁴⁹⁵ “İsa Zeytin Bahçesinde konusunu işlemeye kalkmayacağım fakat insan figürlerindeki gibi doğru oranlardaki -insan figürlerini düşündürmeleri de olasıdır- kor gibi yanan zeytin ağaçlarını görebileceksin.” (Theo’ya 1890’da Saint Rémy’den yazdığı bir mektubunda..)

⁴⁹⁶ İsa çobandır.

⁴⁹⁷ Babasına benzettiği bu çoban portresinde aziz ikonlarına gönderme yapar. (Bkz. 3.2.1.4. Işık ile İlgili Simgeler) La Barceuse’ü gerçekleştirdiğinde kardeşine aziz ve azizeleri günlük hayattan portrelerle gerçekleştirme planından bahsetmesi de bu kanıyı kuvvetlendirir. (Theo’ya 8 Eylül 1889’da Saint Rémy’den yazdığı mektubunda..)

⁴⁹⁸ İsa şaraptır. Hristiyanlıkta üzüm maddi bedeni simgeler. Alkol üzümün içindeki ruhtur, açığa çıkması insan olan İsa’dan ruhsal varlığın ortaya çıkışı yani dönüşüm (Aydınlanma)dır.

⁴⁹⁹ İnsanlığın günü gelince altına girecekleri topraktan yaşamlarını çıkartması van Gogh’a Tanrının işi olarak kutsal görünmüştü. (Bkz.3. Bölüm boyunca açıklanıyor ve 3.2.1.2. Tarımsal Faaliyetle İlgili Simgeler)

⁵⁰⁰ 3. ve 4. Bölümlerde açıklanan anlamları ile

⁵⁰¹ “gerçeklik aynı zaman da simgeseldir” sözü kendisine aittir.

evrensel kozmik ihtişamı verir. Sonuç olarak ilkel kutsallık alanından (Jung) bahsettiğini öne sürdüğümüz bu eserlerin renk dili arketipaldir diyebiliriz.

Tamlayan çiftler ilginç ikililerdir. Birbirlerinin zıddı olup birbirlerine ihtiyaç duyarlar. Yan yana geldiklerinde birbirlerinin canlılığını maksimum seviyeye çıkartırlar ve koyu griyi oluşturarak birbirlerini nötr hale getirirler, tıpkı su ve ateş gibi. (Itten, 1972: 78) Eş zamanlı kullanıldıklarında bu renklerden her biri diğerinin yerine geçme eğilimi gösterir ve her ikisi de kendi esas karakterini yitirerek yeni bir tınıya bürünür. Bu şartlar altında renkler dinamik bir aktivite içerisinde görünür. Stabiliteleri bozularak değişken bir salınım içerisine girmişlerdir: “Nesnel karakterlerini kaybederler ve sanki yeni bir boyut kazanmışçasına gerçekdışı özellik gösteren özgün bir alan içerisinde hareket etmeye başlarlar. Renk manevileşmiş gibidir.” (Itten, 1972: 87) Uygulama ve etki tesadüfi olmadığında uyumsuz, dinamik, gerçekdışı ve kaçak bir ifade elde ederiz. Bu, maddenin gücüdür ve kromatik ilişkiler gerçekte olmayan vibrasyonlar yaratır. (Itten, 1972: 20) Vibrasyonun zıddı olarak gri düzlemler hareketsizdir, duyguları gizler. Gerhard Richter’in 1975’te yazdığı gibi: “Gri hiçbir tanım getirmez, ne duyguları uyandırır ne beraberlikleri hatırlatır. O gerçekten ne görünürdür ne görünmez. Farksızlıkların tek eşiti, fikirsizliğin ve şekilsizliğin olasılığıdır.” (Gage, 2006: 205) Grilerin ustası olarak Jasper Johns gösterilebilir. Duyguları harekete geçirmek isteyen Delacroix gibi bir sanatçı ise renk potansiyelini sonuna kadar kullanacağından resimlerindeki tamlayıcı zıtlık hayatın gerilimini taşır: “Romantikler her şeyin zıtlıklarla dolu olduğuna inanıyorlardı. Sanatları, tarihsel durumlarının sorunsal doğası ve duygularının iç çatışmasıyla kurulur. Zevk ile acı, güzellik ile dehşet birbirine karışır.” (Claudon, 1999: 26)

İrlanda keşişlerinin 7. ve 9. yüzyıllara ait erken Ortaçağ minyatürlerinde büyük çeşitlilikte ve kurnazca bir araya getirilmiş renklerle karşılaşırız. Sıcak-soğuk ilişkisindeki böylesi bir canlı etki Van Gogh ve İzlenimcilere kadar karşımıza çıkmaz. Renkli yaratım mantığı ve organik hatlı çizgiler parlak ve saf Bach füglerini çağrıştırır. Bu soyut minyatürlerin artistik zekâ ve duyarlılığı, onları diğer kanatta Ortaçağ vitray işçiliği ile anıtsallaştırmıştır. (Itten, 1972: 14) 16. Yüzyılın sonlarında Veronese tamlayıcı kontrastlık kullanır. Çağlar öncesinden İzlenimcilik’e göz kırpan

sanatçının elde ettiği renkleri az sayıda pigmentten oluşuyordu; ana renkleri karıştırarak soğuk ve sıcak tonlarda kullanmıştır. Resim içerisindeki tüm anlam ve yansı, bu birkaç basit ana rengin kullanımıyla oluşturulmuştur. (Akbulut, 2006: 162-164)

Ana renkler meselesinin on dokuzuncu yüzyılda pek çok boyutu vardı. Eğer sanatçılar komplementerler üzerine kurulu bir armoni kullanacaklarsa bu komplementerler hangi ana renklere dayalı olmalıydı ve bu ana renkler nasıl üretilmeliydi? Sonunda August Louis Pfannenschmidt 1788'deki bir denemesinde renkleri bugünküne yakın on iki standarda oturtur. Bu renkler üçgen çizimle formüle edilir. Ardından Léonor Mérimée ressamlar için oluşturduğu teknik el kitabı "*De la peinture à l'huile*"de (1830) Ortaçağ ressamı Theophilus'a kadar geri gider ve 6 renkten oluşan renk çemberini kullanır. Renk armonisini komplementerlere dayandırır.⁵⁰² Mérimée'nin renk teorisinde karşıt renklerin karışımının griyi verdiğini gösteren çizimi Delacroix'ı etkilemiştir. (Gage, 1993: 216) 1828'de Fransız Kimyager Chevreul simultane ve efektif kontrastlık kurallarını açıklar. Chevreul'ün koyduğu kurallar ilerleyen yıllarda tüm ressamlarca benimsenir. "*On The Law of Simultaneous Contrast of Colours*" kitabı yayınlandığında büyük ilgi görür ve Chevreul ressamların başvurduğu bir danışman haline gelir. (Gage, 2002: 196) İzlenimcilerin Chevreul'den etkilenmelerine karşın Vincent van Gogh komplementerlik yasasını Blanc'ın Delacroix üzerine yazdığı kitabından öğrenmiştir. En yakın arkadaşlarından Seurat, simultane kontrastlık yasasını resim sanatına adapte etmeye uğraşırken van Gogh duyguculuğun yolunu tutar. Ardından gelen Dışavurumcular ve Fovlar: Munch, Kirchner, Heckel, Nolde, Kandinsky, Marc, Macke ve Klée ruhsal deneyimlerin ve iç âlemin form ve renkle ifadesini amaç edindiklerinden tamlayıcı zıtlık kullanmayı sürdürürler. Klée Bauhaus'ta verdiği ilk dersinde rengi tartışır. Armonideki tam bir başarı için oda içi resimlerinin komplementer çiftlerden oluşturulması gerektiğini öne sürer. (Gage, 1993: 260) 1960'larda Op-Art sanatçıları eşzamanlı zıtlığın titreşim özelliğinden yararlandıkları çok sayıda çalışma gerçekleştirirler.

⁵⁰² Mérimée Romantik manzara resmini özellikle de Constable'ı etkilemiştir.

Van Gogh Hollanda döneminin ardından renk problemlerini giderek daha fazla düşünmeye başlar, özellikle de paletteki parlaklıklarını. Tamlayıcı zıtlık teorisi onun için Nuenen’de Charles Blanc’ı okuduğundan beri son derece önemlidir. Bir buçuk yıl boyunca Paris’te çalışır, dinamik ve titreşimli bir palet kullanır. Ardından Arles’te kendi özgün stilini yaratır. Arles dönemi resimlerinden “Tohum Serpen Adam ve Batan Güneş” van Gogh’un çalışmasındaki değişimi yansıtan çarpıcı bir örnektir. (Resim 32) Van Gogh her bir mevsimi farklı tamlayan renklerle sunmayı planlar böylece mevsim çemberini renk çemberine dönüştürecektir:

“Fakat şunu demek istiyorum ki diğer mevsimlerin etkisini kolayca, göze hoş görünür ve zengin şekilde ortaya koymak mümkündür fakat yaz güneşinin etkisini vermek o denli kolay değildir. Bahar yeşil taze mısırlar ve pembe çiçekli ağaçlarla şefkatlidir. Sonbahar tersine sarı yapraklara karşılık gelen mor tonlardadır. Kış siyah silüetlerle karlıdır. Fakat yaz mevsiminin modunu yansıtmak isteyen biri mısırların altın bronz tonlardaki turuncusu ile mavilerin zıtlığını kullanmalıdır.”
(aktaran: Zimmer, 2009: 101)

Van Gogh’un mevsimlerin renkler üzerinden tercüme işlemi, Delacroix’dan Mérimée’ye ve oradan da Goethe ve Schiller’e kadar geri giderek Antik dönem sembolizmine bağlanır. 1790’larda Goethe ve Schiller Eski ve Ortaçağa ait dört mevsimin, dört elementin, dört mizacın, günün dört saat diliminin, insan ömrünün dört evresinin ve ayın dört evresinin dört parçalı sistemini keşfetmişlerdi. Schiller’in renklere gerçekliğin taşıyıcısı olarak yaklaşan gelenekselci tavrı Neo-Klasik çizgidedir. Fakat geleneksel kutuplaşmanın yeni bulgularan komplemanterlik yasasına eklendiği çok açıktır. Goethe, teorisinde rengin basit bir araç olmadığına, duyguları ve zihni doğrudan etkileyen bir güç olduğuna inanan bir ayırım yapmıştır. Alegorik renkler biz henüz onların ne olduğunu bilmeden ne anlama geldiklerini bize iletebiliyorlardı. Renk üzerine bu fikir 19. yüzyılda erken Alman soyutçuları⁵⁰³ arasında güçlenmiştir. (Gage, 1993: 204) Van Gogh’un Delacroix’dan edindiği alegorik renk fikri daha sonraki çalışmasında bir temel oluşturur.

⁵⁰³ “Soyutlamacıları” anlamında. Yabancı dilde “soyut” terimi kullanılıyor.

Van Gogh için zıtların organizasyonu sadece renklerle sınırlı değildi, tüm kompozisyon elemanlarını zıtların orkestrasyonuna çeviriyordu. İki karşıt etki arasında belirgin şekilde algılanan farkı, kontrastlık olarak tanımlayabiliriz. Her farklılık kendisini maksimum seviyeye ulaştırır, buna taban tabana zıtlık ya da kutup zıtlığı deriz. Büyük- küçük, siyah-beyaz, sıcak-soğuk, uç noktalara vardıklarında kutupsal karşıt haline gelirler. Duyu organlarımız karşılaştırma araçlarıdır. Göz uzun çizgiyi kısa olandan karşılaştırma yolu ile algılar. Uzun olan kısanın kısalığını vurgular. Aynı şekilde renk etkisi de zıddıyla kuvvetlenir ya da azalır. Van Gogh'un resimlerini birbirinin zıddı olacak ikililer şeklinde eşleştirmesi şaşırtıcı değildir. Örneğin 1890'da Brüksel'de açılacak olan "Yirmiler" (Les Vingt) sergisine davet edildiğinde hemen artistik yaklaşımını özetleyen bir seçime yönelir. Sadece rengin ele alınışı değil, aynı zamanda yakınlaşıp uzaklaşan kompozisyon çeşitliliği ile de bu gruba orkestrasyon birliği katmıştır. İçerdiği ifade bakımından grup, mevsim teması ile ve günün farklı saatlerinin gösterilmesi ile birbirine bağlanır. Theo'ya mektubunda: "*Vingtistes için seçtiğim bu altı resmin bir bütün oluşturacağını düşünüyorum*" diye yazar. Bütünlük resimlerin birden fazla ilişkisi ile güçlendirilmiştir. (Zimmer, 2009: 111)

Gauguin ile düşündüğü sanatçı ortaklığı için uygun bir fon görevi üstlenecek olan Arles'teki mütevazı evini dekore etme fikrine kapıldığında günebakanlar, ufak portreler ve şairin bahçesi temalarında seriler oluşturmayı planlar. Ardından sadece boyutları aynı olan bu tualleri geliştirmeye girişir. Yaklaşımı birbirini takip eden tualler şeklinde sistematik değildir. Öyle ki çiftlerin birbirinin eşi olarak üretildiği sonradan anlaşılmıştır. "Yeşil Bağbozumu" "Montmajour'da Kırmızı Bağbozumu"na doğrudan bağlanması ile en belirgin ikilidir.⁵⁰⁴ Van Gogh başlangıçta benzer motifleri yan yana getirir fakat daha sonra aynı renk ve perspektifi paylaşılanları bir araya getirerek onları sıralar, böylece ölçütünü genişletir.⁵⁰⁵ Örneğin "Park'ta Gün Işığı: Şairin Bahçesi"ndeki açık kompozisyonunu perspektif derinlik açısından blok olan "Arles'teki Kamu Parkında Bir Yol" resmi takip eder. Görsel etki uyandıran bir şekille birlikte diğer bir alanda

⁵⁰⁴ Bununla birlikte genelde olması gereken ufuk hattındaki birlik prensibi bu ikili de dahi yoktur.

⁵⁰⁵ Kimi serilerinde görsel hiçbir bağ kurulamaz. Resimler birbirini "La Barceuse" ve ayçiçeklerinde olduğu gibi düşünce boyutunda tamamlar.

bu kompozisyonun zıddını oluşturur. Bunun için van Gogh mesafede derinliğe karşı yakınlık, içe karşı dış zıtlıklar yaratarak tamlayıcı zıtlık birikiminin tümünü sınırlarına kadar zorlamıştır. (Zimmer, 2009: 109)

Van Gogh için zıtların birliği sanatındaki temel kurulum olarak da kalmaz. Sanatçı yaşamı ve bizzat Vincent'in kendi birbirine zıt yönlerle doludur. "Hayat, sanattan büyüktür, doğa'nın yasaları etik ya da estetiğin çok üstündedir." (Mülayim, 2006:6) "Van Gogh'un yaşamında ve aynı şekilde çalışmasında geçmişin korunması ve modern arayış arasındaki gerilim durmaksızın vurgulanır." (Erickson, 1998:76) Bir yanda en geleneksel mistisizme bağlanan inanç kökleri durur, diğer yanda çağını aşan öncü (*avant-garde*) fikirleri. İnsan sevgisi ile dolu olmasına karşın alabildiğine yalnızdır. Son derece alçakgönüllü olmasına rağmen mücadeleci, hatta kavgacı bir dik başlıdır. Açık pazarda ayıplanan resimlerinin her biri yalnızlığındaki acıyı dile getirir ve aynı zamanda ruhsal rahatlamayı. Son olarak bedeni bir girdap gibi hızla dibe doğru çökerken ruhsal gelişimi ve sanatı aynı hızla zirveye fırlamıştır. Bununla birlikte o, bünyesinde birbiri ile uzlaşmasızmış gibi duran zıt kutupları bir dengede buluşturmayı başarmıştı. Doğadaki fırtına benzeri gerilimin doruğa çıktığı anları bir felaket olarak değil dönüştürücü ve doğurucu güçler olarak algılar. Doğanın yaşam mücadelesi içerisinde yıpranmış, acı içinde kıvranan parçaları⁵⁰⁶ ve hatta ölüm kötü değil sevinçle karşılanacak durumlardır.⁵⁰⁷ O doğum ve ölümü bir bütünün eşit parçaları olarak görür. Sanatında dikey ve yatay hatlarla bu iki karşıtı uzlaştırır. Aynı şeyi renkler aracılığıyla da yapar, ölüm ve son yargı temaları ıslıl ıslıl neşeli sarılara bürünür. Yarattığı renk zıtlıkları ile ölüm dahi adeta yaşamın coşkusuna kapılmış gibidir. Zıtlıkları büyük-küçük, boş-dolu, yakın-uzak, sıcak-soğuk, açık-koyu olarak çoğaltır ve fırça darbelerini zıt yönlerin organizasyonuna koşar.

Dualite psikolojide "Varlık ve Oluş durumu" olarak adlandırılan hareket ve yetkin birliktir: Apollo-Diyonisos, klasik-romantik, us-itki, bilimsel-sanatsal, erillik-

⁵⁰⁶ 5 Kasım 1876'da İngiltere'nin Richmond kasabasında verdiği ilk vaazındaki gibi: "*Keder neşeden iyidir..*"

⁵⁰⁷ "*ölümde üzülecek bir şey yok. Ölüm, saf altından bir ışıkla her şeyin güneşte eridiği gün ışığına doğru açılan bir yola doğru gider.*" (VAN GOGH, Vincent. Theo'ya 1890'da Saint Rémy'den yazdığı bir mektubunda.. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston)

dişillik olarak yaşamın çift kutbunu oluşturur. Sanat tarihindeki Klasik-Barok ayrımı insanın Apollo ve Diyonisos olarak çift kutuplu yaradılışından gelir.⁵⁰⁸ Az söyleyerek çok anlatma sanatı olan Klasisizme göre sanatın üç temeli akıl, sağduyu, doğadır. (Karaalioğlu, 1980: 20, 34, 35)

“Barok sanatın evrenselliği, klasik sanatın evrenselliği gibi, insanın kendi yaradılışından gelmektedir. Bu yaradılışın bir yönü birliğe dayanan benliktir ki, aklın denetimi ve iradenin yönetimi altında, bütün hayatı disiplin altına almaya çalışır. Bir yönü de disiplini kırarak hayatın bütün duygu ve duyumlarını coşku içinde yaşamak ister. Bu iki davranış çağlar boyunca, daima birbirini izleyip durmuştur.” (Yetkin, 1977: 10)

Dişil-eril dualite, yaşamın tüm alanlarında karşımıza çıkar: Linguistik olarak başta Almanca, Arapça ve Fransızca olmak üzere bazı dillerde nesneler dişil ya da eril takılıdır. Dilde gelişen bu mantık sanki her şeyin bir cinsiyeti olması gerekiyormuşçasına, ayrımı sürdürmekte ısrarcıdır: örneğin “Charles Blanc’a göre sanatın masküleni çizim, femineni renktir. Matisse tersi olarak çizimin daha zor bir uğraş olmasından ötürü feminen olduğunu iddia eder.” (Gage, 2002: 36) Schoenmackers “İnsan ve Doğa Üzerine Derin Düşünce” (1913) kitabının kozmik hareketler tablosunda dikey hareketi: mimari olan erkek öge ile; yatay hareketi müzikal olan dişil öge ile gösterir. (Gage, 2002: 257) Jung Batı Düşünce yapısındaki ikiliği şöyle yorumluyor: “Tarihe bakışım büyük manevi çatışmaların çoğunun, iki tipin karşıtlığı üzerine dayandığını göstermiştir. Bu tür örnekler arasında en çarpıcısı, nominalizm ile realizm arasındaki karşıtlıktır.” (Jung, 1997: 134) Platon ile Megara ekollerinin zıtlığı skolastikte birleştirilmeye çalışılmış, bu çekişme, idealizm materyalizm arasındaki karşıtlık olarak bugüne kadar gelmiştir.

Jung kişilik içindeki karşıtlık teoremini “Gölge Ben” kavramı ile açıklar. Jung için simge, hem ileriye hem de geriye doğru bakan çelişkili iki yüzün ifadesidir. Ya o ya bunun ifadesi değil hem o hem de bunun ifadesidir. Tüm ruhsal etkinliği bu nitelendirir. Gölge, kişiliğin kabul edilmeyen, gölgede kalan tehlikeli cephesidir.

⁵⁰⁸ Her bir Klasik dönemi Barok dönem takip eder. Hellenizm, Romantizm ve Simgecilik baroktur. Aynı geçişi mikro düzeyde, sanatçılarda da bulabiliriz: Titian’ın erken dönem eserleri klasik, geç dönem eserleri baroktur. Picasso’nun analitik kübizmini sentetik kübist dönemi takip eder. Giorgio Chirico (1888-1978)’nin erken dönemi klasik ve geç dönemi baroktur gibi.

Örneğin Şeytan Tanrının en alt düzeyde, en eski formlarından biridir. Asıl mesele bu ikisinin nasıl uzlaştırılacağıdır. İnsan doğasında içkin ilke olarak dualizm, karşıtlar sorunu, insanın kendini gerçekleştirmesindeki bir aşamayı oluşturur. Kişinin kendi içinde kendine karşı olan kısım bilinçli davranışın karşıtıdır ve kabul görmeyi bekler, kabul görmediği takdirde tedirginlik yaratır. Psişe kendini otomatik ayarlayan bir sistemdir, karşıtlık olmadan denge oluşmaz. (Jung, 1997: 141) Arazların ardındaki gizli bilinçdışı düşünceler anlaşıldığında tasarruf edilmeye hazır enerji açığa çıkar. Jung bu enerjinin dıştaki bir objeye aktarılması gerektiğini ve ancak yaşayan bir dinde sentezlenebileceğini söyler: Bu birleşme ancak ilkel adamın zengin tarzda geliştirdiği simgeciliği (dogma ve ritler) ile yeteri kadar kendini ifade etmesini mümkün kılacak, hâlâ geçerli, dolayısıyla da yaşayan bir din söz konusu ise olacaktır. “Söz konusu dinin, en ilkel düzeye kadar uzanan bir düşünme ve hareket etme tarzı olmalıdır.” (Jung, 1997: 171)

“İnsana değgin her şey görecedir, çünkü her şey bir iç kutupluluğa dayanır; çünkü her şey bir enerji olayıdır. Enerji, doğal olarak, önceden var olan bir kutupluluk üstüne dayanır, onsuz enerji olamaz çünkü. Enerji anlamına gelen dengeleyici sürecin gerçekleşmesi için daima yükseğin ve alçağın, sıcaklığın ve soğukluğun vb. olması gerekir.” (Jung, 1997: 153) Bilinçte yükselen enerji ne denli odaklaşırsa altbenlik bu merkezin tam zıddını yaratacaktır. “... Freud, Eros’un karşıtı olarak, yok edici “ölüm içgüdü” dediği unsuru koymak zorunda kalmıştı.” “...(K)endimizin en yüksek ilkesinin karşıtının katıksız bir biçimde yıkıcı, öldürücü ve kötü olduğunu düşünürüz. Ona herhangi bir olumlu yaşam gücü atfetmekten çekiniriz, ondan kaçınırız, korkarız.” (Jung, 1997) Freud ve Adler psikolojisine göre mantıken, aşkın karşıtı nefret, Eros’unki korku (*Phobos*)dur. Vincent’in İsa’nın yansımasını bulduğu Zola’nın Pauline’i “yaşama sevinci” ise Lazare’ı ölüm korkusudur.⁵⁰⁹

Herakleitos’un karşıtların ayarlayıcı işlevi dediği *enantiodromia*, tersine koşmak anlamına geliyordu. Buna göre her şey er ya da geç karşıtına dönmek zorundaydı. Herakleitos’ta ‘oluş’ düşüncenin tez-antitez sonunda da sentezde dengeye kavuşmasıyla evrenin işleyişidir. Her sentez bir tez yarattığından döngü

⁵⁰⁹ Bkz. 3.1. Van Gogh’un Sanatının İçeriği

durmaksızın devam eder. 12.yy'da Augustine'den Dante'ye kadar simgeci teorisyenler bu belirsizlik üzerinde durdular. Poitiersli Peter aynı nesnenin zıt anlamlar içerdiği argümanını ortaya attı. Örneğin aslan gaddarlığından ötürü şeytana atfedildi fakat aynı zamanda korkusuzluğundan ötürü de İsa'nın kendisiydi.⁵¹⁰ (Gage, 1993: 83) Arketipler Platon'un idealarına benzese de idea gibi yüce bir tamlık örneği değildir. Jung arketipleri çift kutuplu görür, aydınlık yanları karanlık yanları ile birliktedir. Jung'a göre dünya karşıt güçler dengede olduğu için vardır. Karşıtlık Jung'a göre insan yaradılışında vardır. Ruh kendi kendini ayarlayan bir düzendir. Karşıtlık olmadan ne denge olur ne de kendi kendini ayarlayan bir düzen. Karşıtlık her yeredir. Enerji ister istemez önceden var olan bir karşıtlığa dayanır, karşıtlıksız enerji olmaz. Dengeleyici ya da tamamlayıcı ögeler üzerine kurulu bu karşıtlık ruhun yaradılışında vardır. (Gürol, Jung, 1997: sunuş 53) Aydınlık bir ilkeyi canlandıran bir fantezinin ardından karanlık bir imge gelir. Çünkü bu imgeler sadece insanlığın ilk günden beri üzerinde düşündüğü iyi ve güzeli değil aynı zamanda şeytanlık ve kötülükleri de içerir. (Jung, 1997: 149) Portal renk simgeciliği tezinde polarite kanununu açıklar.⁵¹¹ Kutupluluğu yaratan renklerin ışık ve karanlığın etkileşimi ile oluşmasıdır. Psikolojik bir gerçeğin renk simgecilik yasasına dönüştürüldüğü açıktır.

Masonik sembolizmde evrensel dualite uyum, denge olan Güneş ve Ay, biri aktif, diğeri pasif enerjiyi simgeler. Ay her zaman güneşle desteklenmelidir, tek başına yıkıcıdır. Bu ikiz enerji androjen Rabb'in her şeyi var ettiği dualite gerçeğidir. Rabb androjen: dişil/pasif ve eril/aktif ikiz enerjiden yaratılmış dualistik yapıdadır. Aktif enerji tek başına yaratamaz, oluşum için karşı kutbuna ihtiyacı vardır. Hermetik öğretilerde Mazdaizm'de olduğu gibi aydınlık-karanlık dualizmi vardır. Madde karanlığın, ışık ruhun simgesidir. Dünya ikisinin birlikte sınav alanıdır. Sınavı kazananlar yükselecek, kaybedenler sona erecektir. Mithra kültüründe ışıkla karanlık arasındaki savaşım, dengenin önemini yansıtır. (Jung, 1932) (Tanrıbağı, 2010) (Portal, 1845)

⁵¹⁰ Bu nedenle Ortaçağdaki renk simgeciliğini araştıranlar genel bir sonuca ulaşamazlar. İsa'nın hükümdarlık kıyafetinin moru aynı zamanda scarlet kırmızısındaki günah gibi de algılanabilir. (Gage, 1993: 83)

⁵¹¹ Bkz. 4.2. Vincent van Gogh'un Hastalığı ile Sarı Renk Arasındaki Bağını

Zerdüştlük vicdan ve nefis hakimiyeti üzerine kurulu bir dindir. Zenda Avesta⁵¹²’ya göre insanı iyiliğe ve kötülüğe sevk eden iki güç, karanlık ve ışığın mücadelesidir. Sonunda iyilik karanlığa üstün gelecektir. Bu mücadelede kişi kendi yaptıklarının sonucunu alacaktır. Ahura Mazda, Rabb olan vicdan, Ehrimen (Ahriman) hayvansal ego, kendini kötü gibi gösteren ‘yanılsama’ (Maya)’dır. Teslis üzerine kurulan Hristiyanlıkta dişil unsurun yer almaması ilginçtir. Jung’a göre dördüncü unsur şeytandır ‘teslis’te kötülük ilkesinin dogmatik görünüşü eksiktir. Bunun yanı sıra teslisteki üç figür de Tanrının kendisidir ve erildir. Dördüncü element olan toprak, dişil unsur dışarıda bırakılmıştır. Meryem ikonografik olarak dişil unsuru karşılasa da Magdalalı Meryem’e de ihtiyaç duyulmuştur. Magdalalı’nın başlangıçta şeytanın ayartıcılığına kanmış bir hayat kadını oluşu ve ardından Tanrının ışığı ile arınarak saflaşması hikâyesi de manidardır. Çünkü mistik gelenekte dişil enerji dönüştürücü, aydınlığa çıkartıcıdır. Yüksek titreşimlerinde Ahura Mazda’nın kızı olan bakire, dişil prensip: Ruh-ül Kudüs’tür. “Babadan Oğula ilerleme bir zaman unsurunu gösterir, oysa mekân unsuru Mater Dei (Tanrının annesi) ile kişileştirilir.” Ruhül Kudüs ya da Kutsal Ruh başlangıçta dişil prensibi göstermekteydi. Ve dişil özellik rahimden dolayı mekândır. (Jung, 1997: 292)

Budizm, zihinsel ayrımlar ve duygusal etkiler sonucu yapay biçimde yaratılan karşıtlıklar dünyasını aşmayı ve ayımsız bir anlayışı elde etmeyi amaçlar. Karşıtlıklar her iki tarafın karşılıklı etkileşiminin bir sonucudur. Bu bilinçle yaşayan erdemli bir insan iyi ile kötü (Yin-Yang) arasındaki dinamik dengeyi korumaya ya da yeniden kurmaya çalışandır. Plotinos bu açının birdenbire değil sürekli ve evreler halinde olduğunu kabul eder. Herakleitos’un oluş ve hareket olarak açıkladığı diyalektik, evrenin dinamiğidir. Modern fizik bu karşıtlığın bütünselliğini, enerji ve maddenin aynı olgunun iki görünümü olarak saptamıştır. Ayrıca, ilişkinlik kuramının uzay-zaman anlayışı, karşıt ve bağdaşmaz gibi görünen kavramların aynı gerçekliğin farklı görüntüleri olduklarını göstermiştir. Madde ve ışıınım, atom-altı düzeyde hem parça hem de dalga olarak karşımıza çıkar. Bu alanda enerji-madde, parçacık-dalga, durağanlık-devinim aynı andadır ve gözlem biçimine göre değişir.

⁵¹² Zerdüş’tün özdeyişlerini içeren kutsal metinler

Pythagoras'a göre evren, bir Armonik-Bütün'dür. Armoni ise "Ayrılıkların Birliği" olarak ifade edilmiştir. Varlık Birliği Vahdet-i Vücut'tur. İslam mistiği olan İbn Arabi Plotinos'un Evren Kuramı'nı benimseyerek bunu Vahdet-el Vücut (Varlığın Birliği) olarak kullanmıştır. Endülüs'ten gelen ve Hermetik geleneği taşıyan Muhyiddin İbn Arabi'nin bu görüşü, dizgeleşerek güçlü bir biçimde Anadolu'ya geçmiştir. Maslow çift kutupluluk ve çatışma gibi algılanan bütüncül doğanın estetik ve bilgelikten bahseder. Ona göre varlığı bir bütün olarak anladığımızda tutarsızlık, zıtlık ve değişmez çelişkilerin eş zamanlı varoluşları anlaşılır hale gelir. Bunlar bölümsel bilişin ürünleridir ve bütünsel biliş ile ortadan kalkarlar. Bizim normalde çatışma, çelişki, ayrılık olarak gördüğümüz kaçınılmaz, gerekli ve hatta yazgısal olarak algılanabilir. Diğer bir deyişle tam anlamıyla anlaşılabilirdiği zaman her şey yerli yerine oturur ve estetik açıdan algılanıp değerlendirilebilir. Böylece tüm çatışma ve zıtlıklar anlam ve bilgelik kazanır. (Maslow, 2011: 98)

Dualite, görsel sanatlar alanında karşımıza sadece barok-klasik form anlayışları ile ya da tamlayıcı renkler arasındaki zıtlıkla çıkmaz. Bunlardan da önce açık-koyu zıtlar üzerinde daha fazla durulmuştur. Ortaçağ akademisyenleri gökyüzünün beyazlığı ile uzayın karanlığını tartışmışlardı. Pseudo-Dionysius karanlığın pozitif bir değer olduğunu söyler. Metafizik ışık ile bu teoloji arasındaki ezoterik bağlantı 15. yüzyılda Fucini ile tekrar kuvvetlenir. 1500'den sonra öğretinin negatif ve mistik elemanları resim sanatında ortaya çıkar. Açık-koyunun babası sayılan Leonardo, Dionysian mistik teolojisinin ne farkındadır ne de buna ilgi duymuştur ancak 1492'de gölgenin ışıktan daha büyük bir güç olduğunu yazar. Felsefi dayanağı 'sfumato' ile, gölgenin aydınlıkla karanlık arasında durduğunu, hem karanlığın hem de karanlıktan yoksunluğun sonsuz derecelerine sahip olabileceğini savunur.⁵¹³ Karanlık konusundaki bu yeni değerlendirme en belirgin şekilde yaratıcısı Caravaggio olan ve Roma'dan tüm Avrupa'ya yayılan bir resim tarzında: tenebrizmde kendini ortaya koyar. Spritüel yazarlar da tıpkı Yüksek Rönesans ressamı gibi karanlıkla aydınlık arasında bir balans oluşturmaya uğraşırlar. (Gage, 1993: 156)

⁵¹³ Karanlık (tenebre) ile gölge (ombra) arasındaki bu ayrım resim sanatında uygulama ile ilgili önemli bir bilgi haline gelir. (Gage, 1993: 135)

Kontrast etki duyu bilim alanına giren ve burada kalmayacak olan psiko-fizyolojik bir hadisedir. Aynı anda görülen iki renk birbirini etkiler. Süksesif izlenimlerin optik algısı değişkenlik gösterir. Görme duyumuzdaki armoni, optiğin değişkenliği ile dengelenen psiko-fizyolojiyi ortaya koyar. Göz kendisini dengeleyebilmek için gerçekte olmayan renk tamlayanını kendisi oluşturmakta ve orta ton gri yaratılmaktadır. Duyumun, zıt rengi öne sürmesi ve kendini dengeleme arayışında olması bilimin henüz açıklayamadığı anlık psikolojik bir fenomendir. Bu fenomeni anlamak için belki de bakış yönümüzü değiştirip, konuya bilimin çerçevesinden değil de felsefenin alanından bakmak gerektir. Beden-ruh dengesindeki büyük bir salınım sarkaç mekanizmasını harekete geçirmekte ve bizi zıt kutba fırlatmaktadır; bu gerçek, zıtların birliğini açıklayan ve dengenin önemini vurgulayan metafizik görüşleri haklı çıkartıyor görünmektedir.

Vincent sanatını oluşturan ilhamı aldığı doğanın mevsimsel döngüsünde, günün saatlerinde, insanın doğum-ölümü ile tarımsal ekim-hasat zamanlarının rezonansında derin anlamlar buluyordu. Doğanın ona *konuştuğu* ve sanatının motivasyonunu oluşturan bu anlamı İlahi düzen (kozmosun işleyişi) olarak görmüş olmalıydı.⁵¹⁴ Sanatının evrensel teması ile rengin optik kaideleri üzerine temellenen renk kullanımı arasında paralellik vardır. Yukarıda bahsettiğimiz Ortaçağ minyatür örneğindeki gibi büyük bir mesajı iletmede ressamı nasıl ihtişamlı kozmik bir etki yaratan az sayıdaki kromatik özgül renk armonisi seçtiyse (Itten) Vincent da farklı bir yolla fakat aynı etkiyi amaçlamış olmalıdır. Betimlemeciliği elinin tersi ile iten bu sanatçının insanın psiko-fizyolojisini harekete geçiren bir rezonansı başlatmak üzere temel ilkelere döndüğünü savunabiliriz. Bu durumda temel renkler Büyük Işın (*magnum opus*)⁵¹⁵ ruhunu yansıtmak için en uygun araçlardır.

Ressamlar arasında, renk problemine yaklaşımda üç tarz mevcuttur: Birinci grupta kendi kendilerine bir renk sistemi geliştirmeyip öğretmenlerinin ya da başka örneklerin izinden gidenler vardır. İkinci grupta kendi resmini yapan özgün renk uygulayıcıları mevcuttur. Kendi tınlarını resmederler. Fakat konu değişse dahi

⁵¹⁴ Bkz. 3. Bölüm

⁵¹⁵ Great Work: Thelema gibi bazı okült gelenek ve dinlerde, Hermetisizmde kullanılan bir terimdir. İnsanın kendi kendini yaratışı, özgürleşmesidir. Manevi uygulamalardır. (Redgrove, 1999:sec.43)

renkleri değişmeden kalır. Üçüncü grupta evrensel bir dil yakalamış olanlar vardır ki bunlar nesnel fikirler içeren kompozisyonlar oluştururlar. Her bir kompozisyonları farklı renkçi anlayışlarda gelişkin bir orjinallik içerir. Fakat bunlardan çok azı anlaşılabilmiştir. Onların öznel tınları (*timbre*) tüm renk çemberini anlamış olmalarından gelir ki bu da çok karşılaşılan bir durum değildir. Bir yandan yüksek entelektüel düzeydedirler, diğer yandan psikolojiyi de içerirler. (Itten, 1972: 30) Van Gogh sanat yaşamı boyunca tamlayıcı zıtlık kullanmıştır diyemeyiz. Sarı-mavi gibi birbirini tamlamayan renklerle oluşturduğu çok sayıda eseri vardır. Grilerle (kırık değerler- akromatik armoni) gerçekteştirdiği çalışmalarını da hesaba kattığımızda ortaya özgün bir sanatçının renk duyarlılığı çıkar. Van Gogh vermek istediği duygu yoğunluğu için her defasında en yalın ve doğrudan armoniyi seçmiştir. Ayrıca komplemanter çiftleri tam dengede kullanmayarak (yayılım kontrastlığı üzerinde oynayarak) bazı renklerin gücünü artırmış, ekspresyonu kuvvetlendirmiştir. Onun zıtlıkları mükemmel bir eşitlik içerisinde değildir; oluş halindeki bir dünyanın yansımaları sunar. İzleyicinin iç dünyasında bir hareketi başlatırlar. Özetle van Gogh renkçiliği tümüyle basmakalıp bir metotçulukta değil, her defasında özgün bir çözümlenecilikte ortaya çıkar. Onu Ortaçağ'ın anonim ruhundan sıyrıp çağının öncüsü yapan da budur.



Resim 121: “Zeytin Koruluğu: Turuncu Gökyüzü”, 1889 St. Rémy, 74x93 cm, Goteborgs Sanat Müzesi Goteborg

1.3.1. Sarı-Mavi Senfoni

*“Bir serüven olan yaşamlarımız
toprak ananın bağrından çıkar,
göksel babanın kollarında son bulur.”⁵¹⁶*

Van Gogh’un sarı-mavi armonili resimlerinin sayısının Goetheci tamlayıcı zıtlıkta ürettiği resimlerinin sayısından bile fazla oluşu özellikle dikkat çekicidir. Söz konusu çalışmalarında mavinin tamlayanı turuncuyu ya da sarının tamlayanı moru tercih etmemiştir. Ve ara değerler olarak da griler yerine ikincil renk yeşil oluşur. Bununla birlikte bu tür eserlerden bazılarında sarının tonu “Buğday Demetleri ve Doğan Aylı Manzara”da olduğu gibi turunculara (resim 64) ve mavinin tonu da “Tohum Serpen Adam ve Batan Güneş”te olduğu gibi mavi-morlara uzanır. (resim 63) (ayrıca bkz. Resim 122, 123) Yine de birbirini hiçbir şekilde tamlamayan açık tonda mavi ve sarı kullandığı çalışmaları azımsanmayacak denli fazladır. (örnek: Resim 124) Bu tip eserleri Oswald’ın *juxtaposition* armonisine uyar. Ilımlı bir atmosfer, izleyene güneşli bir günde mavi göğün altında duyumsadığı rahatlamayı telkin eder. Ancak mavinin tonunun koyulaştığı örneklerde açık-koyu zıtlığı tüm zıtlıkların önüne geçer.⁵¹⁷



Soldan sağa sırasıyla;

Resim 122: Van Gogh. (1888, Arles). Günbatımında Söğütler (31.5x34.5cm) Otterlo: Kröller Müller Museum

Resim 123: Van Gogh. (1890, Auvers). Auvers’te Tarla, Evler ve Kiliseli Manzara (34x42 cm). Rhode Island Sanat Müzesi

Resim 124: Van Gogh. (1890, Auvers). Biçicili Buğday Yığınları (73x93cm). Ohio: Toledo Sanat Müzesi

⁵¹⁶ Vincent’ın Kasım 1876’da İngiltere’nin Richmond kentindeki Metodist Kilisesinin kürsüsünde verdiği ilk vaazından

⁵¹⁷ Açık-koyu zıtlığı renk kontrastlığından daha baskındır.

Her bir tamlayıcı renk çifti kendine özgü özelliklere sahiptir: Turuncumcu kırmızı ile yeşilimsi mavi hem tamlayıcı bir ikilidir hem de en güçlü sıcak-soğuk zıtlığını verir. Kırmızı-yeşil ise aynı tonlarda tamlayanlardır. Sarı ve mor sadece tamlayıcı zıtlığı değil, belirgin şekilde ton zıtlığını da sağlar. Van Gogh'un çoğunlukla mor yerine kullandığı koyu 'azure' (*cobalt*), sarının ışıklılık özelliğini artırmıştır; diğer yandan sarının moru kuvvetlendirmesi engellenmiş olur. Böylece tamlayanı yerine sarı başrolü üstlenir, mavi onun eşlikçisidir. Ancak bu durum mavinin etkinliğinin azalması sonucunu doğurmaz, van Gogh'un resimlerinde maviler de en az sarılar kadar baskındır. Soğuk bir rengi geniş alanlardaki sıcaklarla çevrelemek bu rengi öne iter. Bu yüzden sıcakların öne gelmesi ve soğukların geri gitmesi konuma göre göreceleştirebilir. Van Gogh soğuk mavinin etkinliğini artırmak için bir başka yöntem daha kullanmıştır: yayılım kontrastlığı (*contrast of extention*). "Akşam Vakti Teras Kahve" bu tür resimlere verilebilecek iyi bir örnektir. (Resim 126) Van Gogh bu resimde sarının tamlayanı mor ve turuncunun tamlayanı mavileri kullanmıştır. Ancak mavinin tonunu koyu tutarak (koyu mavi-mor) sarı ile oluşturduğu açık-koyu zıtlığının daha önce algılanmasını sağlamıştır. Böylece kariyerinin başında "renklerle değerleri aynı anda vermek mümkün değil"⁵¹⁸ diyen van Gogh bulduğu çözümle tenebrist gelenekteki denli güçlü bir ışık etkisini yakalayabilmiştir.⁵¹⁹ Ayrıca yayılım gücü maviden üç kat fazla olan ve bu yüzden mavi ile kullanıldığında mükemmel bir denge için 1:3 oranının uygulanması gereken sarıya geniş yer vermiş, bu sayede mavinin etkinliğini artırmıştır.

"Tamlayıcı zıtlıkta alanların yayılım özellikleri ile ton değerleri birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Zıtlar uygun miktarlarda uygulandığında statik bir etki sağlar, burada hiçbir renk gücünü yitirmez. Kompozisyonda armonik oranların dışına çıkılırsa bir rengin dominantlığı başlayarak ekspresif bir etki doğar. Az miktarda kullanılmış olan renk kendini müdafaya geçerek görece şekilde canlılık kazanır. Benzer şekilde bir dengeleme kanunu biyolojide de geçerlidir. Bitki ve hayvanlar ters yaşam koşulları belirlediğinde savunma gücü seferberliği başlatırlar ve eldeki imkanlar dahilinde kendilerini maksimum

⁵¹⁸ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Nisan 1888'de Arles'ten yazdığı mektubunda. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁵¹⁹ Işığ, Rembrandt'taki gibi yumuşak geçişli değil, Caravagist sertliktedir; bu nedenle soyut bir etki yaratır.

düzeyde dışavuran bir performans içerisine girerler. Azaltılan renk de aynı şekilde daha konsantre ve provakatif görülür. (Itten, 1972: 106)

Van Gogh ıslıl ıslıl yanan bir kahve görünümünün ardında kullandığı derin maviyi bu yöntemle ekspresif şekilde parlatmış, bir yandan sarı alanda Japon resimlerindeki benzer sığ bir etki yaratırken diğer yandan derin perspektifle üçüncü boyutu geri kazanmıştır. Itten bu ışıklı manzarada “yalnızlık ve firar duyguları” bulmuştur. (Itten, 1972: 94) Oysa kendisinin de belirttiği gibi “sarı, koyu tonlarla zıt olarak kullanıldığında ışık saçan neşedir.” (Itten, 1972: 132) Itten’e göre “Akşam Vakti Teras Kahve” tıpkı “Acıların Adamı”⁵²⁰, “Tohum Serpen Adam” ve “Sarılı Sandalye”⁵²¹de olduğu gibi van Gogh’un kişisel izolasyonunu yansıtır. Az sayıdaki figür kendilerini etraftan soyutlayarak yalnızlığa hapsetmiştir ve van Gogh’un yarattığı suni ışık yıldızların sonsuz ışığının antitezidir. “Böylece resmin her bir parçası ressamın melankolik mizacı ile iç içe geçer.” (Itten, 1972: 94)

Itten’in önceki bölümlerde konu ettiğimiz; Jaspers’in “izole olmuş çılgın dahi” mitini sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Kompozisyonun asimetrisinin Itten’in de saptamış olduğu gibi renklerdeki dışavurumcu etkiyi kuvvetlendirdiğı doğrudur. Ancak bu duygu durumu yalnızlıktan çok, ‘Aydınlanma’ simgesi olan sarı ışıktan ötürü umut telkin edici de bulunabilir. Yıldız simgesine yüklenen pozitif anlamlar da böylesi bir yorumu kuvvetlendirecektir. Van Gogh’un İlahi içeriğı “kendinden ışınlı gözleri”⁵²² ile bakışını yönelttiğı yerde bulunduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle yakın plandaki kuvvetli ışık, uzaktaki yıldızların bir antitezi değil fakat onların yeryüzündeki yansımaları olabilir. Mistisizmde bahsedilen ruhun cennetteki, Gerçeklikten ayrılmamış hali olan özüne –yıldızlara- kavuşmak isteğı ile yanışı gibi⁵²³ van Gogh’un da bir kez daha aranacak olan ışığın uzaklarda bir yerlerde değil kişinin kendinde olduğunu duyurduğunu öne sürebiliriz. Bu durumda az sayıdaki figür belki de yolun az kişi tarafından seçilişini ima eder ve yol daima “haç

⁵²⁰ Sonsuzluğun Eşiğinde

⁵²¹ Gauguin’in sandalyesine eş olarak resmettiğı kendine ait olan sandalye

⁵²² Theo’ya 31 Temmuz 1874’te Londra’dan yazdığı mektubundaki ifadesi

⁵²³ Bkz. 3.2.1.5. Kozmik Simgeler

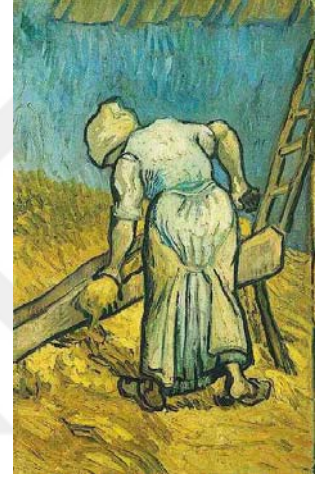
yolcusunun ilerleyişi”dir.⁵²⁴ Tek başına gidilen bu yolda yolcu, tıpkı “Gece Kahvesi”ndeki yalıtılmışlar gibi yalıtılmış ve dışlanmış. Ancak van Gogh için “acı nasıl yeterince neşeli” ise yalnızlık da kötü bir şey değildir,⁵²⁵ böylece Resmin melankoliden çok umudu telkin ettiğini söyleyebiliriz. Şayet bu yorum abartılı gelecek olursa van Gogh’un “kendinden ışınlı gözleri” ile⁵²⁶ aydınlatığı “Sarı Ev”i düşünülebilir. Söz konusu resimde sadece van Gogh’un “Budist Manastırı” evi değil caddedeki tüm binalar aynı tondaki sarı ışıkla koyu mavi Sonsuzluk üzerinde ışıldar. Sanki karşıdaki bir projeksiyon (*sanatçının gözü*) tüm binaları aydınlatmıştır.



Resim 125: Van Gogh. (1889, St.Rémy). Oraklı Bıçıcı (44x33cm). Amsterdam: Van Gogh Müzesi



Resim 126: Van Gogh. (1888, Arles). Akşam Vakti Teras Kahve (81x65.5cm). Otterlo: Kröller Müller Museum



Resim 127: Van Gogh. (1889, St.Rémy). Saman Biçen Köylü Kadın (40x26.5cm). Amsterdam: Van Gogh Müzesi

Van Gogh’un çok sayıdaki öz-portresi, “Postacı Roulin” ve “Eugène Boch” portreleri ve daha pek çok portre çalışması “Sarı Ev” ve “Akşam Vakti Teras Kahve” gibi sarı-mavi armonidedir. Bunun dışında tüm gece konulu manzaraları, Saint Rémy’de ürettiği 12 adet Millet kopyası, “Kargalı Buğday Tarlası”, kadın-erkek çiftleri sarı-mavidir. Arles’te günebakanlardan on ikili bir dizi oluşturmayı düşündüğünde bunun “*sarı ve mavi üzerine bir senfoni*”⁵²⁷ olmasını ister. Sarı,

⁵²⁴ 5 Kasım 1876’da verdiği ilk vaazındaki ifadesi, bu görüş yoğun şekilde etkilendiği Bunyan’ın “Haç Yolcusunun İlerleyişi” (*The Pilgrim’s Progress*) kitabından gelir. Ayrıca bkz. 3. Bölüm: yol ile ilgili mistik felsefe ve van Gogh sanatındaki yol simgesi

⁵²⁵ Acı ile öğrenim yoluna dayalı inanç kökleri için bkz. 3.Bölüm

⁵²⁶ Resim54 ve 56’daki öz-portrelerdeki anlama da buna dahil edilebilir.

⁵²⁷ Theo’ya Ağustos 1888’de Arles’ten yazdığı bir mektubundaki ifadesi

özellikle ekim ve hasat sahnelerinde öne çıkar. Theo'ya 1885'te yazdığı bir mektubunda sanat tarihinden çok sevdiği iki örneğin karşılaştırmasını vererek Millet resimlerini nasıl renkli düşündüğünü yazar. Ekici için gözünde canlanan armoni sarı-mor tamlayıcı zıtlıktır:

“Millet'nin ‘Ekici’si ile Delacroix’nun ‘Kayıktaki İsa’sı tamamen birbirinden farklı yorumlardır. Kayıktaki İsa -mor, kırmızı ve küçük bir limon sarısı tuşların olduğu mavi, yeşil eskizden bahsediyorum. Hale tek başına rengiyle simgesel bir dil konuşur. Millet'nin ‘Ekici’si Israels’in resimleri gibi renksiz, tamamen gridir. Şimdi ekiciyi renklerle boyayamaz mısın, simultane kontrastlıkla, örneğin sarı ve mora?”⁵²⁸

Bununla birlikte van Gogh ilerleyen yıllarda Millet resimlerini sarı-morlara değil sarı-mavilere boyayacaktır. “La Barceuse” gibi bir resimde kırmızı-yeşil tamlayıcı zıtlığını kullanırken üçlemenin diğer iki resmi günebakanlar birbirini tamlamayan sarı-mavi armonidedir.

Van Gogh'un ‘yeniden doğum’u simgeleyen ekim-hasat temalarında ve günebakanlarda daha önce konu ettiğimiz “süptil Güneş” olan “Aydınlanma” simgesi sarı rengi kullanmış olabileceğine dair iddiayı anımsayalım. Öte yandan Sanatçının mavi renkle olan ruhsal bağlantısı bir başka araştırma konusu olmaya değerdir. Eugène Boch’un portresinde (resim 68) espasta kullandığı derin mavi ile ‘Sonsuzluk’u ifade etme istediğini şu cümlelerle açıklar: “Sanatçı arkadaşlardan birinin, büyük düşleri olan bir adamın portresini yapmak istedim... Onu olduğu gibi resmettim, tüm inancım ile başladım. Fakat resim henüz bitmedi. Onu bitirmek için şimdi renkleri keyfi şekilde kullanan bir renkçi olacağım. Saçların sarışınlığını abarttım. Turuncu tonları ve soluk limon sarısını kullandım. Başının ardında sıradan bir resimdeki gibi oda duvarı boyamak yerine, sonsuzluğu en zengin bir arka planı, en yoğun maviyi boyadım, baş zengin mavinin üzerinde parlar, bu basit kombinasyonla gizemli bir etki yakaladım sanki azur göğün derinliği üzerindeki bir yıldız gibi.”⁵²⁹ (aktaran: Kür, 1996) “Yıldızlı Gece”de renk sembolizmini mavi göğe karşı parlayan yıldızların gizemini ve mistik modunu verebilmek için aynı dile

⁵²⁸ VAN GOGH, Vincent. Theo'ya Nisan 1885'te Antwerp'ten yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

⁵²⁹ Ağustos 1888, Arles

çevirir. (Resim 108) Parıldayarak dönen yıldızların zemininde kullandığı derin azur mavi ile ‘Sonsuzluk’u ifade etmeye karşı duyduğu hassasiyetten bahseder. Van Gogh’un özellikle sarı tarlalı manzaralarında göğün mavisini kullanmış olması sıradan karşılanabilir. Kendisinin de açıkladığı gibi azur “*göğün rengi*”dir. Ancak bu iki rengi figürlere ve oda içi resimlere taşıdığında mavi kullanımı optikle açıklanamaz hale gelir. “Sonsuzluğun Eşiğinde”(resim77), sanatçının sandalyesi (resim 78) ya da Adeline Ravoux portresi (resim 128) gibi daha pek çok portre çalışması en belirgin göstergelerdir. Van Gogh’un ilk litografi çalışmalarından biri olan “Sonsuzluğun Eşiğinde” adından da anlaşılacağı gibi mavinin sonsuzluk imâsı ile yüklüdür.

3. Bölümde van Gogh’un acı yolu ile sonsuzluğa kavuşma şeklindeki mistik inanışına yer vermiştik. Söz konusu resimde oturan adamın yaşlı oluşu ve “eşik” sözcüğü ölüm fikrini kuvvetlendirir. Van Gogh’a göre “(b)urada küçük kurtçuklar için kader olamayacak soylu ve büyük bir şey var”dır. “Tüm teolojilerden uzak, basit bir gerçek ki bu yalın gerçek, fakir bir oduncuya, bir köylü ya da bir madenciye bazı duygulanım anlarında ve hayal ediş gücü ile ebedi evine yakın olduğu hissini verir.”⁵³⁰ Erickson’a göre van Gogh bu resmiyle ölümden sonraki yaşama sıkı şekilde inandığını göstermiştir:

“Mezarın altındaki yaşama inanma van Gogh’un ilk litografilerinden biri olan Sonsuzluk Kapısında çalışmasının merkezidir. Mektubunda da belirttiği gibi bu resimdeki duyarlılık tüm teolojilerin üzerine çıkar. O geçmişteki kurumsal dini her ne kadar reddetmişse de temelde ölümden sonraki hayata sıkı şekilde inandığını gösterir.” (Erickson, 1998: 86)

Yaşlı adam, üzerindeki van Gogh’un Montecelli’den devraldığı ve Tarascon Yolu Üzerinde’ki portresinde de görünen mavi kostümüyle van Gogh’un kendisi olduğunu düşündürür. Bir diğer gösterge kendisini temsil eden hasır sandalyeye benzer bir sandalye kullanmış olmasıdır. Van Gogh belki de kaldığı Saint Rémy’deki Saint Paul Akıl Hastanesi’nde hastalığının ağırlığıyla kendini yolun sonuna varmış bir ihtiyar gibi hissetmekteydi. Resmin dağılmış, üzüntüden bitap, yaşlı adamında dünyevi yolculuğunun sonunda, sonsuzluğun eşiğine varmış bir ruh

⁵³⁰ VAN GOGH, Vincent. Theo’ya Aralık 1882’de The Hague’den yazdığı bir mektubundan alıntı. New York Graphic Society (1981). Complete Letters of Vincent van Gogh. Boston

görmüş olmalıdır. Bununla birlikte bu son onun için kutsallıkla doludur; resimde *soylu ve büyük bir şey vardır. Ebedi evine yakın olduğu hissini verir.* Bu büyük, ölüme geçiş -sonsuzluğa kavuşma- anı için mavi, sarı ve kırmızı özgül renklerini tercih etmiş olması yukarıda da bahsettiğimiz gibi kozmik ihtişamı yansıtan konusuna uygun düşen armonidir. Van Gogh'un, önceliği, mistik yolunun amacı olan mavinin sonsuzluğuna vermiş olması özellikle dikkat çekicidir. Mavi, acı yolunun tarifi için en uygun araçtır. Batı ekininde mavinin hüznü konusundaki uzun gelenekte önce Meryem'in acısını ardından Romantizm'de ideallere hasretliğin melankolisini yansıtan renk, bugün hâlâ hüznün (*blue*) anlamında kullanılmaktadır.



Resim 128: Van Gogh. (1890 Auvers). Adeline Ravoux'nun Portresi (67x55 cm). Özel Koleksiyon



Resim 129: Van Gogh. (1889, St. Rémy). Biçiçi (Millet'e Saygı) (43.5x25 cm). UK: Özel Koleksiyon



Resim 130: Van Gogh. (1890). Yağmurlu Gögün Altında Tınazlar Otterlo: Kröller Müller Museum

Van Gogh'un en sevdiği mavi pigment, 'cobalt' (*azure*)'tir: "*Kobalt ilahi bir renktir ve şeylerin etrafındaki atmosferi vermek için ondan daha güzeli yoktur.*" (aktaran: Roskill, 1997: 252) Özellikle içine beyaz karıştırılmadığında ve katmanlar halinde uygulandığında koyu ve parlak tonlar veren bu maviyi (Sparks, 2001) "Yıldızlı Gece"de ve "Fırtına Bulutları Altında Buğday Tarlası"nda kullanmıştır. (Resim 137) Azur terimi 'azurite'ten gelir. Brandt'ın buluşundan önce Ortaçağ ve Rönesans boyunca önemini korumuş doğal bir mavi mineral (bakır karbonatı) olan azurite, Ultramarin'in en büyük rakibi idi. Ermeni Lapis ve İtalya Alplerinden çıkartıldığı için dağ mavisi olarak da anılan azurite, 18. yüzyılda sentetik yolla üretilen Paris Mavisi (Prussian) bulunana kadar kuzey ve orta Avrupa'nın en önemli

pigmentleri arasındaydı. (Gage, 2006: 112) Mavi, Hristiyan teolojisinde gökyüzü ile ilişkili olarak İncil’de rüzgar, hava ve göğün rengidir; aynı zamanda Tanrı tarafından ortaya konan kutsal bilgelige işaret eder. İnsanlığı aydınlanmaya götüren Baba ve Oğul’dan yayılan Kutsal Gerçek’in ruhunu simgeler. Tanrı sevgi, İsa gerçektir, simgeleri kırmızı ve ‘azur’dur. Kırmızı ve mavi Kutsal Ruh ya da Kutsamanın (Takdis) simgeleridir. Ruhsal ateş ya da kırmızı ve mavinin birlikteliği sevginin ve bilgeliğin kimliğini sembolleştirir. Bu simgeyi Hristiyanlık binalarında mor olarak görürüz. (Portal, 1845: 3-18) Vaaz verirken İsa azur mavi giyer. (Portal, 1845: 21) Azur gerçek ilahiliği gösterdiğinden onun asıl simgesidir. İlahi sonsuzluk, insanın ölümsüzlüğüdür. Ortaçağda Mesih’in kıyafeti gerçeklik ve bilgelik vaazları esnasında geçirdiği üç yılı boyunca mavi olarak resmedilmiştir. (Portal, 1845: 19)

Doğu dillerinde “azur” kelimesi ateş anlamına gelir. Hint öğretisinde Yadjour-Veda’da ateş ve gök birleşik ruhun simgeleridir, kırmızı ve azur mavi ile gösterilen evrensel ilahilikler: Vischnou ve Brahma’dır. (Portal, 1845: 18-21) Vincent ilginç şekilde azur mavi ve *carmine* kırmızısına önem vermiştir: “*Anlatmak istediğimi vermede yeni fikir ve ekspresyon ifadelerine sahibim, fırça tekniğinde ilerlemiş olmam bana yardım edecek ve karmenle kobalta deli oluyorum.*” *Karmen şarabın rengidir ve şarap gibi canlı ve sıcaktır.*”⁵³¹ (aktaran: Roskill, 1997: 252) Antikite göksel ateş azuru simgeleştirmiştir. Evrenin yaratılış teorisinde dünyayı ilahi bilgelik yaratır ve yaratıcı Tanrı daima mavi ile simgelenir. Hindistan’ın kutsal kitabında Vischnou mavi renkte doğar. (Portal, 1845: 18-21) Mısır’da azurit (*tefer*) gibi açık tonlarından lapis lazuli gibi koyu tonlarına kadar mavi önemli bir renkti. Evreni yaratan en yüce Tanrı Kneph gök mavisi renktedir. Mısırlılar Ortaçağa kadar ‘Mısır Mavis’i’ olarak bilinen mürekkep mavisini de bulmuşlardı. (Delamare, Guineau, 2007: 20-23) Mısırlı rahipler göğüslerine gerçeği simgeleyen safir, bellerine sarı kemer takarlardı, her yeri yıldız işlemeli mavi kıyafet giyerlerdi. Yunanistan’da Zeus’un rengi ‘azur’dur. Pisagorcular Uranüs’ün idrak olduğunu söylerlerdi. Ölümünden sonra ruh, maddi bedeni terk ettiğinde sonsuz ruhun içine atılır. Hristiyanlıkta azur, ölüm sonrası ruhu simgeler. (Portal, 1845: 18-21) Orta

⁵³¹ Daha önce de değindiğimiz gibi Hristiyan ikonografisinde şarap İsa’nın kanıdır. Mistisizmde İsa üzüm olan bedensel varlıktan alkol olan ruha (şaraba) dönüşmüştür. Bu İsa’nın suretdeğişimi (*Great Work-magnus opus*-)dir. Van Gogh’un ‘karmen’e canlı ve sıcak demesi İsa’nın kanı sembolizmasını düşündürür.

Asya'da Gök Tengri'nin rengidir. Hristiyanlık sembolizminde azur kubbe ilahiliğin üzerindeki örtüdür. Babil'de Marduk'un elbisesinin ve bugün de İran halılarında cennetin rengidir. Çin'de ölüm sonrası ruhu simgeler.

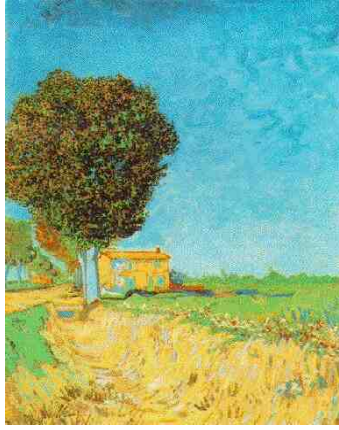
Simgecilikte üç tür mavi vardır; birincisi kırmızıdan türer ve yayılır diğeri beyazdan ve üçüncüsü de siyahtan. Aynı renk üzerine bu üç bakış açısı eski inisiyasyonların üç temel derecesi ve Hristiyanlığın üçlü vaftizi ile uyumludur. Kırmızıdan çıkan mavi ruhsal ateştir; *gerçeğin kutsal sevgisidir*. Beyazdan çıkan mavi inancın gerçekliğini gösterir; ruhsal vaftiz suyu ile ilişkilidir. Siyahtan türeyen mavi ise evrenin yaratılışına bizi geri götürür. Yeşil, siyah ve koyu mavi ilkel suyun derinliğinden doğmayı ve inisiyasyonun birinci aşamasını gösterir. Azur ve kırmızı yenilenme (*regeneration*) ya da insanın ruhsal bilgi sahibi olması, kutsanması anlamındadır. (Portal, 1845: 19)

Van Gogh'un mavi ile kurduğu ruhsal bağ, Hristiyan teolojisinden edindiği bir bilgi olmaktan önce arketipal derinliğe sahip genetik bir miras olmalıdır. Antik dünyada mavi, düşmanlarını korkutmak için bedenlerini bu renge boyayan Germen ve Kelt halklarının rengiydi. Günümüzde hala İngilizler, Almanlar saman rengi, soluk sarı ile ona eşlik eden koyu mavileri severler. “Batı tarihinde ‘ultra-marin’in Ortaçağdaki büyük itibarına varıncaya kadar mavi, Roma’da en iyi ihtimalle ilgi çekmeyen en kötü ihtimalle düşmanın rengidir.” (Pastoureau, 2005: 33) En eski Grek kayıtlarında mavi, bir terim olarak dahi yer almaz.⁵³² “Siyahın bir türü olarak düşünülmüş olmalıdır” der Bruno, ‘atramentum’ mavi-siyah bir pigmentin adı olabilirdi. Democritus ‘indigo’ için “bol miktarda koyu siyah ve az miktarda yeşilden meydana gelir” diye yazar. (Gage, 1993: 29)

⁵³² Bununla birlikte Antik dönem sanatında mavi kullanımı oldukça yaygındır: Miken ve Helenistik dönemlerde çok sayıda mavi pigment kullanılmıştır. Mavi cam hamuru “Mısır mavisi”nin Yunanca’daki adı “kuanos” Latince’deki adı ise “caeruleum”dur. Bu tür mavileri Bronz Çağ’da Knossos ve Thera duvarlarında, Miken ve Vergina’da, 6.yy’da Kızılbel’de, 5.yy’da ‘Yüzücünün Mezarı’nda ve 4.yy’da Kazanlak ve Lefkaida’da görüyoruz. Helenistik dönem İskender mozağinde yeşil ve maviler, Apelles’in stili ile bağlantılı olan kırmızı figürlü Kerç vazolarında mavi renk vardır.



Resim 131: “Postacı Roulin’in Portresi” 1888 Arles, 65x54cm Winterthur Sanat Müzesi İsviçre



Resim 132: “Arles'te Yol” 1888 Arles, 61x50 cm, Pommersches Landesmuseum, Greifswald, Almanya



Resim 133: “Sarı Fon Önünde İrisli Vazo” 1890 St.Rémy, 92x73.5cm, Van Gogh Müzesi Amsterdam

Bazı yorumcular Latin ruhunun kendini Fransız ve İtalyan sanatında ortaya koyduğunu iddia etmişlerdir. Bunun gibi van Gogh'un sanatının da Germenik ve Nordik ruha bağlandığı iddiası ortaya atılmıştır. Robert Rosenblum “Friedrich'ten Rothko'ya Modern Resim ve Kuzeyli Romantik Gelenek” adlı kitabında ortaya iddialı bir alternatif modern sanat yorumu koyar. Rosenblum'a göre van Gogh'la birlikte Munch ve Ferdinand Hodler Alman Romantikleri içinde çok önemli yere sahiptirler; diğer yanda Alman Ekspresyonistleri ile Amerikan Yeni Dışavurumcuları yer alır. Manzara, Kuzey Romantik geleneğin devam eden çizgisinden yansıyan, ortalamanın üzerine çıkan bir türdür. Rosenblum: “Van Gogh'un neredeyse doğrudan insanın duygularına uzanan, doğayla kurduğu empati tutkusu, yabancı olduğu Fransız geleneğinden çok Kuzeyli yaradılışıyla ilintilidir” der. (Rosenblum, 1975: 79) Rosenblum'un yanıldığı nokta belki de bir Germen kolu olan Frankları Latinlerle eş tutmasıdır.

“Gerçekte van Gogh literatüründe Kuzeyli ve Latin farkı, en başından beri, henüz ortada Nazi döneminin üstünlük duygusu veren politik kavramlarının ittifakı dahi yokken birbiriyle zıtlaşan gelenekler olarak vurgulanıyordu.” (Blotkamp, 2009: 62) Hollandalı ve Alman eleştirmenler Van Gogh'un çalışmalarındaki ve sanatçı kimliğindeki Kuzeyli özellikleri vurgulamaya tutkundu. Albert Dreyfus Alman Romantizmiyle bir bağlantı gördü; Paul Fecher van Gogh'un çalışmalarındaki Gotik özelliğe işaret etti ve Hollandalı eleştirmen Just Havelaar 1915'teki yazısında

ressamı “kaba, çalkantılı, tutkulu, mistik ve Germen eğilimli” olarak lanse etti. Van Gogh’un ilk koleksiyoncularından Alman Julius Meier Graefe⁵³³, van Gogh’u modern sanata Alman desteği veren sanatçı olarak tanımladı. Kuzey kültürü ile Akdeniz kültürü arasında sahte bir köprü olduğunu iddia etti. Alman sanat dünyasını çok sayıda yabancının istila ettiği düşünülüp kampanya başlatıldı, çok sayıdaki müttefik arasında Franz Marc da vardı. Oysa Fransa’da ölümünün hemen ardından keşfedilen van Gogh’un sanatı Fransız sanatı ile Hollanda sanatının bir sentezi olarak kabul edilmişti. Van Gogh’un Alman sanatına yabancılığını iddia edenler de az değildi, bunun dışında diğer çok sayıda kişi modern sanatın uluslararası olduğuna inanıyordu. Blotkamp, böylesi değerlendirmelerin ideolojilerden ayrılamayacağını söyler. (Blotkamp, 2009: 63)

Van Gogh’un sanatının hangi kültüre bağlandığı hâlâ yanıtlanamamış bir sorudur. Sanatı, tüm sınırların ötesindedir ve sonsuz sanat âlemindeki en yüksek bir yerde görülür. Bununla birlikte renk seçimleri ile ilgili tutkularının kaynağı olarak eski kavim kültürlerine bakmak çok da yanlış bir yöntem olmasa gerektir. Van Gogh renkleri arketipal anlamlarında kullandı ise şayet onun paletini en eski ve uzun sürmüş⁵³⁴ inanışlarla ilişkili görmek olasıdır. Van Gogh’un mavi sevgisini kalıtsal nedenlere bağlamak için diğer bir neden bir Germen kolu olan Frankların maviye gösterdikleri özel ilgide aranabilir. ‘Fransız Mavisi’nin, yüzyıllar süren bir devamlılığı vardır; kraliyet armalarındaki bu gök mavisi, on üçüncü yüzyıldan itibaren monarşinin rengi, ardından Ortaçağın sonunda devletin ve hükümetin rengi ve sonunda da modern çağda ulusun rengi olmuştur. O halde mavi, Devrim’den bile önce, tam olarak Fransa’nın rengidir.⁵³⁵

Mavinin Batı kültüründe prestij kazanması teolojideki ışık konumunun kuvvetlenmesi ile olur. Antik dönemde mor büyük prestije sahip bir renkti, Bede mor ametistin cennete ait olduğunu söylemişti. Bu anlayış Ortaçağ boyunca giderek özellikle lapis lazuli formundaki maviye dönüşür. (Gage, 2002: 73) Mavi, Karolenj İmparatorluğu içinde yapılmış olan minyatürlerde, dokuzuncu yüzyıldan itibaren

⁵³³ Ulusal Galeriden kaldırılarak Göring’e geri satılan “Aşıklar: Şairin Bahçesi”ni satın almıştır.

⁵³⁴ Genetik mirasa dönüşebilecek denli etkili bir uzunlukta: binyıllar süren.

⁵³⁵ Maviyi kesin olarak ulusal renk haline getiren Devrim’dir.

belirginleşmeye başlar. Bininci yıla yaklaşırken, tezhiplerdeki mavilerin çoğu ışıldamaya başlar. Kimi tasvirlerde, en uzak plandan gelerek en yakın planları aydınlatan gerçek bir ışık rolü üstlenir. Mavi ile tasvirlerin zemini arasındaki bu bağ, Karolenj döneminin sonundan beri gizliden gizliye var olan, fakat 12. yüzyılın ilk yarısında bütünüyle egemenlik kazanacak olan ışık teolojisiyle ilgilidir. (Pastoureau, 2005: 48)

12. yüzyılda çivitotuyla çok canlı mavi kumaşların elde edilmesiyle kırmızıya olan düşkünlük azalır; renklere ve taşıdıkları simgelere ilişkin yeni bir duyarlılık maviye ayrıcalıklı bir yer kazandırmaya başlar. Bundan sonra Meryem'in kırmızı olan mantosu ve Fransa Kralı'nın giysileri maviye döner. (Delamare, Guineau, 2007: 47) “Meryem'in ikonografik rengi, Fransa kralı ile Kral Arthur'un amblem rengi, kraliyet onurunun simgesel rengi, moda bir renk, edebi metinlerde sevinç, sevgi, dürüstlük, barış ve teselli düşüncesiyle artık daha sık ilişkilendirilen renk olan mavi, ortaçağın sonunda bazı yazarlar için en güzel ve en soylu renk haline gelir. Mavi, bu yeni rolü ile gitgide kırmızının yerini alır.” (Pastoureau, 2005: 87)

Cam ustaları ve tezhipçiler, bu yeni Meryem mavisini, yüksek rütbeli mimar ve sponsor papazların ilahiyatçılara borçlu olduğu yeni ışık görüşüyle uzlaştırmaya çalışırlar. (Pastoureau, 2005: 57) Bir taş ne denli şeffafsa, ışığı ne denli geçiriyorsa renginin taşıdığı anlam o denli kuvvetlenir. Suger'a göre safir lapis-lazuliden bile kıymetli, en değerli taştır, maviyi daima onunla özdeşleştirir. Bizans geleneğinde safir, günahlardan arınmak için kullanılıyordu. 13.yüzyıl terapisti Thomas of Cantimpré safire birçok erdem ve ağır kesici özellikler yükler. (Gage, 2006: 128) Bu gibi düşünceler, birçok yüksek rütbeli papaz tarafından yavaş yavaş benimsenir ve sonraki yüzyıl boyunca gotik mimarinin cam süslemelerinde hayata geçirilir. (Pastoureau, 2005: 50-52) Meryem kültünün olağanüstü gelişimi, bu yeni mavinin yükselmesini sağlar ve onu, kısa sürede sanatsal yaratımın tüm alanlarına yayar. Cam ressamaları 1140'lı yıllarda adını manastır kilisesinin yeniden inşası sırasında alan ünlü ‘Saint Denis Mavisı’ni elde ederler.⁵³⁶ Suger'e göre, hiçbir şey tanrının evi için yeterince güzel değildir. Tanrı'yı ululamak için gerekli olan ışık, güzellik ve

⁵³⁶ Daha sonra adı sırasıyla ‘Chartres Mavisı’ ve ardından ‘Mans Mavisı’ olmuştur. (Pastoureau, 2005: 57)

zenginlik öncelikle renklerde ifadesini bulur. Bu renklerin içinde mavi çok önemli bir rol oynar; çünkü altın sarısı gibi, mavi de, ışık, tanrısal ışık, göksel ışık, yaratılmış olan her şeyin içinde yer aldığı ışıktır. Bundan böyle ve birçok yüzyıl boyunca batı sanatında altın sarısı ve mavi neredeyse eş anlamlı olacaktır. (Pastoureau, 2005: 50-52)



Soldan sağa sırasıyla;

Resim 134: Limbourg Kardeşler. (15.Yüzyıl). Son Yargı (Saatler Kitabı).

Resim 135: Franz Marc. (1911). Küçük Mavi Atlar (60x101cm) Stuttgart: Staatsgalerie

Resim 136: P.O.Runge. (1809). Sabah (detay). (152x113cm). Hamburg Sanatevi

Mavinin ruhsal boyutuna, yakın tarihli en büyük katkı Romantiklerden gelir. Renklerin tanımları ve çiçekler Alman Romantizminin ana temasıdır. Goethe sarı-mavi çiçeklere dikkat çekmişti. Mavi çiçeğin doğada nadir bulunduğunu söyler. Danimarkalı bilim adamı Henrik Steffens çiçek renklerinin tıpkı kokuları gibi polenlemede fonksiyonel çekim güçleri olduğunu yazar. Özellikle güçlü sarı-mavi kontrastlığındaki süsen çiçeğine işaret eder. Runge çiçeklerin etkileyici imgelerini kullanır, romantizmin teorisyeni Wilhelm Heinrich Wackenroder'e göre: "Doğada sadece bir çiçek, hatta kopan bir taçyaprağı dahi bizi büyüleyebilir. Bizi etkileyen kuşkusuz onun rengidir. Doğanın birçok ruhu bize kendine özgü renkleriyle konuşur. Tıpkı cennetin ruhunun çeşitli enstrümanlardan çıkan seslerle bize konuşması gibi." (Gage, 2002: 186) Romantik imgelemde mavi, jeolog, yazar ve aynı zamanda şair olan Friedrich von Hardenberg'in (Novalis) yazınındaki merkezi renktir. Novalis'in "*Heinrich von Ofterdingen*" (1800) adlı romanının kahramanı bir yabancıdan duyduğu mavi çiçeği ısrarla aramakta ve bu yüzden uyku uyuyamamaktadır. Ortası sarı, taç yaprakları mavi olan bu küçük mavi çiçeğin (mavi haseliküpesi) şöhreti romanıkinden bile büyük olur. Çağın hastalığı

melankoli, Meryem'in hüznüne eklenerek mavinin anlamları arasına katılır. Mavinin melankolik içeriği belki de en çok Jan Verméer (1632-1675)'in eserlerinden yansır. Goethe'nin çağdaşı ve 'ultra-marin'lerin ressamı olarak bilinen Verméer'in kendi tarzındaki maviye ağırlık vermesi belki de hüznü yansıtmak içindi. "Zira mavi hüznün rengidir. Resimlerdeki bakışlar, resme bakan kişiyi her zaman içine alır ve onu da aynı hüznün mavisine boğar." (Akbulut, 2006: 46-47)

Novalis'in mavisini saf şiiri temsil ediyordu. Kandinsky için de mavi sonsuzluk ve doğaüstü psikik etkisinin yanı sıra saflığın rengidir. "Sanatta Ruhsallık"ta mavinin derinlikle olan ilişkisini yazar:

"O kadar güçlüdür ki tonu daha koyulaştıkça, içsel etkiyi çoğaltan karakteri ortaya çıkar. Mavi derinleştikçe bizi sonsuzluğa doğru çeker, insanın içinde saf olana karşı ve son olarak da doğaüstüne karşı arzu uyandırır..." "Mavi cennetin tipik rengidir. Mavi en hafif seviyelerinde sükunetin elemanıdır. Siyaha doğru koyulaştıkça sanki insanüstü acıların tonudur. Parlak tonlara doğru yöneldiğinde bambaşka karaktere bürünür ve izleyiciye ulaşılmaz uçuk mavi gökyüzü gibi görünür. Parlaklaştıkça sesini daha çok kaybeder, sonunda sessiz sakinliğe ulaştığında beyaz olur. Müzikal terimlerle izah edilirse açık mavi flütü andırır, koyu mavi çelloyu, daha da koyulaştıkça basın fevkalade sesini; böyle derinleştikçe mavinin sesi orgun kalın tonlarını andırır." (Gage, 2002: 192-93)

Çello çalan Kandinsky'nin müzikal analogileri hem şahsi, hem de evrenseldir. Gerçekten de sinestezide flüt sesi 1870'lerden bu yana açık mavi ile karakterize edilmektedir.

Eski müzik teorisyenlerine göre müzik moral değerleri uyarıcı özelliğe sahipti. Psikoloji bu fikirlere rengi de katmıştır. Yaratıcılık mavi ve morlarla ilişkilidir. (Gage, 2006: 184) Teozofistler maviyi en yüce ideallere ya da saf dinsel duygulara ayırırlar. Besant ve Leatbeater'in "Düşünce Formları" kitabında Scriabin'in mavisini (*E:mi*) (*Cb: do bemol*) ve (*Gb: sol bemol*)⁵³⁷ rüyalar, derin düşünme ve yaratıcılığı simgeler. Yaratıcı form, insan sevgisine en yakın formdur. Kitabın sonunda ancak bir duru görü sahibinin algılayabileceği müziksel düşünce formuna dair üç örnek

⁵³⁷ C:do, D:re, E:mi, F:fa, G:sol, A:la, B:si (İngilizcedeki sisteme göre), H:si (Almancadaki sisteme göre)

verilir: Mendelson'un "Kelimesiz Şarkı No.9"undaki kilise orgu, Gounod'un Faust'undaki askerlerin solosu ve Wagner'in "Meistersingers"ı için yazdığı uvertürü.⁵³⁸

Kandinsky'nin yüzyılın başlarında sempati duyduğu ancak üyesi olmadığı teozofik hareket mavinin ruhsal içeriğini vurguluyordu. Teozofistlerle renklere yükledikleri özel anlamlar birbiri ile benzeşir: mavi en yüksek spiritüel renktir. (Gage, 2006: 157) Annie Besant mavinin farklı tonlarının dini duyguları işaret ettiğini yazar: kahve-mavinin tüm tonları bencilce bir adanmayı; biraz ürkütücü olan solgun gri-mavinin tapınma fetişini; zengin koyu tonlarının kalpten adanmayı anımsattığını belirtir. (Gage, 2002: 192-93) Mondrian, teozofi ilgisi ve Goethe'nin teorisi bağlamında kırmızıyı daha çok dışsal veya gerçekçi, mavi ve sarıyı daha çok içsel ve spiritüel olarak yorumlar. (Gage, 2002: 245) 1960'larda Fransız sanatçı Yves Klein kendi üretimi olan IKB'yi "zamanın ötesinde, maneviliğe yakın, hemen hemen simyacı bir uhrevi durum yaratmanın aracı olarak kullanır." (BBC, 2014) Mavi monokromları resim değil, maddi olmayan boşluğa açılan pencerelerdir. (BBC, 2014) Bu bağlamda Ortaçağ ikonalarının gaipler âlemine açılan altın yıldız boşluklarını düşündürür; diğer yandan altın ile maviyi eş değerde gören mistik geleneği hatırlatır. Biri en değerli pigment, diğeri en kıymetli maden olan azur ve altın arasındaki korelasyon insanlık tarihi denli eskidir.

Renk simgeçiliğinde sarı ve mavi maddi âlemde bir araya geldiklerinde yeşili (yeniden doğumu) oluştururlar. Yeşil sarı ve maviden şekillenir, eylem halindeki sevgi ve kutsallığı ortaya koyarlar. Çalışırken ortaya çıkan yardımseverlik ve yenilenmenin (*regeneration*) rengidir. Bu sistemde üç derece vardır: 1.kendi kendine var oluş, 2.yaşamın belirışı, 3.eylemin neticeleri. Sevginin ilk derecesi kırmızı ve beyazla gösterilen arzu ve istektir. İkinci derecesinde konuşma ya da söz haline gelir: sarı ve mavi ile gösterilir. Üçüncü aşamada kavrayış ve eyleme dönüşür

⁵³⁸ Mendelson ana üç renkten oldukça lineer bir kompozisyon oluşturmuştur, Gounoud tüm spektrumu kullanarak bir nevi dünyaya yayılan daha büyük ve kompleks bir dizilim, Wagner yüksekliği 900 feet olan engin bir çan biçimi inşa etmiştir. Scriabin 'Eb:mi bemol'ü insanlıkla, 'Bb: si bemol'ü şehvet ya da tutkuyla, birini çeliğin parlaması diğeri ten renginin pembesi ile bir tutmuştur. Scriabin bir sentetistti ve Rimsky Korsakov ile birlikte yazdıkları konçertoda 'D major:re major' sarıya denk gelir. Erken dönem renk kavramı, "Prometheus Senfonisi"nde olağanüstü tutkuludur. (Daha fazlası için bakınız: Gage, 1993: 243)

ki yeşille gösterilir. (Portal, 1845: 10) Van Gogh'un sarı-mavi resimlerinde ortaya çıkan üçüncül renk yeşil, yeniden doğum anlamı ile Hristiyanlıkta ve mistisizmde büyük öneme sahiptir.



Resim 137: Van Gogh. (Temmuz 1890, Auvers). Fırtına Bulutları Altında Buğday Tarlası (50x100cm). Amsterdam: Vincent Van Gogh Müzesi

1.3.2. Sarı-Mavi Üzerine Teoriler

*“Felsefe bilmem ve bilimden bihaberim
fakat sanatın bu ikisini de sağladığını
biliyorum, felsefi olarak spekülatiftir
ve bilimsel olarak da deneysel.”
Vantongerloo*

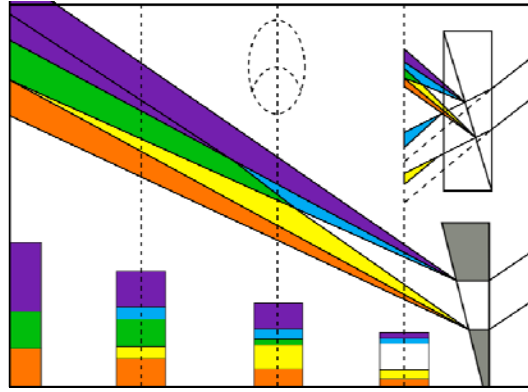
Sarı-Mavi zıt kutupluluğu sadece ressamlarca kullanılan bir armoni değildi, bir teori olarak ününü Goethe’nin renkler üzerine yazdığı tezine borçluydu. Fakat bundan da önce 17. yüzyılın ikinci yarısında bilim insanları İngiliz Robert Hooke (1635-1703) ve Hollandalı Christiaan Huyghens (1629-1695) “mavi ve sarı, ışığın temel renkleridir” dediler. Hooke 1660’larda Newton’un en büyük rakibi idi ve scarlet kırmızı ile mavinin birincil renkler olduğunu, bu oluşumun sarıyı damıttığını iddia etti. Hooke deneyinde delik prizmaların içini sarımsı kırmızı ve mavi sıvı ile doldurdu, bu prizmalardan kırılan ışıkla diğer renkleri elde etti. “Tüm renk türlerinin iki renkten, Sarı ve Maviden üretilebileceği düşünülebilir ya da bunların karışımından aydınlık ve karanlık yani siyah ve beyaz ortaya çıkar” dedi. Hooke’un çalışması C. Huyghens’i sadece sarı ve maviyi kullanarak beyaz ışık elde etme üzerine yaptığı araştırmalarını sürdürmesi için teşvik edici oldu. Bununla birlikte Hooke indirgenmiş renklerin sadece ressamlar için pratik bir kullanım olduğunu, bu renklerin spektrum renkleri ile uyuşmadığını kabul etti.⁵³⁹ Işığın görsel özelliklerinin büyük Hollandalı ustası Verméer’in aynı yıllarda müthiş ışıklı paletinde mavi ve sarı renklere ağırlık vermesi belki sadece dikkat çekici bir rastlantıdan ibarettir. (Gage, 2006: 28) İtalyan Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) da aynı dönemde görkemli freskolarında sarı-mavi armoni kullanıyordu. Tiepolo’nun ışıklı sarı ve mavileri resimlerini paganist konusuna uygun olarak göksel ve gösterişli kılmıştır.⁵⁴⁰

⁵³⁹ Gökkuşağının renklerine dair Aristo’ya kadar giden problem 19. yüzyılda çözülecek olan çıkarımsal renklerle ve ışığın toplamsal renkleri arasındaki ayrım meselesiydi. (Gage, 1993: 154)

⁵⁴⁰ “Bir kompozisyonun ana rengi doymuş sarı ise doymuş kırmızı ya da mavinin kullanıldığı kompozisyonlarla karşılaştırıldığında bu kompozisyonun ana karakteristiği aydınlık oluşudur.” (Itten, 1972: 22)

19. yüzyılın başında renklerin aydınlık ve karanlığın etkileşiminden doğduğunu söyleyen Goethe'nin renk teorisi optik ilmine çok şey borçluydu. Goethe Newton'un deneyini tekrarlayarak, prizmada kırılan ışığın ilk olarak sarı ve maviye ayrıştığını gözlemledi. Buna "kökensel belirme" dedi ve diğer renklerin bu ikisinden ortaya çıkışını gözlemledi. Tezi, gözleme dayalı, yaşamdan örneklerle dolu oluşuyla meslekleri gözleme dayalı olan ressamıyı yoğun şekilde etkiledi. Bu etki ressamların Goethe'nin teorisini sürdürmelerinin de nedeni oldu.

Goethe çalışmasının ikinci bölümünü Newton'ı çözümlemeye adan. Cambridge Trinity Kolej'deki karanlık odasına çekilmiş, gün ışığını penceredeki dar bir aralıktan süzen ve sadece asistanını gözlemci tutan Newton'ın aksine Goethe çıkarımlarını kendi deneyimlerine dayandırır. Prizmadan çıkan aydınlık ve karanlık alanların bağlantılarını araştırır. Renklerin sınırlarını gözlemler. Goethe'nin perdesi kendi retinasıdır. Işık homojen olduğu sonucuna varır. Işık ancak karanlık tarafından rahatsız edildiğinde renk üretmektedir ve iki uçtaki sarı ve mavi üçüncü ana renk kırmızıyı oluşturmak için gizemli bir aşamayla birbirini etkilemektedir. Goethe bu etkileme olayına "artış" (*augmentation*) dedi. (Gage, 1993: 201)



Şekil 10: Goethe'nin deneyinde "kökensel belirme"nin ortaya çıkışını gösteren grafik

19. yüzyıl boyunca ve 20. yüzyılın başında psikolojik renk fenomeni ve fiziksel renk aralığını anlatan Goethe'nin teorisi bilim insanlarının dikkatini başka hiçbir yayına karşı olmadığı kadar çekmiş ve aynı şekilde geniş halk kitlesini de etkilemiştir. İskoç bilim adamı James Clerk Maxwell (1871-1879) sarı ve mavinin ana renkler olduğunu savunur. Purkinje tıp eğitimi sırasında Goethe'nin teorisini

inceler ve yoğun şekilde etkisinde kalır; görmenin sübjektif etkilerini araştırırken bu eserden ilham alır. (Gage, 1993: 201)

18. ve 19. yüzyıllarda Almanların renk sistemlerine dair fikirleri açık şekilde idealistti. Renk teorisi geliştirmede pozitivist Fransız yaklaşımı ile idealist Alman yaklaşımı birbiri ile çatışır. Goethe'nin renk konusunda en geniş kapsamlı ve somut eseri yazmış olmasına ve bu eserin konu hakkında yazılmış en önemli kitap olmasına karşın Almanların renge yaklaşımları daha çok abstre ve semboliktir. Goethe'nin çağdaşlarını etkileyen tarafı, deneysel yaklaşımından ziyade şematik ve mantıksal yönüdür. Almanlar, teori alanında Philippe de la Hire⁵⁴¹ (1640-1718)'den Auguste Rosenstiehl⁵⁴² (1839-1916)'e kadar, resim alanında Chardin'dan Matisse'e kadar renk ilişkileri konusunda Fransızlarla çatışmışlardır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Expresyonist çağdaş ressamlar renk yaklaşımlarını ilk olarak Alman Romantizminden almış ve yeniden değerlendirmişlerdir. Fransızları radikal realizmi seçmeye ve doğanın görsel deneyiminden vazgeçmeye ikna eden, bir Alman fizikçi ve fizyolog Helmholtz'tur. (Gage, 2002: 185)



Resim 138: G. B. Tiepolo. (1753). Apollo I. Frederick'in Karısı Beatrice'in yolunu Aydınlatıyor Würzburg Sarayı tavan freski (ayrıntı)



Resim 139: C. D. Friedrich. (1830-35). The Riesengirge (Krkonoše: Çekoslovakya'nın en yüksek dağı (27x103cm). Yeri bilinmiyor.

Goetheci renk kutupluluğu 18. yüzyılda ressamlar arasında giderek kabul görür. 1809 civarında Alman romantik ressam ve teorisyenler ideal ve etkileyici renk değerlerini gösteren renk çemberini oluştururlar. Sarı ve turuncu sıcak kutbun

⁵⁴¹ 1685'te "Dissertation on Various Occurrences in Vision" tezini yazmıştır.

⁵⁴² 1913'te "Treatise on the Physical, Physiological, and Aesthetic Aspects of Colour" tezini yazmıştır.

maskülen tutkusunu mavi ve eflatun soğuk kutbun feminen özelliğini simgeler. (Gage, 2002: 35-36) 19. yüzyılın başında Goethe'nin teorisinden etkilenen iki sanatçı William Turner ve Otto Philipp Runge sarı ve maviyi temel renkler olarak kabul ederler. Runge 1803'te Goethe ile tanışır ve öldüğü sene olan 1810'a kadar iletişimini sürdürür. En mistik projesi olan dörtlü "Günün Saatleri" alegorik dizisi ile rengin evrensel dilini kullanmayı planlar. 1807'de başladığı "Renk Küresi" (*Farben-Kugel*) kitabını ölümünden önce yayımlamayı başarır. "Günün Saatleri" ve "Renk Küresi" Runge'ın renkle olan bağlantısındaki karşıt uçları gösterir. Renk mistisizmini doğadaki bir güç olarak ele alır. İlahi gerçekliği temel mavi (Baba), kırmızı(İsa) ve sarı (Kutsal Ruh) ile gösterir. (Gage, 1993: 203)

Turner'ın Goetheci renk skalasını Runge gibi zaman kavramı üzerinden gerçekleştirmeyi düşünmüş olması kayda değerdir. Turner ışık ve renk ilişkileri ile daima ilgilenmişti ve yaklaşık olarak 1820'de Runge gibi üç ana rengi bir şemada toplamayı denedi, bunları günün saatleri ile birleştirdi, çok sayıda alternatif mümkündü, bunlardan biri şafağın ve gün batımının kırmızısı ve sabahın sarısıydı. Renge karşı Aristocu ve anti-Newtoncu tutum o sıralarda İngiltere'de tıpkı Almanya ve Fransa'da olduğu gibi yaygındı: Turner'ın içgüdüleri ışık ve karanlık kutupluluğunu vurgulamak ve renk skalasını ton skalası ile aranje etmek konusunda Runge'ın ya da Goethe'ninkinden daha az değildi. 1820'lerde akademide Moses Haris'in komplementer çemberini aksi yöne çevirmekte ısrar etti. Böylece ışık-karanlık zıtlığı daha aktif rol oynadı. (Gage, 1993: 194)

Turner için dualite, evrenin temel yasası idi ve bu nedenle 1830'ların ortalarından beri sıcak-soğuk, ışık-gölge kontrastlıklarıyla oluşturduğu resim çiftleri üretiyordu. 1843'te gerçekleştirdiği Nuh tufanından iki sahneyi Goethe'nin şiirlerinin etkisiyle yaptığı günümüzde anlaşılmıştır. Turner bu ikilide Goethe'nin iki ana rengini: sarı ve maviyi, evrenin mistik anlamdaki ışık-karanlık zıtlığının simgesi olarak kullanır. İlk resim "Gölge ve Karanlık" 'Tufanın Akşamı'dır; olumsuzluk ve zayıflık tarafından lekelenmiş son aileler sel tarafından karanlık maviye doğru süpürüp atılmıştır. "Gölge ve Karanlık"ın zıddı olan "Işık ve Renk" 'Tufanın Sabahı'nda Musa yaradılış kitabını yazmaktadır ve resim pozitif kutup yönünü simgeler. Musa'nın çevresini saran figürler güçlü ve parlak sarı renkteki bir

ışık denizinin içinde yüzerler. (Gage, 1993: 148) Bununla birlikte Turner Goethe'nin kırmızıyı sarı ve mavinin artışı olarak görmesini aykırı bulur. Bu nedenle Goethe ile şiirlerinin takipçisi olan Runge'dan daha az ilgilenmiştir. Ne var ki Goethe'nin polarizasyonunu rengin moral gücü olarak kitabının en önemli ve belki de en sağlam kısmı sayar. Goethe'nin artı eksi kutuplarına 'ışık-gölge'yi de ekler. (Tablo1) (Gage, 1993: 203-204)

20. yüzyılın başlarında Almanya'da Goethe'nin etkisi, Münih akademisinde zoolog Arnold Brass (1854-1915)'tan Dresden akademisinde dışavurumcu Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)'e kadar uzanır.(Gage, 2002: 193) Salomo Friedlander (1871-1946) "Der Sturm" dergisinde 1916'da yayınlanan bir makalesinde Goethe'nin renk polaritesi keşfine ve ertesi yıl da aynı dergide prizmatik deneylerine ayrıntılı bir şekilde yer verir. Renk kontrastlığının güçlü etkisini açıklayan prizma deneyine ilgi artar, Berlin'de savaş sırasında ve sonrasında birçok sanatçı tarafından tartışılır. "Blue Rider" ile Romantik renk teorilerinin kontrastlık ve kutupluluk anlayışı arasındaki benzerlik özellikle Goethe ile ilişkilendirilmektedir. Kandinsky'nin sarı-mavi polarizasyonu bunun en açık göstergesidir. (Gage, 2002: 242)



Resim 140: John Constable. (1836). Stonehenge (38.7x59.1cm) Londra: Victoria and Albert Museum



Resim 141: W. Turner. (1835). Lordlar Kamarası Yangını (25x123cm). Ohio: Cleveland Sanat Müzesi

Kandinsky'nin polar şemada renk aranjmanları daha önceki renk teorilerinin mirasıdır. Renklere yaklaşımı Goethe'nin teorisi esasına dayanır ve polarite fikri eksenindedir. Mavi ve sarı her ikisinde de temel zıtlıktır. Kandinsky bilhassa

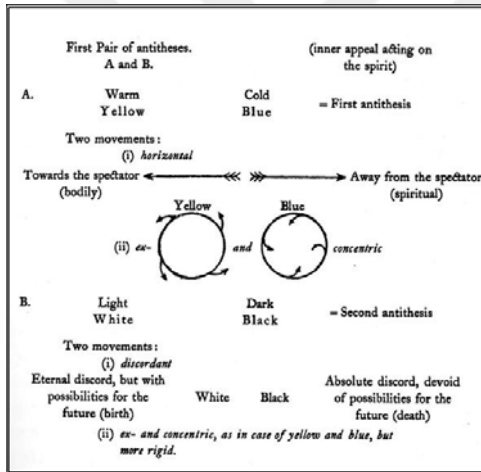
Goethe'nin ve psikolog Ewald Hering'in üç zıtlık kuramını kullanır: siyah-beyaz, kırmızı-yeşil ve mavi-sarı. Kandinsky bu teorileri halkın anlayabileceği dile çevirmiştir. Ayrıca teozofistlerle renklere yükledikleri özel anlamlar birbirine çok benzer; örneğin mavi spiritüel bir renk, sarı ise dünyevi ve entelektüel bir renktir. (Gage, 2002: 242) Kandinsky'nin "Sanatta Ruhsallık" kitabında oluşturduğu tabloda sarı-mavi zıtlığı siyah-beyaz zıtlığına en yakın kontrastlıktır. Sarı ve beyaz oldukça aktiftir buna karşılık mavi ve siyah tamamen içe dönük, pasiftir. (Şekil 11) (Gage, 2006: 158-159) Kandinsky özellikle sahne kompozisyonlarında çarpıcı bir sarı-mavi zıtlığı kullanmıştır. Sahne piyesi "Sarı Ses" (*Yellow Sound*)⁵⁴³, "Prometheus" gibi maviyle başlayıp maviyle son bulur ve 3. sahnesinde limon sarısı ışık giderek yoğunlaşarak tüm sahneyi doldurur. (Gage, 2002: 242)

1925'te gerçekleştirdiği "Sarı, Kırmızı, Mavi" eserinde kompozisyonu dikeyde ikiye böler. Pasif dişil olarak düşündüğü maviyi sağ yarıda oryantal formlarla oluşturur. Sol tarafta keskin hatların yer aldığı sarı alan sert ve aktif prensibi yansıtır. Nesneler dünyasına ait her tür anıştırmayı sanatından ayıklamaya çalışan Kandinsky'nin bu alanda profilden bir erkek portresini anıştıran form grubu kullanması dikkate değerdir. Bu baş formu ile sarı, düşünsellik etkisi uyandırıyor, mavi alansa kıvrımlı hatlarıyla duygu akışını çağrıştırıyor. Sarı alan baş ile vurgulanırken mavi alan bedensel kalıyor. İki prensibi tamamlayan kırmızı, kritik bir rol üstlenmiş. Sol üst köşeden gelen kırmızı ok, bir adam bedeni ve başının oranlarına sahip olan dikdörtgen grubuna yönelerek baş olabilecek ufak dikdörtgenin içerisindeki daireyi işaret ediyor. Bu benzetme ile, düşüncenin ilham ile güçlü şekilde gelişti tarzında bir yoruma gidilebileceği gibi daha da metafizik manalara varılabilir. Resimdeki kırmızı 'Trinity'nin her şeyin içine nüfuz eden Kutsal Ruh'u olarak da görülebilir. Bu fikri kuvvetlendiren, aynı kutsallığın yataya doğru meylederek diyagonelleşmiş olan dişil beden grubunun alt kısmı olabilecek alanda yaygın şekilde kullanılmasıdır.⁵⁴⁴ Bu alan belki de konumu itibari ile erkeği de içinden yaratan rahim bölgesidir. Dişil-mavi ve sarı-erkek prensipler birbirlerinin

⁵⁴³ Sarı Kandinsky için kanaryanın tiz sesi, bir trompet sesidir ve piyesine de sesli düşündüğü bu rengin adını vermiştir.

⁵⁴⁴ Schoenmackers'in "İnsan ve Doğa Üzerine Derin Düşünce" (1913) kitabının kozmik hareketler tablosunda dikey hareketin mimari olan erkek öge ile; yatay hareketin ise müzikal olan dişil öge ile gösterildiğini anımsayalım.

zıttı olan grubun fonunda tekrar belirerek enerjilerin ahenkli birliğini sağlıyor. Vahdet-el Vücut'un birliği orta eksenin tam tepesinde yer alan ve üç rengin karışımından oluşan gri ile boyanmış bir daire ile verilmiştir diyebiliriz. Etrafındaki sarı ışık çemberi dairenin yukarıdaki konumu ile birleşince güneş simgesini düşündürüyor. Ruhsal Güneş, tanrı ya da Aydınlanma simgesi olan bu dairenin⁵⁴⁵ 'gölge benlik'i⁵⁴⁶, tam zıt açısında siyah bir daire ile belirtilmiş. Bu siyah daire Güneş olan daireden ufak ve 'Ay'ı düşündürüyor. Kandinsky'nin "Sarı, Kırmızı, Mavi" hakkında Hermetizmle ilgili bir açıklaması olmamasına karşın bilinçdışında Jung'un bahsetmiş olduğu 'Denge'yi çok güçlü şekilde duyumsadığı açıktır. Resmin Jungcu teori ile yeniden bir yorumu bize arketipler konusunda güçlü veriler sunabilir.



Şekil 11: Kandinsky'nin, sarı- mavi zıtlığını gösteren şeması (Sanatta Ruhsallık-1914)



Resim 142: V. Kandinsky. (1925, Dessau) Sarı, Kırmızı, Mavi (127x200cm). Paris: Pompidou Modern Sanatlar Müzesi

Blue Rider'ın diğer bir sanatçısı F. Marc 1910-11 kış aylarında büyük olasılıkla Goethe'nin etkisiyle, ışıqla karanlığın kesişme noktasında beliren renkli saçaklar fenomenini keşfetmek üzere kar manzarasına prizma altından bakmaya başlar. Goethe kar üzerindeki parlak ve hassas kırılmalı renkli gölgeleri Harz dağına yaptığı seyahat sırasında yaşadığı bir deneyimle açıklamıştı. Marc, Macke'nin sözettiği 'hayret verici renkli saçakları' gördüğünü ve resmini sarı, beyaz ve mavi

⁵⁴⁵ Dairenin insanlık tarihi boyunca Tanrının simgesi olarak kullanıldığını önceki bölümlerde incelemiştik. Aynı şekilde sarının ve Güneş'in de mistik sembolizmdeki yerini mercek altına almıştık.

⁵⁴⁶ Yukarıdaki metinde belirttiğimiz gibi Jung'un açıkladığı şekilde

kontrastlarla nasıl tamamlayacağını söyler. (Gage, 2002: 194) Bununla birlikte Macke *Kunst und Kunstler* (1914) adlı sanat dergisindeki bir makalesinde renk kontrastlığı ile ilgili modern manadaki düzenlemelerin tamamen kişisel bakış açısına göre oluşturulduğunu yazmıştır. (Gage, 2002: 193) Belli renklerin içerdiği anlamlar hakkında dünyada bir fikir birliği olmamasına karşın sarı-mavi kutuplaşmasının yapısına dair inanış Alman düşüncesinde hala devam etmektedir. (Gage, 2002: 188)

1970 yılında psikolog Angela Wright, renklerin psikolojik etkileri ile ilgili çok fazla çalışma ve materyal olmadığını görerek renklerin etkilerini anlamak için daha derin bir çalışma yapılması gerektiğine karar verir. 1970'lere gelinceye değin renklerin psikolojik etkileri üzerine yapılmış olan çalışmalar, birbiri ile çelişen, ortak bir teori ile ifade edilemeyecek kadar öznel ve sonuçları kestirilemez, genellemeye gidilemez verilerden ibaretti. Angela Wright, California'da renk uyumlarının dinamiği ile ilgilenir. Kişilik tipleri ile renkler arasındaki bağlantıyı anlamaya dönük net bir teori geliştirmeye çalışır. İlk Aristot'un mavi ve sarının temel renkler olduğuna ilişkin fikrinden hareketle tüm renkleri 'sıcak' ve 'soğuk' renkler olarak ikiye ayırır. Daha sonra yoğunluklarına göre bir alt sınıflandırma yaparak siyah, beyaz ve griyi ekler. Bu sistemle, dört kişilik tipini tanımlayan dört renk grubuna ulaşır.⁵⁴⁷ Dört farklı kişilik tipini belirlerken Jung'un kuramından yararlanır. Örneğin sarı, dışa dönük kişilik tipi ile ilgiliyken mavi içe dönük kişilikle ilgilidir.⁵⁴⁸

Wright'ın sınıflandırması genel olarak soğuk-sıcak renk ayrımı ile uyuşur. Itten'e göre yedi kontrastlık türü içerisinde sıcak-soğuk zıtlığı en gür sese sahip olandır. Renk küresinin müziğini sunar. Soğuk renkler daha transparan etkili ve hafiftirler. Açık hissi verirler. Oysa sıcaklar bunun zıddı olarak ağır ve opaktır. Koyu duygusu verirler. Doygun saf sarının eşi benzeri yoktur. Orta tonda doymuş mavi ise oldukça koyu tonludur, mavi açıldıkça solar. Sıcak-soğuk özelliğinin belli bazı terimleri akla getirdiğine dikkat edilmelidir (tablox). (Itten, 1972: 70)

⁵⁴⁷ Kişilik tiplerini dört mevsimsel armoni kategorisi ile eşleştiren Itten hiçbir bireyin bu kategorilerden birine tamamı ile sığdırılamayacağını söyler. Bununla birlikte bazı ayrımlar yapmada oldukça faydalıdır.

⁵⁴⁸ <http://www.colour-affects.co.uk/the-wright-theory>

Sıcak-soğuk karşıtlığına dahil olan çoğu kavramın Turner'ın Goethe'den uyarladığı, rengin artı-eksi kutupsal özelliklerini gösteren tablosundaki kavramlarla nasıl örtüştüğüne göz atalım. (Goethe ve Turner'ın türüne bağlı olarak sıcak ya da soğuk skalaya dahil olabilen sarıyı -ne yeşilimsi ne de turuncumsu olmayan, ne açık ne de koyu tonda olmayan- orta tonda düşünmüş olduğu temel alınmalıdır.

Novalis'in romanında mavi, feminen özellikler olan cazibe ve çekim gücü ile aktif rol oynamıştı. Goethe çok geçmeden şöyle yazar: "Bizler önümüze kabul edilebilir bir fikir uçtuğunda hemen peşine düşeriz, mavi hakkında düşünmeyi sevdik, bizi ileriye taşıyacağı için değil ama peşinden sürükleyeceği için." (Gage, 2002: 187) Goethe sarı ve mavinin zıt karakterlerin asit ve alkalın özellik unsurlarına benzediğini ilave eder.⁵⁴⁹ Runge'ın 1809'daki renk çemberi çiziminde sıcak yön (sarı-turuncu) erkek karakteri, soğuk yön (mavi-mor) dişil karakteri gösterir. Fakat Runge'nin *Times of Day* kitabının ilk versiyonunda ana renkler, eski görüşe uygun olarak: Tanrı ve Baba karakteri mavi, Tanrı ve Oğul karakteri kırmızı ile ilişkilendirilmiştir.

Artı	Eksi	Sıcak	Soğuk
Sarı	Mavi	Işık	Gölge
Hareket	Atalet	Opak	Transparan
Işık	Gölge	Kışkırtıcı	Sakinleştirici
Parlaklık	Karanlık	Topraksı	Havai
Güç	Güçsüzlük	Yakın	Uzak
Sıcaklık	Soğukluk	Ağır	Hafif
Yakınlık	Uzaklık	Kuru	Nemli
İtme	Çekim		
Asidik	Alkali		

Tablo 2: Turner'ın Goethe'den uyarladığı rengin kutupsal özelliklerini gösteren tablo

Tablo 3: Itten'in Renk Sanatı kitabında yeralan sıcak-soğuk kutupsal özelliklerini gösteren tablo

⁵⁴⁹ Gerçekte renk terapistleri mavi yiyeceklerin asidik, sarı besinlerin alkalın özelliğine dikkat çeker. (Gage, 2006: 80)

Antropologlar birçok millette kadına ve erkeğe atfedilen en uygun renklerin mavi:erkek ve kırmızı:kadın olmasını tartıştılar. Sağlamlık-mavi erkek vasfına; yumuşaklık-kırmızı kadın vasfına atfedildi. (Gage, 2002: 187) Yirminci yüzyıl yorumcuları tıpkı Ortaçağ yorumcuları gibi Meryem'in cennetsel mavi renkli mantosunu onun doğası ile bağlantılı gördüler. Katolik fenomenolojist Hedwig Conrad Martius (1888-1966) 1920'lerde, maviyi dişil (negatif) prensip olarak görmesindeki nedenin Meryem'in tevazusundan ileri geldiğini söyleyen Goethe'nin savına rağmen kültür tarihinde mavinin daha çok erkeklerin simgesi olduğuna işaret etti. (Gage, 1993: 130)

Yüzyılın başında Münihli Dışavurumcular sarı ve turuncu kutbu maskülen; mavi ve mor kutbu feminen özellikle özdeşleştiren Alman teorisyenlerin geliştirdiği değerleri tersine çevirdiler. F. Marc 1910'da A. Macke'ye yazdığı mektupta renk çemberinde -spritüel anlamda- mavinin maskülen, sarının yumuşak, neşeli ve duygusal feminen prensip olduğunu yazdı. (Gage, 2002: 192-193) Kandinsky ise -teozofik gündemden etkilenerek- 'Blue Rider'daki mavinin maskülen spritüelliğini tekrar tersine çevirir. Mavinin feminen özellik olduğunu ve birçok kültürde ayın dişil karakter olarak kabul edildiğini yazar. 1925'te alışılmadık sofistike bir imgeleme ile kırmızının oluşumunu, Goethe'nin *Farbenlehre*'de tarif ettiği gibi sarının ve mavinin derecesinin artışı olarak tarif etmiştir. Fakat bunu daha ayrıntılı şekilde, kendi miti güneş (Sarı) ve ay (Mavi) ile, gün ve gecenin başlama ve bitiş anlarının birleştiği gün batımı kızılığ ile ilişkilendirerek anlatır. (Gage, 2002: 195)

Gage'in 20. yüzyılın en büyük renkçisi olarak gördüğü Matisse de Kandinsky gibi bu iki birincil renge ilgi duymuştur. Özellikle son dönem 'kağıt kesme işleri' bunun açık bir göstergesidir. (Gage, 2006: 28) Sarı-mavi kutupsallığı üzerine Runge'dan Matisse'e uzun bir sanatçı listesi veren Gage'in, kitaplarında van Gogh'un sarı-mavi duyarlılığına yer vermemesi ilginçtir. Bu durum belki de van Gogh'un pek çok konuda olduğu gibi bu konuda da suskun kalışı ile ilgilidir. Belgeler üzerinden çalışan Gage, sanat yorumculuğuna soyunmaz ve verdiği tüm isimler akademik literatüre geçmiş olanlardır. Van Gogh mektuplarında sarı-mavi ilgisinden açıkça bahsetmese de simgeciliğini açıklarken kullandığı güneş, İsa, yıldız, buğday, mavi-gök, Sonsuzluk terimleri imgelemde renkleri çağrıştırır.

Bununla birlikte van Gogh'un ardılı olan Kandinsky ve Mondrian'la benzeşen simgeleri kullanmış olması onu mistik süreklilikteki teozofiye bağlar.



Soldan sağa sırasıyla;

Resim 143: Van Gogh. (1888, Arles). Arka Planda Görünen Arles'in Dışı (33.6x40.4cm)
Los Angeles: Armand Hammer Sanat Müzesi

Resim 144: Van Gogh. (1889, St.Rémy). Koyun Kırpanlar (Millet'e Saygı). (43.5x29.5cm)
Amsterdam: Van Gogh Müzesi

Resim 145: Van Gogh. (1890, Auvers). Buğday Tarlaları (50x65cm) Özel Koleksiyon

Mondrian'ın tamlayan renkler anlayışı oldukça akıcıydı: 1914'te skeç defterine kırmızının dışsallığına karşı yeşilin içselliğinin kadın ve erkek arasındaki rekabeti düşündürdüğünü yazdı. Fakat ilerleyen yıllarda sarı ve mavinin içten dışa doğru kırmızının zıddı olduğunu düşündü ve ardından maviyi kırmızının tam zıddı olarak gördü.⁵⁵⁰ Besant ve Leadbeater'a göre kırmızı şiddetine bağlı olarak, gurur, öfke, mal hırsı ya da duyarlılığı temsil ediyordu. Mavi yüksek ruhsallığı, kendini asil duygulara adamayı ya da saf dinsel duyguları simgelemekteydi. Sarı en yüksek derecede zekâ idi. Yeşil sevgi ve uyumu, kirlendiğindeyse bencilliği simgeliyordu. Bu değerler Mondrian'ın 1910-11 arası gerçekleştirdiği "Evrım" resminde doğrudan karşımıza çıkar. Üç parçalı bir triptik olan "Evrım" bir kadının ruhsal aydınlanmasının üç aşamasını gösterir. Soldaki figürün kabarık saçlarının yeşilimsi mavisi doğaya bağlılığının göstergesidir ve –teozofiye göre- dinsel duyguyu korku ile karışmış şekilde duyurur. Başındaki ok rengi ile kırılmış kırmızı, fesatlıktan kaynaklanan duyarlılık ve öfkedir. Aydınlanmanın ikinci safhası olan triptiğin sağ parçasında kadının bedeni mavimsi-mora dönüşür. Mavi-mor dinsel adanma ve sevginin işaretidir. Başının yanındaki yıldızlar evrensel düzendeki zekâ kavramına

⁵⁵⁰ Bu zıtlık onun "Kırmızı Bulut", "Kırmızı Ağaç" ve "Kırmızı Değirmen" gibi resimlerinde ortaya çıkar.

işaret eder. İnisienin son aşamasını gösteren ortadaki tual daha yukarı asılmıştır. Saçları beyaz yuvarlaklara dönüşen figür Mondrian'ın etkilendiği en önemli teozofik metinlerden biri olan Edouard Schuré'nin "Büyük İnisyeler" kitabındaki Defli rahibesi Theoclea'yı anımsatır. Schuré kitabında Theoclea'nın yavaş dönüşümünü anlatır. Theoclea gözlerinden tıpkı gezegen ve güneş tanrıları gibi ışık saçmaya başlar. Schuré'nin metni Pythagoras etkileri taşır. "Evrım" Mondrian'ın en teozofik ve kadınların ruhsallığa yatkınlığına inandığını gösteren son resmidir. Mondrian'ın düşünceleri ilerleyen yıllarda İtalyan fütürziminin etkisi ile dışı prensibin aslında dünyanın trajik, duygusal ve doğal elementi olduğu yönünde değişir. Erkeğin ruhsal aktivite ve zekâsı ile dengelenmesi gerektiğini düşünür. Buna karşın 1921-1930 arasında ürettiği resimlerde dişil olan kırmızıya en önemli rolü vermiştir. (Gage, 1993: 248)



Resim 146: H. Matisse. (1947). İkarus (Caz). New York: Metropolitan Müzesi



Resim 147: P. Mondrian. (1910-11). Evrim (178x85cm). Hollanda: The Hague Gemeente Müzesi

Geç Ortaçağ Döneminde simyacılar Hristiyanlık mitlerini nasıl akli fikirlere uydurdularsa 19. yüzyıl sonunda ilahiyatçılar da aynı şekilde kendi bulmayı umdukları maddi kavramları doğa bilimlerinde görmeye çalışıyorlardı ve aradıklarını hemen buldular. Kimyager Kristen Lantz Reichenbach kadınlar üzerinde yaptığı deneylerde kadınların tamamı ile karanlık bir ortamda manyetik güçleri görebildiklerini bulguladı. Bu güç kendisini kırmızı, sarı ve mavi ışıkla ve bazen de titreşerek gösteriyordu. Kırmızı, sarı ve mavi zaten ana renkler olarak

kabul edilmişti. Mondrian bu renkleri yalın formlar içinde kullandı. (Gage, 1993: 248)

Mondrian İkinci Dünya Savaşı sırasında Hollanda'ya döndü ve Amsterdam'da teozifist Schoenmackers (1875-1944) ve ressam Bart van der Leek (1876-1958) ile tanıştı. Schoenmackers "Yeni Dünya İmajı" (1915) adlı kitabında pozitivizmle mistisizmi uzlaştırma arayışına girmişti. Özellikle bu durum Mondrian'a uyuyordu. Sarı, ışık ışınının dikey hareketi idi, yayılmacıydı ve izleyene doğru hareket ediyordu. Uzamsal hareketin orta noktası olmayı hedefliyordu. Mavi sarının zıddı olarak yumuşak, uysal, dinlendirici, gök kubbe gibi yataydı. Kırmızının içinde içsel olarak sarı ve mavi yer alıyordu ancak dışsal karışımda bunun zıddı yeşili oluşturuyorlardı. Saf kırmızı yaşamın, görsel sanatların ve hacmin dairesel hareketi idi: ileriye doğru atlamıyor fakat Mondrian'ın kırmızı bulutu gibi çevresinde dolaştırıyordu. Schoenmackers'e göre:

"Ana renklere indirgeme maddenin görsel olarak içselleştirilmesini ortaya çıkartır. Madde renksiz güneş ışığını renkli hale getirir. Işık, kaynağından çıkar fakat renk yüzeyden çıkar. Madde ışığın içerisindekini ortaya çıkartır. Doğal renkleri ana renklere indirgemek dışsal olanı tekrar içsel olana dönüştürmektir. Eğer üç ana renkten mavi ve sarı en içsel olanlarsa ve eğer kırmızı daha dışsalsa, sadece sarı ve maviden oluşan bir resim üç ana rengin kullanıldığı bir resimden daha içsel olacaktır." (Gage, 1993: 257)



Soldan sağa doğru sırasıyla;

Resim 148: Van Gogh. (1889 St.Rémy). Demet Bağlayan Köylü Kadın (Millet'e Saygı) (43x33cm). Amsterdam: Van Gogh Müzesi

Resim 149: Van Gogh. (1889 St. Rémy). Köylü ile Kapalı Tarla (74x92.1cm). Indianapolis Sanat Müzesi

Resim 150: Van Gogh. (1889 St.Rémy).Tırmıklı Köylü Kadın (39x24cm). Özel Koleksiyon

Mondrian De Stijl'deki renk tartışmalarında tamlayanların birliğini veren griyi çok önemsemiştir. Kırmızı, sarı ve maviyi ana renkler olarak kullanışı 1916'da van der Leek ile tanışmasıyla güçlenir. Leek renklerin "ışığın kendini ifadesi" olduğunu söyler ve Mondrian'ın etkisiyle paletini üç ana renk, siyah ve beyaza indirger. Kompozisyonu bozarak renkli çizgiler içinde düz alanlar boyar. (Gage, 1993: 257)

Sarı ve mavinin biri dişil, diğeri eril prensipler olduğuna dair simgecilik mistik teozofide uzun bir geçmişe sahiptir. Simyada dişil/eril ayrımı oldukça önemli bir yere sahiptir. Bazı simyacılar İlk Çağdaki bir düşünceyi savunmuşlar ve Tanrı'nın yaradılıştan önce hermafrodit olduğunu ve yaradılışla birlikle erkek ve dişi olarak ayrıldığını iddia etmişlerdir. (Jung, 1932) Buna göre Güneş eril, dünya dişildir. Aslında dişil özellik en çok Ay ile kendini belli eder. Hermes'e göre: "Osiris semadadır, fakat Osiris aynı zamanda her insanın kalbindedir. Kalpteki Osiris (Sarı) semadaki Osirisi (Mavi) tanır, o zaman insan tanrısal bir ermiş olur ve parçalanmış Osiris tekrar toplanır." (Bobaroğlu, 2002: 20) Kimyada cıva ve felsefede vahiy tanrısı Hermes denen ruha, Merkür dendi ki bu *Hermes Trismegistos* gibi simyanın baş yetkilisiydi. Niyetleri kaostan esas tanrısal ruhu çıkarmaktı, buna öz, Tanrılar su, abû hayat *quinta essentia* (özün özü), *aqua permanens* (ölümsüzlük suyu), *utorteon vafi* veya *tinctura* deniliyordu. Ünlü simyacı Johannes de Rupescissa (1310-1365)'a göre esas öz *ciel humain*: insan göğü veya gök anlamına geliyordu ve mavi bir sıvıydı, gök gibi bozulmaz cinstendi. Rupescissa: "*Et Notre soleil l'a orné, tout ainsi que le soleil orne le ciel*" (ve güneşimiz göğü nasıl süslerse, o da bu göğü süslemektedir) der.⁵⁵¹ Ve "*Iceluy Soleil est vray or*" (Güneş altının bir alegorisidir) diye devam eder. "Ces deux choses conjointes ensemble influent en nous... des conditions du ciel des cieux et du soleil célesté." (Bu güneş gerçek altındandır, bu iki şey birlikte Göklerin göğünün ve göksel güneşin şartlarını etkiler). Bu fikir göğü ve içimizdeki göksel güneş simgelerini yaratan özün-özü, mavi gök ve içindeki altın güneştir. Guillaume'un göksel vizyonuna doğru çizilmiş bir paralel gibi gördüğüm altın, mikrokozmosun bir resmidir. (Jung, 1997: 304)

⁵⁵¹ Orijinalinde yazar burayı "Güneş göğü nasıl süslerse, onu da öyle süsledi" şeklinde çevirmiştir.

Persli yazar el-Razi'ye göre "ısı ve kuruluk ilahi bir nedenden ötürü soğuk ve nemi yok eder. Ovid Ortaçağ'da oldukça popüler olmuş şiiri "Metamorfoz"da şöyle yazar: "Nem ve ateş birleştiklerinde yaşam ve bu kaynaklardan baharın tüm canlıları ortaya çıkar. Su ve ateşin doğasının birbirine düşman olmasına karşın bu uyumsuz uyumda yaşam uygun şekilde oluşur. Biz böyle olduğunu varsayalım çünkü her şey zıt prensibiyle oluşur, ateş ve su, -bu birbiriyle uyumsuz iki tanrısal element vaftizde birleşir." Prometheus'un günahı, tanrısal ateş tarih boyunca ilahi gücü simgelemiştir. Herakleitos'a göre her şey ateşten gelmiştir ve ateşe dönecektir. Ateş dönüşüm aracıdır. Dolayısıyla diğer elementler arasında bir aracı görevi görür. Ateş ışık verdiği için aydınlığı simgeler, yakıcı olduğu için azap verici rolü de vardır. Sembolik olarak arınmak ve aydınlanmak ile ifade edilen yüksek bir yanı olduğu gibi ayrıca ihtirasları, azabı ve yıkıcılığı simgeleyen aşağılık bir yanı da vardır. Su, ateşe zıttır. Dişi unsuru içerir. Yansıma gücünden dolayı kadimler onu bilgeliğin simgesi olarak görmüşlerdir. Diğer özellikleri soğukluk, gizlilik ve uykudur. Ateş şuuru ve su şuur altını simgeler. Ateş gündüzün hakimi Güneş'i içerir, su ise gecenin hakimi Ay'ı. (Gage, 1993: 143)

Ovid'in "Metamorfoz"u 14. yüzyılda simya ilmini akılcı ve ruhsal boyuta taşıyan önemli kaynaklardan biriydi. 1330'da Ferraralı Petrus Bonus'un "Pretiosa Margarita Novella" adlı tezinin bir bölümü kadın ve erkeğin simyasına ayrılmıştır. Kadın ve erkeği, sıcak ve kuru ile birleştiren soğuk ve nemli yaratıcı güçlerle simgeler. Kadın soğuk ve nemli, erkek kuru ve sıcaktır. Ovid ve Virgil ayrıca Musa, Davud ve Süleyman'ı simya otoriteleri olarak gösterir. Bonus'a göre evangelist St. John, Platon'un simyasını tamamlamıştır. Bonus'un kitabı sürekli olarak Hristiyanlıkla simyayı uzlaştırmaya çalışır, Tanrı başlıca simyacıdır ve oğlu dokunduğu her şeyi altına dönüştürdüğüne inanılan 'felsefe taşı'dır. Simya felsefesine göre 'felsefe taşı', 'Aydınlanma'yı temsil eder. Simyacıların asıl amacı bu Taşı bulmak ve ondan elde edilen iksirle ölümsüzlüğe kavuşmaktır. Ezoterik manada ise insanın içinde saklı olan akıl ve bilgiye işaret eder. Kabalist Abulafia'a göre: "İnsan bir inanca bağlı kalarak kurtuluşa eremez, ancak kendi üzerinde yapacağı deneylerle özgürlüğüne ulaşabilir." Hak'tan doğan hakikati arayışımızda yol gösterici taştır. Felsefe taşına ulaşmanın yolu onu aramaktan geçer. Arayış ve yol, taşın ya da hazinenin kendisinden daha önemlidir. Hedef yolda olmaktır. (Gage,

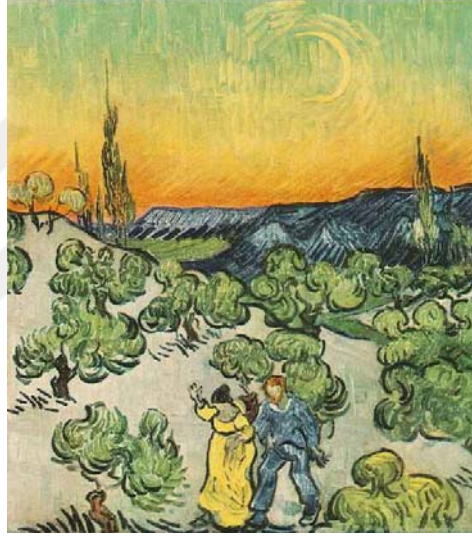
1993: 143) Bu anlatım Sufizmdeki deryadaki inciye arama meseline paraleldir. Simurg hikayesindeki aranan Anka-kuşu'dur. Hemen tüm inançlarda karşımıza çıkan, kendinden kendini yaratmayı temsil eder.

Simyacılar 'felsefe taşı'nı bulmak için ateşle taşları sürekli arıtıp, damıtırlar. Taş ile taşları birleştirip üzerlerinde çalışırlar ve bilirler ki aslında taşları ateşle arıtırken, arındırdıkları taşlar değil kendi ruhlarıdır. En nihayetinde söyleneceye göre taş en mükemmel haline ulaşır yani felsefe taşına. Felsefe taşı, ölümsüzlüğü verirken, her maddeyi altına çevirme gücüne de sahiptir. Bu, sembolik bir anlatımdır. Simyacılar, öze, dibe inerek arınmanın sembolü olan ateş ile ruhlarını arındırmış ve nihai bilgelige, aydınlığa ulaşmayı hedef almışlardır. Altın, bilgelğin, aydınlanmanın simgesidir. Bu bağlamda 'felsefe taşı' mutlak olana, tanrısal öze kavuşturan bilinç anlamını kazanır. Aynı şekilde iksiri içip ölümsüzlüğe kavuşmak da ruhun ölümsüz olduğunu anlamak demektir. Öyleyse kendi içindeki tanrısal özü bulmak isteyen kişi, tıpkı maddenin saflaştırılması gibi, kendi içine dönerek kendini saflaştırmalı ve gizli olan, içindeki 'felsefe taşı'na ulaşmalıdır. (Gage, 1993: 143)

Simyada kullanılan yöntemler ezoterik olarak inisiyasyonu temsil eder. Sülfür ve cıva diye bahsedilen iki cisim, karışımın eril ve dişil ilkeleridir; bunlara "Güneş ve Ay", yani "Sol ve Luna" denir. Yedi aşamalı olan ve Satürn'le, yani kurşunla başlayan çalışma, Jüpiter'e, yani kalaya, oradan Mars'a, yani demire, oradan Venüs'e, yani bakıra, oradan Merkür'e, yani cıvaya ve nihayet Ay'a, yani gümüşe ve Güneş'e yani altına ilerler. Taş'ın yapımında Satürn Cıva Suyunu (Merkür Suyunu) içinde barındıran soğuk, nemli ilkeye karşılık gelir. Jüpiter ise sıcak, kuru ilke, yani Sülfür'dür. Simyacı maddenin içinde gizlenmiş olduğuna inandığı ruhu özgürleştirme çabasıdır; bir bakıma ruh ile fiziksel gerçeklik arasında bir köprü oluşturur. (Gage, 1993: 143)

Van Gogh'un özellikle "aşık" çiftlerini konu alan ya da bu çiftlerinin yer aldığı resimlerinde kadın ve erkek figürleri biri sarı diğeri mavi ile temsil edilmiştir. Bu tür resimlerinden biri olan "Yürüyüş Yapan Çift ve Doğan Aylı Manzara"da van Gogh temaya uygun olarak simetrik kompozisyon uygulamıştır. (Resim 151) Tipik mavi kostümü ve kızıl saç-sakalı ile Van Gogh'un kendisi olduğunu düşündüren erkek figürünün yanındaki sarı giyimli kadın figürü bir el jesti ile yukarı yönü işaret

ediyor. Yukarıda hilal şeklindeki Ay'da tekrarlanan sarı, dağın ve Van Gogh'un kıyafetinin zıddı olarak kullanılmış; ikisinin karışımı yeşili doğuruyorlar. Tablodaki turuncular yeşili tonu itibariyle maviyi de komplemanter oluşu ile tamlıyor ancak tabloda sarının tamlayanına yer verilmemiş. Bu da resmin yine estetik kaygılardan önce Ortaçağlı kavramsal mantıkla yapıldığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Ay doğuyor oluşu ve van Gogh'u temsil eden figürün tepesindeki konumu ile Hermetizmdeki üçüncü gözün -kalp gözünün- açılış olarak değerlendirilebilir. Dişil ve eril unsurların uyumlu dengesi ile resim adeta 'Vahdet-el Vücut'un van Gogh dilindeki tam bir temsilidir.



Resim 151: “Yürüyüş Yapan Çift ve Doğan Aylı Manzara”
1890 St. Rémy, 49.5x45.5 cm, Sao Paulo Sanat Müzesi, Brezilya

SONUÇ

Bu tezin, renk simgeçiliği ve Vincent van Gogh'un sanatının renk simgeçilik geleneği içerisindeki konumu olarak özetlenebilecek konusu, tezin adından da anlaşılacağı gibi van Gogh'un sanatının farklı bir perspektiften ele alınma, dolayısıyla farklı bir yorum iddiasını taşır. Hatta bu iddia genel olarak biri Simgeci diğeri Dışavurumcu olarak görülen, iki farklı üslupta üretim yapmış Gauguin ile van Gogh'un kutuplaşmalarının yarattığı bir n yargıyı kırma girişimidir. Ardılları olan Fovist ve Ekspresyonist akımlarda ve Soyut sanatta renk kullanımına etki etmiş olan van Gogh'un, sanat içeriği bize bu konuda ışık tutar. Freudçu psikanalitik yönteme başvuran çok sayıdaki yorum bu içeriğe yaklaşmamaktadır. Van Gogh'un din adamlığı mesleğindeki yıllarının fanatizm olarak değerlendirilişi, hastalığının tıbbi tanımında yapılan hatalar ve intihar girişiminin bir çılgınlık anı olarak değerlendirilmesi çılgın-dahi mitini kuvvetlendirirken eserlerinin de psikolojik arazlar olarak görülmesinde n yargı oluşturmuştur. Oysa onun sanatının ve yaşam yolculuğunun temelleri çok eski bir inanç geleneğinde bulunabilir. Bu inanişın van Gogh renk simgeçiliğini doğurduğunu söyleyebiliriz.

Van Gogh manzaraları sadece abartılı duyguların ve özgürleşme arayışındaki sanatsal bir ruhun oyun alanı ya da doğa yorumları olarak değerlendirilmemelidir. Van Gogh'ta manzara, öznel deneyimlerin özgün görüşü için bir araç değildir, o başlı başına bir amaçtır. Sanatını en eski mistisizmden yola çıkarak modern teozofide yeniden şekillenen, insanın kozmik yolculuğuna ışık tutan bir inanişın belirişi olarak yorumlamak mümkündür. Kişisel dini inanişını arketipal simgelerle mitsel bir forma dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Böylece sanatında gerçeklikle simgesel olanı, idealizmle maddeciliği birbirine kabul ettirir, uzlaştırır. Van Gogh'un arketipal renkleri çok eskilere, arkaik zamanlara kadar geri gider, bunun gibi sanatının içeriği de dinler üzeri bir dinle ilgili görülebilir.

Van Gogh'un dini, geleneksel manada kurumsal bir sisteme bağlılık değil inanç sistemleri arasında diyaloglar kuran modern ilahiyatçıların bahsettiği türden

bir ruhsallıktır. Sanatı da benzer şekilde en eski öğretilere kadar geri giden çok açık göstergeler taşır; inanç yolculuğundaki temel taşları sadece Hristiyanlık dini sınırları içinde kalmaz. Sanatını ve yazışmalarını okuyan biri onda her dinden unsurlar bulacaktır. Onun tüm zaman ve kültürleri aşan, insanlığın evrensel diline bağlanması bir inanç geleneğinin son uçtaki modern halkasını oluşturan mesajı olarak görülebilir; bu mesaj son söz olarak sanatında ışıldar. Sanatının insanlığın evrensel meselesi ile ilgili olarak: doğum-ölüm, döngüsel tekâmül, sonsuzluk, enerjilerin mistik birliği, acı-huzur gibi temel kavramlar üzerine olduğu iddia edilebilir. Van Gogh kozmik-mistik işleyiş yasalarını kişisel deneyiminden geçirerek evrenin bir yansıması olarak sunmuştur. Bu nedenle mesajı geçici değil zaman ötesi, herkese yönelik ve kültürler üzeri değerlendirilebilir.

Van Gogh, izleyicisine pek çok temel anlamlar sağlayan doğal bir bilinçdışı simge üretimine dokunur. Yaşamı ve çalışmaları etkili bir dönüşüm örneği, kökensel gerçeklik⁴⁸⁶ deneyiminin bir sunum örneği olarak tamamen kendine has bir yöntemde ortaya çıkmıştır. Dini görüşünde doğayla sanatı birleştirir hatta gizliden gizliye ikisini eşitlemeye çalışarak doğayı doğru şekilde gözlemlemenin İsa'nın dirilişini⁴⁸⁷ görmeyle aynı şey olduğunu savunur. Bu yüzden doğa ve doğadaki insanın varoluşu ile ilgili konusu mistik olarak değerlendirilmelidir. Vincent hiçbir zaman geleneksel dini sahneler betimlemek istememiştir. Ona göre bu, güçlü şekilde hissettiği içsel gerekliliğini ifadeye yeterli değildi ve değer yitimine yol açacaktı.⁴⁸⁸ Van Gogh, fikirlerini tıpkı mesellerde olduğu gibi simgelerin ardına gizlemiştir. Çünkü “hikâye ve efsanelerde yer alan simgeler, kişi ve peygamberlerle ilgisi olmayan bambaşka bir şeydir.

Tanrı'nın sonsuz, ilahi varlığı fikrinin çalışmalarının içine sinerek tüm resimlerine yayıldığını söyleyebiliriz. Van Gogh'un manzaraya olan ilgisinde ekinin ekilmesi, olgunlaşması ve hasadından oluşan döngü öncelikli konular arasındadır.

⁴⁸⁶ Neumann'ın deyişi ile: *primordial one reality*

⁴⁸⁷ *Reborn*: mistisizmdeki ruhsal doğum -ruhsal aydınlanma, üçüncü gözün açılışı, ermek- olgusunun Hristiyanlık'taki versiyonu

⁴⁸⁸ Tanrıları bir başka deyişle üst varlıkları, antropomorfik bir yorumla cisimleştirmek, onların mistik gücünü azaltır, adeta tanrılıklarını sarsar. Bu durum tek tanrılı büyük dinlerin söyleminde başlıca endişe olarak gündemde tutulmuştur.(Jung, 1997: 354-355)

Sanatçının erken dönem Hıristiyanlık öğretileri doğrultusundaki inancı, daha sonraki dönemde İncil kıssaları olarak ortaya çıkar; ekin ekici ve üzüm bağı gibi konular ona tanrısal varlığın ortaya koyduğu işlerin imajları olarak görünür. (Bürge, Zimmer, Feilchenfeldt, 2009: 24) Biçici, günebakanlar, serviler, yollar, zeytinlikler ilahi varlığın tasvirinde onun kullandığı modern sanatsal sözlüğün terimleridir. Vincent'ın bakış açısı insan yaşamı ile doğanın formlarının bir arada nasıl tınladığı (rezonans olduğu) anlayışı üzerinedir. Beşik, tıpkı tarla imajında olduğu gibi doğumun, kutsallık içeren hali ile yeniden doğumun simgesidir. Filizlenmiş bir tarla da beşikteki bir bebek de tanrının varlığının kanıtıdır ona göre; doğup yeşermenin dinamizmini içermesi ile yeniden doğum ile tekâmül sürecinin reel görünüşleri olarak evrenin büyük motifleridir. Günü gelince toprak olacak köylülerin yaşamlarını topraktan çıkartmaları onu büyülemiştir. Bu tür faaliyetleri van Gogh açısından büyümlü kılan, iç yüzünde kendinden kendini doğurmak -bedenin ölerken ruhun açığa çıkması: ruhsal aydınlanma- anlamına gelmeleri olabilirdi.⁴⁸⁹ Van Gogh'un dini inancında bağlandığı acı yolu ile öğrenme geleneği, resimlerinde, yaşamın yıpratmış yorgun, yaşlı, ve zavallı olan tüm formlarında ortaya çıkar. Resimlerinin “Sabır Merdiveni”, “Sonsuzluk Kapısında” gibi isimleri de bu yolu işaret eder. Tekrar eden tüm simgeleri -buğday, orakçı, ekici, Güneş, Ay, yıldız, lamba, mum, ateş, serviler, zeytinlikler, üzüm bağları, tarlalar, kökler, kentler, yollar, irisler, kitaplar, kargalar ve hasır şapka takan, eken, kazan, patates yiyen köylüler- ilahi özellikler taşır. Ekinin ekilmesi ve günü gelince biçilmesi kutsal eylemlerdir. İnsanlar buğdaylara benzer, yargı gününde biçilerek sonsuza kavuşacaklardır. Ölüm bedenini ölerken ruhun açığa çıkışıdır.

Van Gogh'un konusu doğa ile birlikte doğanın içinde çalışan insandır. İnsanın asıl çabası ise çalışarak kendini var etmedir. Sonsuza kavuşmanın simgesi olarak Güneş, yaşam yolculuğunun sonundaki Kutsal Kent gibi yolcunun uğraşısının üzerinde görünerek umut vaat eder. Güneş mistisizmde kişinin içerisindeki tanrısalıktır; Hermetizm ve Hıristiyanlıktaki “ruhsal Güneş”, simyadaki “felsefe taşı”, tasavvuftaki insan-ı kâmil, üçüncü gözün açılışı, kalp gözünün uyanışı, ölümlü

⁴⁸⁹ Bu sahneleri psikanalitik yöntem kullanan yorumcularınki gibi sadece ölü doğan kardeşin yarattığı suçluluk psikozuna bağlamak ve bununla sınırlı tutmak, van Gogh'un yaşam misyonu ve sanatını şekillendirdiğini iddia ettiğimiz dini inanışını, hayat görüşünü yok saymak anlamına gelecektir.

insandan ölümsüz olan ruhun ortaya çıkışıdır. İsa'yı taklit eden van Gogh'un tanrısallığı dışarıda değil kendi içinde aradığını, kendini dönüştürme ile ilgilendiğini, insanlığa da İsa'nın bu mesajını vaaz ettiğini söyleyebiliriz. Onun *kendinden ışık saçan gözleri*, sarı ışığı, servileri, yolları bu uyanışın yani “aydınlanma”nın göstergeleri olarak yorumlanabilir. Hermetizmde ve birçok dindeki ağaç simgesini kullanır. Van Gogh'un kariyerinin başından beri çok sevdiği geleneksel bir tema olan mevsimler, Batı geleneğindeki aynı anlamla ilgili olarak⁴⁹⁰ Büyük İş'in (magnus opus) evreleridir. Önemli olan bu evreleri geçirmek, yani yolda olmaktır çünkü bu süreç insanın dünya üzerinde olmasının da anlamıdır. Bu nedenle resimlerindeki yol simgesi, vaaz ettiği gibi *haç yolcusunun ilerleyişi* ile bağlantılı görülebilir.

Van Gogh mistisizmdeki biri eril, diğeri dişil olan iki kutuplu Kundalini enerjisini resimlerinde ‘Güneş ve Ay’ı birleştirme yolu ile ortaya çıkartmış da olabilir, sıklıkla resmettiği aşıklar çifti de (kadın-erkek çifti) aynı imayı taşıyor görünmektedir. Enerjilerin birliği, üçüncü gözün uyanışı, felsefe taşını bulma, kalp gözünün açılması kısaca “aydınlanma”, erme anlamlarına gelir. Kundalini enerjisinin yükselişini tarif eden bu ikili simge ve renkler onu, diğer kuramcılarla buluşturan ortak bir alandan çıkıp gelmiş olmalıdır. Van Gogh'un İsa'nın sureti yerine Hristiyanlığın İsa'ya dönüştürdüğü Güneş mitini kullanmayı tercih edişi primitifin alanına girişi olarak değerlendirilebilir. O bu yolla mesajını daha derinden ve yalın yansıtabileceğini anlamış olmalıydı. Çünkü bu alan zaman-mekan aşkın, evrenseldi, insanlık burada birleşip eşitleniyordu. Onun güneşinin İsa olduğunu söylemek konuyu Hristiyanlık sınırları içerisinde, Batı kültürü sınırları içerisinde ve hatta din sınırları içerisinde bırakır. Bu da dünyanın geri kalanına kapalı, kültürel bir çözümleme ile sınırlı kalan bir sanattan bahsetmek anlamına gelecektir. Oysa van Gogh'un kullandığı simgelerin ortak bilinçdışının dominantları olması ile tüm insanlığı ilgilendirdiğini söyleyebiliriz.

Özellikle Güneş en eski mitolojilerde tanrısallık simgesidir. Daha basit zihin yapılı olan atalarımız, bilinçdışının içindekileri doğrudan doğruya yansıtıyorlardı.

⁴⁹⁰ İsa'nın dönüşüm evreleri olarak değerlendirilir. Gerçekte arkaik dönüşüm arketipinin Hristiyanlığa adapte edilmiş halidir. (Gage, 1997) (Drange, 1996)

Yaşamdan yansıtılarak oluşturulmalarına karşın mitler tarihsel değildir.⁴⁹¹ Mithosun muğlak bir ortamda bulunması hem esrimeye uygundur hem de sözcüklerle ifadesi zor olan Tanrı bilincine daha yakındır çünkü simgeler yoruma açıktırlar yani sonsuza yakındırlar. (Bobaroğlu, 2002: 70-71) Jung’a göre bir sorun ne denli kişisel ve güncel ise ifade için kullanılan arketip o oranda karmaşık, ayrıntılı ve belirgindir. Somutlaşan durum ne denli kişilikdışı ve evrensel ise o oranda basit bir görüntü olarak ortaya çıkmaktadır. “Bu tür öz ve basit arketip imgesi, yaşamın ve dünyanın tüm zenginliğini gizilgüç olarak içerir.” (Gürol, Jung, 1997: sunuş 51) Totemizm öncesi anikonik devrede geometrik simgeler uzun süre varlıklarını korumuştur. (Mülayim, 2006:258) Ayrıntılar atılıp, şekil yalınlaştıkça, reel dünyanın görüntülerinden uzaklaşılır. Ayrıntılar atılabildikçe şekil güç kazanmakta, içerik yükü artmakta, böylece insan gözünü oyalayan parçalar yerine, düşünce ve sezgi çağrışımları güçlü ve olanca şiddetiyle ortaya çıkmaktadır. (Mülayim, 2006: 262)

Van Gogh’un sanatındaki simgeler okuyup ezberlenerek oluşturulmuş simgeler değildir, o bu simgeleri ilham yolu ile, doğadaki karşılıklarını hissetmek yolu ile, ilahi olanı deneyimleyerek bulmuş ve bulgularını sanatında icra etmiştir diyebiliriz. Bu simgelerin ortak bilinçdışı alandan çıkıp gelerek kavramlaşan fikirler olduğu anlaşılıyor. Van Gogh kendi özgün deneyiminden bu güçlü imgeleri çekip çıkartırken yaratıcılıktan uzak basmakalıp şematizmin ağına düşmemiştir, çünkü onunki kitaplardan ezberlenen türde değil; gerçek, samimi şekilde yaşanan bir yoldur. Ruhunun derinliklerindeki arketip simgelere ulaştıkça dış dünya ile ulaştığı bu temel gerçeklik alanı arasında bir birlik oluşmuştur diyebiliriz. Vincent için simgecilik sanatçıların kullandığı zekice bir kod değil, fakat her gün doğada bir işçi gibi çalışan, sevgi ve basitlik içerisinde yaşayan bir sanatçıya kendiliğinden açılacak olan daha derin ve yüce bir kaynaktan gelen bir dinamiktir. Van Gogh’a göre konuyu yürekten bilmek, sanatçı yaradılışının merkezi ile gerçeğin merkezinin buluşup iç içe geçtiği ilkel noktayı tarif eder.⁴⁹² Van Gogh’un yazılarında, yaşayarak

⁴⁹¹ Aynı içerik farklı zamanlarda farklı şekillerde ortaya çıkar: Babil Kulesi efsanesinde insanın kibri işlenir, sonunda insanlık cezalandırılmıştır. Marsyas’ın derisi aynı nedenle yüzülür, Arakhne örümceğe aynı sebeple dönüştürülür. İkarus aynı nedenle düşer v.b. Mithos’taki kavram aynıdır, değişen sahne ve hikâyedir.

⁴⁹² Bergson’un Sezgicilik Felsefesi’ndeki arı oluşum alanına girmedeki duygudaşlık tanımı van Gogh örneğine uyar.

deneyimlediği bilgilere içe doğuş, ilham denen sezgisel yolla, sezgi boyutu ile ulaştığını gösteren pek çok referans vardır.⁴⁹³

Van Gogh öznel renk algısının geliştiği modern çağda eski ile sağlam bağlar kurmuş, eski olanı gelecek zamanlara taşımıştır. Eskiye doğru inildikçe gelenek ve inanç sistemleriyle kaynaşan renk algısı, modern çağlara gelindikçe sanatçıya bağlı, kreatif ve büsbütün sübjektif bir olguya dönüşür. Sübjektif algı, renkleri tanımlama ve renge simgesel anlam atfetme önemli psikolojik problemlerdir. Rengin sübjektif algısından bahsederken duygu, güdülenme, telkin ve diğer psikolojik faktörlerin devreye girmesinden bahsetmek gerekir. (Gage, 2006: 11) Bu yüzden sanatçının içinde bulunduğu psikolojik durumu tanımadan sanatındaki renk simgelerini çözmek mümkün değildir. Bu bağlamda van Gogh'un zihinsel hastalığının renk tercihleri üzerindeki etkisi araştırma konusudur. Resimsel üslup ve renk şiddetinin bazı yorumcular üzerinde van Gogh'un şizofren olduğuna dair bir kanı uyandırmış olması bu araştırmayı zorunlu kılar.

Van Gogh'un kulağını kesmesi ve intihar girişimi şizofreni tanısının merkez aldığı iki psikotik davranıştır. Çoğu kişi bu davranışların bozuk bir zihnin, belki şizofrenik ya da manik depresif bir zihnin ürünü olduğunu iddia eder. (Lüleci, 2007: 2) İntiharı ise hastalığının devam eden seyrindeki son nokta olarak düşünülmüştür. Van Gogh'un hastalığının ona tanı koyan ilk doktorlarının da belirttiği gibi temporal lob epilepsisine bağlı bir psiko-motor bozukluk olma ihtimali yüksek görünmektedir. Doğuştan gelen bir hastalık olmayıp, kötü yaşam koşullarına bağlı olarak orta yaşında bir krizle ortaya çıktığı iddia edilir. Van Gogh'un intihar girişiminde bu hastalığının yol açtığı bir kriz neden olarak gösterilse de intihar girişiminin bilinçli ve uzun zamanda alınmış bir karar olduğunu kanıtlayan deliller bu kanıyı gölgede bırakmaktadır. Bunun yerine endojen depresyon üzerinde durulur. Kendi inancında ölümü kötü bir son olarak değil, dönüşüm için gerekli olan yaşamın öteki yönü olarak düşündüğünü belirten yazıları ve kardeşinin hasta olan bebeğinin yaşam kaynaklarını kurutuyor olmasının kendisinde yarattığı baskı ve depresyon

⁴⁹³ Bilmenin üç yolu mathesis, pathesis ve gnosistir. Bu kavramlar 3.Bölüm ilgili pasajda açıklanmıştır. (Ayrıca Bkz. Störig, 1994: 332-338 ve Özden, 1996)

intihar düşüncesine yol açmış olabilir. O halde kararı bir feda girişimi olarak yorumlanabilir. Diğer yandan “İsa’yı Taklit”⁴⁹⁴ inancı ile tutarlıdır.

Van Gogh’un kendini keserek yaralama davranışı sadece tıp bilimi içerisinde değerlendirilmemeli, kültürel bir arketiple ilişkisi araştırılmalıdır. Oldukça kanlı geçen geleneksel erginlenme törenlerinde amaç epifiz bezini uyararak müridin bir üst bilinç aşamasına geçmesini sağlamaktır. Bedensel mutilasyon/modifikasyon kendini ve başkalarını iyileştirecek özel yeteneklere giden yolda önemli bir basamaktır. Pek çok dinde maneviyata ilişkin beden modifikasyon etkinliklerinin, ruha memnuniyet verdiği; insanların özel kutsallık, esriklik ve kavrayış durumlarına ulaşmasını sağladığı düşünülür. Günümüzde “Modern Primitif Hareket” olarak adlandırılan sanat akımı farklı kültürlerin beden modifikasyon ritüellerini takip ederek kendini yaralama davranışını uygular. Akımın sanatçıları beden modifikasyonu pratiklerine dâhil olmanın manevi düzeyde aşkın ve sağaltıcı bir deneyim olabileceğini iddia etmektedir. Vincent’in bilinçsizce gerçekleştirdiği kendini keserek yaralama davranışı gerçekte epifiz bezini uyararak Vincent’ı yukarıda bahsedilen şekilde etkilemiş de olabilir. Yaratıcı olmayan bir hasta açısından kendini yaralama davranışı anlık rahatlama ile eşdeğer olabilecekken zihni sürekli kendini aşma, ilahilik, varoluş, öte âlem gibi, bir müridinkine (*disciple*) benzer düşüncelerle dolu olan ve yaratıcılık mesleğindeki bir kimse için davranışın neticeleri sadece rahatlama olarak değerlendirilmemelidir.

Vincent’in coşkun mizacı güçlü bir arketipin çekim alanına girmiş olabileceği şeklinde de açıklanabilir. Jung’a göre ortak-bilinç içerikleri her canlandığında, bu olay bilinç üstüne son derece güçlü bir etkide bulunur. Daima bir karışıklık yer alır. Ortak bilinç dışının yeniden canlanmasının nedeni yaşamdan beklenen ve umulan şeylerin iflası ile, bilinçdışının gerçeğin yerini almasıdır. Mitolojik durum belirdiğinde her defasında, acayip bir duygusal şiddeti birlikte getirir; sanki o güne kadar titreşime girmemiş tellere dokunulmuştur ya da varlıklarından hiçbir zaman haberimizin olmadığı güçler serbest kalmıştır. Uyum sağlamayı güçleştiren bu tür heyecanlar kendine özgü atipik durumlarla karşılaşmamış olmamızdandır. Bu tür durumlarda birey olmaktan çıkar tüm insanlığın sesi haline geliriz. Bilinçli iradece

⁴⁹⁴ Gençliğinde okuduğu ve yaşamı boyunca kendisini etkilediği anlaşılan Ernest Renan’ın kitabı.

erişilemeyecek bütün gizli içgüdü kuvvetlerini özgür bırakan idealler dediğimiz ortak tasvirlerden biri yardımımıza koşmadıkça birey kendi güçlerinden tamamı ile yararlanamaz. “İlksel imgelerle konuşan kişi binlerle ses ile konuşur; bir yandan ifade etmeye çalıştığı fikir, arızî ve geçici olandan, sonsuzca varolanın egemenliği düzeyine yükselmeye çalışırken, öte yandan insanı büyülemekte, onu ezmekte, kişisel yargımızı insanlığın yargısına dönüştürmekte ve insanı ta eski çağlardan beri her türlü tehlike karşısında sığınmasına ve uzun geceyi yaşamasına yardım eden şu iyiliksever güçleri içimizde uyandırmaktadır.” (Jung, 1997: 324)

Sanatçı psişesinden doğan sanat, özerk bir komplekstir. Bir birey olarak Vincent’ın kişisel bilinçdışının kendisini etkilemiş olduğu yadsınamaz. Ancak sanatının ardındaki simgelerin nedenlerini bununla sınırlı tutmak bizi asıl tabloyu görmekten alıkoyar. Jung sanata uygulanacak psikoloji yönteminin Freudçu psikanaliz üzerinden yapılmaması gerektiğini savunur. Kuram bizi sanat eserine yaklaştırmalıdır ona göre, psikolojik gerçeklere değil. Asıl anlamın gölgede kaldığı yorumlar, sanattan aldığımız duyguları açıklamaya yetmeyecektir. İnsanın temel davranışının bilince dayalı olduğu söylenemez. Bilinçdışı, bilinçten çok daha önce oluşur. Kişisel bilinçdışı unutulmuş, bastırılmış, bilinçdışı tarafından algılanan, düşünülen ve duyulan her nesneyi kapsarken ortak bilinçdışında kişiye özgü algılamalar söz konusu değildir. Burada kişisel hiçbir şey yoktur, bir insan topluluğuna, daha çok bir ulusa hatta tüm insanlığa aittir. Bireysel varoluşun elde ettiği şeyler değil, manevi biçimlerin ve yaradılıştan var olan içgüdülerin ürünleridir. Ortak bilinçdışının içeriğini, bireysel benimizin kendinin edindiği şeyler oluşturmaz; o insanoğlunun tarih çağlarına, toplumlara, ırklara bakmaksızın, ta dünyanın kuruluşundan beri evrensel durumlara karşı gösterdiği kalıpsal tepkileri içerir. Ortak bilinçdışı, her bireyin beyin yapısında yeniden doğan evrenin tüm ruhsal katılımını içerir. (Jung, 1997) Sanatın kişisel bilinçdışından da beslendiğini ancak bu imgeler dominantlaşırsa sanatın bir araza dönüşmeye başlayacağını söyleyen Jung, evrensel sanatın en yetkin örneklerinin ortak bilinçdışından beslenerek gelen eserler olduğunu ifade eder. Böyle bir durumda biçim ve içerikte ancak sezgi ile algılanabilecek düşünceler, anlam dolu bir dil ve bilinmeyen bir şeyin en iyi biçimde dile getirilen ifadeleri, gerçek simge olan imgelerle karşılaşılır. (Jung, 1997: 318)

Van Gogh'un sanatını oluşturan ögeler şizofrenik psikoz bozukluğunun neticesi değil, çalışmasının özgün gövdesini oluşturan, çeşitli etkilerdeki tamamen bilinçli uğraşısının sentezidir. Yoğun yazışmalarında da bu çalışmanın detaylarını anlatmıştır. Renk bu sentezde en kilit noktayı oluşturur. Renk kullanımı sanatına bağlı bir unsur olarak hastalıklı bir sanatı değil, giderek kuvvetlenen bir iç âlemi yansıtır. Bir deli olmanın aksine yüksek bir bilinç düzeyidir söz konusu olan. Van Gogh'ta renkler kişisel bilinç dışından gelen, kişisel duygulanımın yol açtığı mikrokozmosmik bir alana ait görülmemelidir ancak renklerin evrensel dilinden bahsedebiliriz. Düşünce ve duygu yargıda bulunan akla dayalıdır. Duyum ve sezgi ise olanı doğrudan, yargı içermeden alan işlevlerdir. Duyum duyuların bilince yansıttıklarıdır oysa sezgi nesnelerin kendi iç yapısında bulunan gizilgüçlerin bilinç dışı yoluyla algılanmasıdır. Bu dört işlevin dördü de bilinç düzeyine çıktığında aydınlanmış insan doğar. (Jung, 1997) Vincent renkleri sadece duygusal (*ekspresif*) kullanmıştır demek duyum ve sezgi ile kullanmadığını söylemektir. Oysa biz burada onun anladığı sanatın aydınlanma ile varılacak/ varılmış olan bir sanat olduğunu öne sürmekteyiz.

Sonsuzluğa uzanan ışıltılı yıldızlı gecelerinden kendini Tanrı'ya adamanın geleneksel simgesi olan günebakan çiçeğine kadar van Gogh'un sanatı inanç anlamında içsel arayışını yansıtır. Bunu ifade için kişisel bilinç dışından çıkıp gelen enerjiler yeterli değildir. Tüm insanlığın, merkezinde bulunduğu ortak duyguların harekete geçirilmesi gerekir. Düşünceyi bir yana bırakan mistik kendini iç dünyanın sonsuzluğuna açar. Van Gogh'un buradan bulup çıkarttığı sanatı, çekim alanına girdiği kuvvetin onu yönlendirmesine izin verisi olarak da açıklanabilir. Bu kuvvet onun dışında bir merkezde değil kendi içindedir. Van Gogh'un renklerindeki ve üslubundaki coşkulu mizacını Jung'un sözünü ettiği ruhun güçlü bir arketipin çekim alanına girmesi ile coşkunluğa kapılışı olarak değerlendirmek de mümkündür. Bu coşku, sezgi ile ulaşılmış içsel bir bilgi olan arketip gücünden çıkıp gelişile ruhsal olanın ussal değerlendirilişi şeklinde yorumlanabilir. Böylece Vincent'in, renkleri, sadece resimlerinin inanca dayalı içeriğinden ötürü değil, aynı zamanda kişisel olarak uyanan ruhsal gücünün açığa çıkışı ile mistik amacının hizmetinde

kullandığını da iddia edebiliriz.⁴⁹⁵ Bu nedenle onun renkleri, duygularının hizmetinde ya da haz uyandıracak şekilde dekoratif olarak yorumlanamaz fakat ortak bilinçdışının tüm insanlık tarihini kapsayan simgeleri olarak temel prensiplerle ilgili görülebilir. Bu palet temel prensipleri karşılayan az sayıdaki kromatik özgül renkle başlar. Seçimi, estetik dışı sonuçlar doğuracak olsa dahi⁴⁹⁶ tıpkı Ortaçağ kavramsal estetiğinde olduğu gibi vazgeçilmezdir.⁴⁹⁷

Doğada kendisine konuşan dilin (ilhamın) belirişi⁴⁹⁸, çalışmasında geçmişe dair simgelerin ortaya çıkışı⁴⁹⁹, Zen anlayışındaki nesne-merkezli oluş⁵⁰⁰ ve Jung'un bahsettiği dört ruhsal işlevin bilince çıkışı⁵⁰¹ Vincent'in mistik öğretilerde bahsedilen Birlik bilincini deneyimlediğinin kanıtları olarak sunulabilir. Bu bilinç düzeyinde renklerin, kişiye göre öznel değişimler göstermeyen, nesnel boyutları, evrensel kavramları yer alır. Jung'a göre evrensel sanat ortaya koyan bir yaratıcı bu alandan beslenmekte, verilerini buradan alıp dönüştürmektedir. Van Gogh'un kökensel birliği, temel gerçekliği vermek için tamlayıcı özgül renkleri kullandığını söyleyebiliriz. Bu nedenle sanatını anlamak için onun psikolojik arazları yerine sanatının içeriğine bakmak, konularını, ne anlatmak istediğini incelemek gerekir. Vincent'in tamlayıcı zıt renklerini titreşimli fırça tekniği ve birbiri içine ritmik şekilde akarak geçen, birbirini tamamlayan değişken form anlayışı ile uygulayışı dualistik kuantum evren yasasının resim sanatına yansıması olarak görülebilir. Tamlayıcı zıtlık, görme duyumunun süksesif ve simultane zıtlık denen işleyiş mekanizmasıdır, bu nedenle insan doğasındaki dengeleme işlemidir. Evrenin çift kutupluluk yasasını ifade etmede en uygun renk armonisidir. Jung'a göre karşıtlık

⁴⁹⁵ Itten sanat tarihindeki renk kullanımını İzlenimci, Dışavurumcu ve Yapısalcı (*Constructive*) olarak üçe ayırır: “Renk çalışmasına niyet etmek için bahsettiğimiz farklı bakış açıları olan – yapısalcı, dışavurumcu ve izlenimci bakış açıları-ndan bahsettikten sonra şunu atlamadan söylemeli: Gerçeklik algısı ve duygu gücü olmayan bir sembolizm ölü, donuk bir formalizmdir ancak. Simgencilik zenginliğinden ve duyguların gücünden yoksun duyumsal izlenim sıradan, yapmacıklı bir doğacılık olarak kalır. Yapısalcı simgesel içerik ya da duyumsal güç olmaksızın duygusal etki, duygusal dışavurum düzeyiyle sınırlı kalacaktır.” (Itten, 1973: 17)

⁴⁹⁶ Gauguin'in Vincent'in şiddetli renklerine estetik açıdan karşı çıkışı gibi

⁴⁹⁷ Rengin anlamlarına göre düzenlenmiş bir renk çeşitliliği oldukça uyumsuz bir estetik etkiye de sahip olabilir.

⁴⁹⁸ Gnostik öğretisi

⁴⁹⁹ Evrensel arketipler

⁵⁰⁰ Doğa ile psişe arasındaki rezonans

⁵⁰¹ Ortak bilinç dışı ile bilincin temâsı van Gogh'taki sezgisel yöntem kullanarak doğanın içindeki anlamı ortaya çıkardığına dair iddiasını açıklar

evrenin kendi kendini ayarlama prensibidir. Van Gogh için tamlayıcı zıtlık tıpkı doğum-ölüm gibi gerçekliğin iki yönü olması ile varoluşsaldır.⁵⁰² Bunun dışında birbirini kompozisyon ya da sadece içerik bakımından tamlayan seri tablolar üretmiştir.⁵⁰³

Van Gogh rengi optikal bir konstrüksiyon aracı olmaktan ziyade ruhsal bir ifade gücü olarak düşünür. Onun devamlı üzerinde durduğu mesele rengi etkileyici yapan esasın ne olduğu sorusudur, renklerin kendi uyumlarını takip ettiklerini hisseder. Tamlayıcı zıt ikililerle nesneye bağlı kalmaksızın da mevsimlerin anlatılabileceğini fark eder: “*renk kendi başına bir şey anlatır, bunsuz yapamaz insan.*”⁵⁰⁴ Bu anlayış bir yandan 20. yüzyıl soyut resminde geliştirilecek olan renkçi ifadeyi haber verirken diğer yandan van Gogh’u Delacroix’dan MÉRIMÉE’ye ve oradan da Goethe ve Schiller’e kadar geri giderek Antik dönem sembolizmine bağlar.⁵⁰⁵ Van Gogh’un sadece zıt renklerle değil, kullandığı Güneş-Ay simgesi ve “aşıklar” adını verdiği kadın-erkek simgesi ile de mistisizmdeki Birlik, Yin-Yang, (Vahdet-el vücut) kavramını görselleştirdiğini iddia edebiliriz. Anlamı kuvvetlendiren diğer unsur Romantik gelenekteki sarı-mavi armoniyi uygulayışıdır. Bu iki rengin dişil-eril prensipler olduğuna dair geniş bir literatür mevcuttur. Sarı, ortak bilinç dışında İlahi zekânın, kutsal bilginin enerjisini taşır. Van Gogh’un sanatının evrensel teması ile rengin evrensel kaideleri arasında paralellik vardır. Özellikle Romantik akımda önem kazanmış geleneksel bir tema olan zamanın tekrar eden doğum-ölüm ile tekâmül ettirten dönüştürücü güçlerinin doğadaki izdüşümü - mevsimsel çevrim ve gün döngüsü temasına bağlanır. Yine Romantizmdeki sarı-mavi ana renklerini kullanır. Filizlenen tarlalarında yeşil rengi eski Mısır’daki gibi yeniden doğum olarak yorumlanabilir. Sonuç olarak van Gogh’un sanatı ve dini aynı

⁵⁰² “iki aşığın aşkını, birbirini tamlayan iki rengin birleşmesiyle birbirlerine karışmalarını, birbirlerine karşıtlıklarını, akraba tonlarının o esrarlı titreşimleriyle ifade edebilmek. Bir yıldız ile umudu, bir günbatımının ışınlarında ruhun heyecanını ifade edebilmek.. Göz aldatan gerçeklikle en ufak bir ilgisi yok bunun, oysa gerçekten varolan bir şey değil mi?” Eylül 1888, Arles (aktaran: Kür, 1996: 192)

⁵⁰³ Özellikle zaman döngüsü ile ilgili serileri yukarıda bahsettiğimiz gibi mistiğin yolda oluşu, *magnum opus*’un işleyişi olarak da yorumlanabilir.

⁵⁰⁴ Ekim 1885, Lahey (Kür, 1996: 149)

⁵⁰⁵ 1790’larda Goethe ve Schiller Eski ve Ortaçağa ait dört mevsimin, dört elementin, dört mizacın, günün dört saat diliminin, insan ömrünün dört evresinin ve ayın dört evresinin dört parçalı sistemini keşfetmişlerdi.

bilinçdışı içerikten beslenmiştir ve renkleri de bu kaynaktan güçlü bir etki ile çıkar. Ancak bu çıkış, yaratış için doğadaki ilham deneyimine ihtiyaç duymuş, *aynı zamanda simgesel olan gerçekliğin* gücüne inanmıştır diyebiliriz.

Van Gogh'un yaşamında ve aynı şekilde çalışmasında geçmişin korunması ve modern arayış arasındaki gerilim durmaksızın vurgulanır. Geçmişin simgeci renk anlayışını modern çağlara taşıırken sanatının içeriği ile de topluma yön gösterdiğini söyleyebiliriz. Doğa güçlerini çağrıştıran resimleri ile amaçladığı, sanatın sınırlarını aşarak toplumun sınırlarına ulaşmaktır. Van Gogh'un resmi, neredeyse derin bir çılgınlıkla, aşamalı olarak frenlenemez bir dürtüyle egosunu aşmaya doğru, egosunun katışıksız bir görev yükü altında ezildiği noktaya doğru giden nitelik gelişimini başarmaya yönelik bir araştırma çabasında oluşur. Yaşamı sanatının, sanatı da yaşamının vaaz ettiğini dile getirmiştir. Van Gogh ideolojiler çatışmasının ortasındaki bir dönemeçte olduğunun, özellikle de çevresinde dönen dini inanç konusundaki karmaşanın ciddi şekilde farkındaydı. Şüphe ile din arasındaki keskin uyumsuzluk, bu akış çağında van Gogh gibi pek çoğunun yaşadığı bir mücadele idi. Zamanının adamı van Gogh, Ortaçağa özgü bakış açısının parçalanmış birliği ile modernliğin tutarsız görünüşleri arasında, Ortaçağ mistisizmi ile modern arayıcı arasındaki mücadele ortamında yetişmiştir. Olumluyıcı bakış açısıyla eskiyi yok etmeden dönüştürmenin mümkün bir çözüm olabileceğini görür. İsa'nın sağlam öğretisi ile yeni bir toplum kurma anlayışı, van Gogh'un ütopyik "Tanrı Krallığı"nın gerçekleşme olasılığına duyduğu inançta devam eder. Bu çalkantılı dönemde, gerçekleşecek olan ruhsal bir devrimle kurumsal dini arkada bırakacağı bir eşikte olduğuna inanır.

Kullandığı simgeler van Gogh'u insanlık tarihi boyunca sürüp giden simgeci geleneğin bir uzantısı, bu köklü yapının önemli bir elemanı, modern çağdaki özgün, yenilikçi bir bireysel örneği haline getirir. Sanatçıyı bu bağlamda ele almak onun yaşamı ile sözünü, sanatı ile felsefesini mantıklı bir düzleme taşıyacağı gibi tarih içerisindeki -sadece plastik anlamda değil fakat anlam ve içerik örtüşmesindeki- önemli konumunu da belirler. Van Gogh'un bir vaiz olarak kaldığını iddia edebiliriz: çizimleri ve resimleri aracılığıyla diyaloga girip mesaj iletir. Vincent için kelime ve imaj bir gerçekliği ifade etmenin iki ayrı yoludur. Böylece *haç*

yolculuğunun henüz başında üstlendiği misyonunu devam ettirmiştir. Renklerinin yarattığı rezonans etkisi izleyicisini içine alarak van Gogh'un vaazını diğerlerine iletmesinde önemli bir ruhsal güçtür.

Çağımızın sorunu ruhta canlı, yoğun ve doğal yaşamı olacak simgeler gereksinimidir. Çağın hastalığı olan anomi (anlamsızlık hastalığı)⁵⁰⁶, derinden hissedilecek bir amaçtan yoksunluğun sonucu olarak kişinin yabancılaşmasıdır. “Psikolojik sorun, tarihin en anlamlı dönemlerinden birini yaşarken bile, bireysel yaşamın anlamsızlığının yükü altında ezilen kişinin sorunudur.” (Gürol, Jung, 1997: giriş 85) Paul Tillich, nevrozu ‘yokluktan kaçmak için varlığı inkâr etme’ olarak tanımlar. Özellikle nörotik hastalar, içinden kendilerine baktıkları kavramsal bağlamda ne anlam, ne yön ne de umut bulamamaktadırlar. Bu bağlam, düzenli, mekanik ve bir örnek evren düşüncesine yaslanan modern bilimsel dünya görüşünden kaynaklanır. Psikiyatri, anlamsızlık hastalığına karşı bir reçete sunamazken, insan gelişiminin modern süreçlerle sonuçsuz kalması (akamete uğratılması) konusunda da bir formülü yoktur. (Sayar, 2004: 11) Jung’a göre çağın hastalığı şüphedir. Her kültür yok edici karşıtını doğurmuştur ancak bundan önceki hiçbir kültür ya da uygarlık ruhsal dip akıntılarını bu denli ciddiye almak zorunda kalmamıştı. Çağın maddeciliği güven vermemekte her yenilik yeni bir faciayı yaratmaktadır. Kuşkuculuğu yüzünden çağdaş insan yeniden içine kapanmaktadır. Enerji kaynağa akmakta hep orda durup duran içerikler de yüzeye çıkmaktadır.

Van Gogh çağının ruhsal ihtiyacını, dönemin tinini kurtarma iddiasında olan Simgencilik Akımı sanatçılarından ve Nabilerden daha fazla hissetmiştir diyebiliriz. Tanrı arketipinin öldüğü bir yüzyılda onu, sanatında eski imgeleri kullanarak yeni ve kişiselleşmiş bir dille ortaya koyuşu toplum açısından da bir çözüm önerisi olarak görülebilir. Ruhsal mesajı insanlığı büyük bir kırılmanın ortasında karanlıktan aydınlığa çıkartacak sağlam bir köprüye benzetilebilir; bu köprüyü sanatı ile inşa

⁵⁰⁶ Toplumda ya da bireyde, ölçü ve değerlerin çökmesi ya da amaç ve ülkü yoksunluğunda oluşan dengesizlik durumu. Toplumsal bir sistem anomi durumunda olduğunda birey, işe yaramazlık duygusu, amaçsızlık, duygusal boşluk ve umutsuzlukla tanımlanan bir psikolojik duruma sürüklenir. Psikolojik bağlamda anomi, hiçbir ölçüsü, süreklilik duygusu ya da yükümlülüğü olmayan ve bütün toplumsal bağlarını yadsıyan bireyin ruh durumunu belirtir.

eder. Bu durumda sanatı iddia ettiğimiz gibi bir vaaza dönüşecektir. Sorun için önerisine sanatı ile birlikte kişi olarak örnek oluşunu da eklemeliyiz.

Modası geçen bir sanatçının yeniden keşfedildiğine tanık oluruz. Bu, bilinç gelişiminin daha yükseğe, sanatçının bize bir şey söyleyebileceği düzeye çıktığı zaman gerçekleşir. Sanatçının yapıtında eskiden beri var olan ve simge içinde gizli bulunan bir şey çağın ruhunda gerçekleşen bir yenilenme ile anlaşılır duruma gelmiştir. (Jung, 1997: 342) Bugün izleyicisi hala büyüyen bir ilgi ile van Gogh eserlerine yaklaşmakta, yorumcular bu eserlerde her geçen gün yeni anlamlar bulmaktadır. Vincent'ı bizimle buluşturan güç ortak-bilinçdışının, taze ve orijinal bir dille tekrar beliren mitolojik durum olarak ortaya çıkışı olabilir. Jung'a göre yaratıcı süreç, arketipik bir imgenin bilinçdışı harekete getirilmesinden ve bu imgenin bir sanat yapıtı olarak işlenip, biçimlendirilip son haline getirilmesinden ibarettir. Ona biçim vererek, sanatçı, onu şimdinin diline çevirmekte, böylece yaşamın en derin kaynaklarına inebilmemizi sağlamaktadır. Sanatın sosyal anlamı da buradadır; çağın ruhunu eğitmekte, çağın en çok eksik gördüğü biçimleri çağırmaktadır. Sanatçının tatmin olmayan özlemi, şimdinin yetersizliğini ve tekyanlılığını en iyi şekilde telafi edecek bilinçdışındaki ilksel imgeye ulaşmaktır. Sanatçı bu imgeyi yakalayıp bilinçdışının derinliklerinden yükseltip, bilinçli değerlerle ilişkiye sokar ve böylece çağdaşlarının zihni tarafından kabul edilinceye kadar onu dönüştürür. (Jung, 1997: 324)

Hayat tarzı, düşünce, inanç ve anlayıştan beslenen sanat geleneği toplumun özel ruhsal yaşantısıyla örtüşür. Bireyin bilinçli davranışının tek yanlılığı bilinçdışını nasıl tepkileriyle düzeltiyorsa, sanat da milletlerin ve çağların yaşamında kendi kendini ayarlama sürecini temsil eder. Bilinçli hayat tek yönlülük ve yapmacık davranışla belirdiği zaman ortak bilinçdışı imgeleri içgüdüsel olarak harekete geçer ve bireylerin düşlerinde, sanatçı ve kâhinlerin vizyonlarında açığa çıkarak çağın psişik dengesini sağlar. (Mülayim, 2006: 11) Sanatçı yapıtı, içinde yaşadığı toplumun manevi gereksinmesini karşılar, bu yüzden yapıtın, kendi kişisel yazgısından -farkında olsun ya da olmasın- onun için daha büyük bir anlamı vardır.

“Aydınlanmış kişi Uygarlık’a katıldığı ölçüde evrenselden pay alır ve evrensel-birey olur, Tekilleşir. Burada Tekillik Tümel (Uygarlık) ile Tikel

(Kültür)'in çelişik birliğı olarak Aydın-İnsan'dır. Tekil birey yaşam gerçeklerinin somut ilişkilerini algılamakta ve kavramlaştırmakta etkin bir konumdadır. Diğer bir deyişle Bilinçli-Amaçlı Etkinlik olarak bir Eylem-Varlığı'dır." (Bobaroğlu, 2002: 48-49)

Büyük sanatçı, gücünü insanlık hayatından alır; kişisel öğelerden türetmeye çalışırsak anlamını tamamen yitiririz. Ortak bilinçdışı canlı bir yaşantı olup da, bir çağın bilinçli görünüşüne ışık tuttuğunda, bu olay, o çağda yaşayan herkes için önemli, yaratıcı bir eylemdir. Bir sanat yapıtı gerçekten insan soylarına bildiri denebilecek olan bir şeyi içinde barındırır. Bir sanatçı, kâhin ya da önder sözle ya da eylemle kendini zamanının ifade olunmamış isteğıyle yönetilmeye bıraktığında herkesin kapalı gözle erişmeye can attığı şeye giden doğru yolu göstermiş olur. (Jung, 1997)

INDEX

- after-image:** Süksesif kontrastlığa (ardışık zıtlık) göre görünenin zıddının algıda oluşması
- akut porfiri:** Porfirin biyosentezinde yer alan enzimlerin doğuştan ya da kazanılmış bozukluğu ya da eksikliği sonucunda gelişen hastalık
- alem-i sagir:** Mikro-kozmos
- Ahura-Mazda:** Zerdüştlük dininde Ehrimen (kötülük)le mücadele eden baş tanrı: bilginin efendisi.
- ampirik:** Deneye dayalı
- andojen:** Hermafrodit, çift cinsiyetli, hünsa
- anima:** Pisagor ve Platon'a göre zihin ve ruh. *Psişe* sadece yaşamsal unsurdur, *nous* ruhtur.
- anima-mundi:** (Latince) Kuantum teorisi. Birçok düşünce sistemine göre gezegendeki tüm canlılar arasında içsel bir bağlantı olduğu fikri.
- anksiyete:** Evham hastalığı
- anomi:** Anlamsızlık hastalığı
- antropomorfik:** İnsan biçimli
- antroposentrik:** İnsanı merkeze alan, ego-merkezci
- a-priori:** Bir nedene bağlı olmaksızın temelde var olan
- Aydınlanma:** Tekâmül, inisiye olma
- beden mutilasyonu:** Bedeni kesme
- beden modifikasyonu:** Beden fizyonomisinde cerrahi boyutta değişim yaratma
- Belle Epoque:** 1871-1914 arası Avrupa'da iyimserlik, bölgesel barış, ekonomik refah ve teknolojik, bilimsel ve kültürel yeniliklerin olduğu çağ.
- bipolar affectif bozukluk:** Manik depresif psikoz. Çift kutuplu duygu durum bozukluğu
- çakra:** Doğu ezoterizminde insan bedenindeki eneji çeken, dönüştüren, dağıtan merkezler
- dekadanlık:** Toplumda ve kültürde çökme, bozulma, dejenerasyon anlamına gelen dekadın kelimesinden türemiş felsefi görüş, öncülüğünü 18. yüzyılda Jean-Jacques Rousseau yapmıştır.
- determinist:** Neden-sonuç ilkesi. Nedenler bilimsel yasalara dayalıdır ve sonuç buna bağımlıdır.
- disforik mod:** İstem dışı sinirsel ve ruhsal değişimlerin güçlü bir şekilde kendini belli etme durumu
- disosiye durum:** Bilincin bölünmez durumunun kaybı. Bulunduğu ortamdan kopma, unutkanlık ve yabancılaşma şeklinde yaşanır. Bayılma vakası görülebilir
- egzoretik:** Dışsal, dış yüzücü
- endojen depresyon:** Genetik depresyon
- epifenomenal:** Süreçte ortaya çıkan ve süreci etkilemeyen ikincil sonuç, olgu. Tıpta bir hastalığın seyrinde ek koşul veya belirti.
- epifiz bezi:** Descartes'ın ruhun bedene etki ettiği yer dediği dopamin, serotonin, melatonin, DMT gibi mutluluk hormonlarını salgılayan pineal gland, kozalakı bez.
- epistemoloji:** Bilgi bilimi
- epizodik psikoz:** Düşünce ve duyusu ağır şekilde bozulmuş, kişilik değişimi gösteren bir psikotik hastanın halüsinasyon görüp delüzyonel (paranoya benzeri) sanrı veya hezeyanlara kapılması
- etimoloji:** Sözcüklerin kökenini araştıran bilim

Eucharist: Ekmek-şarap (Rabbani) ayini

evangelist: Gezici rahip

ezoterik: İçsel, bätini

frengi: Cinsel yolla bulaşan bir tür enfeksiyon

Geschwind sendromu: Temporal lop epilepsisi

glaucoma: Göz tansiyonu

Hakikat: İslam mistisizminde Tanrısal olan gerçeklik bilgisi. Tanrısal âlemin gücü içerisinde erime, sonsuzlaşarak bekalaşma, Hakikate erime olup bir mertebedir.

hermafrodit: Androjen çift cinsiyetli, hünsa

hipokondriakal: Hastalık hastası, evham hastalığına yakalanmış şekilde

hue: Özgül renk (3 ana 3 ara renk)

Gestalt: Algı psikolojisi üzerine kuram

gnostik: Gnosis ile uğraşan, ilhamcı

gnosis: Sezgi ve tefekkür yolu ile edinilen bilgi

indeterminist: Nedensizlik ilkesi, bir sonuç belli bir nedene bağımlı değildir.

idiografik: Genel ilke ve yasalarla değil, belli bir bireysel duruma özgü olarak ve önceden tahmin edilemeyen koşullarla açıklanabilen, nomotetik

idiomorfik: Tuhaf ya da karakteristik bir forma sahip durum ya da nitelik: formda biricik ya da özgün kimlikte oluş.

inisiyasyon: Aşamalı spiritüel gelişim metodu

inisiye: İnisiyasyondan geçmiş

juxtaposé: Yanyana

Kartezyen felsefe: Rasyonalitesini matematik ve fiziğe dayandıran 17. yüzyıl sistematik felsefesi

katharsis: Ruhsal arınma

kromoterapi: Renkle tedavi

Kundalini: Doğu Ezoterizmine göre bedende pasif halde bulunan, fakat birtakım uygulamalarla etkin duruma geçebilen ruhsal enerji

‘lake’: Işığa maruz kaldığında solan organik pigment türü

libido: Yaşam enerjisi

‘madder’: Kırmızı kök pigment (Alizarin)

Méniere sendromu: İç kulak sıvısının mikrobiyotik oluşumlarla aşırı derecede artması ya da azalması sonucu oluşan denge kaybı ve işitme güçlüğü yaratan hastalık

metamorföz/ transfiguration: Başkalaşım

mezzotint: Bakır veya çelik klişe baskı tekniği

mistisizm: Gizemcilik

Mithras: Zerdüştlük

mood: İzleyiciyi içine alan atmosferin yarattığı ruhsal mod

morfik: Jeomorfik olarak belirli, özel bir şekle sahip olan

Nirvana: Doğu dinlerinde, mistisizminde ve teozofisinde “manevi kurtuluş” anlamında kullanılan Sanskrit kökenli terim

Nöropati: Sinir liflerinde tutulma, uyuşma

okültizm: Geçmiş çağlarda doğa, evren, tesirler, insan ve evren ilişkileri ve gelecek hakkında ezoterik yollarla ya da medyumik kanalla elde edilmiş bilgiler bütünüün günümüze ulaşmış biçimine verilen ad.

Panteizm: Doğa tanrıçılık. Tanrı'nın doğa formundaki işlevini ve ona nasıl temas ederek onu şekillendirdiğini inceler. Evrenin tamamı tanrıdır.

Panenteizm: Tüm tanrıçılık. Her şeyin Tanrı'dan kaynaklandığına inanma. Panteizmde her şey Tanrı olarak düşünülür, Pan-enteizm'de her şey Tanrı'dan sâdır olmuş, meydana gelmiştir. Evren Tanrı'dadır ve bu Tanrı'yı sınırlamaz.

parabolik: Benzetme yolu ile ifade

paraphrase: İma yollu, dolaylı anlatım

Peripatetic: Gezginci Aristotle Okulu

profan: Din dışı, laik

Phoenix (Feniks): Ateş kuşu (Mısır), Simurg (Pers), Zümrüd-ü anka (Türk)

Pimander: Hermetik yasalar (*The Corpus Hermeticum*)

Pleinairism: Açık havada resim yapma

psiko-analitik yöntem: Freud'un psikanalitik ruh çözümleme yöntemi

psiko-fizyoloji: Psikolojik olayların fizyolojik yönlerini inceleyen bilim dalı

psiko-mitoloji: Kişinin kendi merkezine doğru yolculuğunda mitolojik durumun belirmesi. C.G. Jung mithosta beliren arketip simgelerin psikolojide başvuru referansları olduğunu söyler.

psiko-pataloji: Duygu, düşünce ve davranış bozukluğu, uyumsuz davranış, ruhsal bunalım üzerine araştırma dalı

psiko-teknoloji: Belli durumlarda birey, grup ve toplum psikolojisini anlamak ve etkilemek üzere insan bedeni üzerinde geliştirilen bilgi ve teknikler

Püritanizm: 16. ve 17. yüzyıllarda I. Elizabeth'in İngiliz Kilisesi'nde başlattığı reformist harekete karşı çıkan, "saflığı" aradıkları iddiasında olan Protestan doktrin ve ibadetinin öğretiyeye dönüşmüş hali

Sekine/Şekinah: Hermetizmde dişil prensip. Farklı kültürlerde İştâr, İsis, Demeter, Ceres, Kibele, Sibel, Luna, Selene, Parvati, Sophia ve Meryem olarak karşımıza çıkar

sempptom: Belirti

sendrom: Hastalık

sunyata: Nihai gerçekliği oluşturan boşluk

tathata: Budist öğretilerde hiçbir anın diğeriyle aynı olmaması. İyi ve kötü sürekli birbiri içine geçerek kritik anda gerçekleşir.

tekâmül: Ruhsal gelişim

tefekkür: Tanrı ve yaratıları üzerine derin düşünme

temporal lop epilepsisi: Ön beyin lobu psiko-motor bozukluk

tenebrizm/ tenebrismo: İtalyanca tenebroso (karanlık) kelimesinden türemiş dramatik ışık-gölge (*clair-obscur*) ile resmetme tarzı

teozofi: Tanrı bilimi. Doğu gelenekleri üzerine kurulmuş, ezoterik bilgilerden yararlanan felsefi bir sistemdir.

Tetraktis: Pisagorcu okulun mistik dini sembolüdür. 4 diziden oluşmaktadır. Bu 4 dizi ile birlikte (1+2+3+4 = 10) 10 noktadan ibarettir.

timbre: Ses rengi, tını

Yadjour- Veda /Ayur-veda: Kökeni Hindistan'ın Vedik kültürüne dayanan 5000 yıllık doğal şifa sistemi

Yin-Yang: Evrenin dualite üzerine kurulu birliği

Zoroaster: Zerdüş

KAYNAKLAR

Sözlük, Ansiklopedi, Katalog:

- Ana Yayıncılık (1987). **Ana Britannica**. 5.Cilt, İstanbul
- Basel Kunstmuseum (2009). **Vincent van Gogh: Between Earth and Heaven: The Landscapes**. Amsterdam: Van Gogh Museum Pub.
- Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger (1998). **Art in Theory 1815-1900**. New York: Blackwell Pub.
- Cassou, Jean (1980) **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Claudon, Francis (1999). 3. Basım **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Drury, Nevill. (1992). **Dictionary of Mysticism and the Esoteric Traditions**. U.K.: Prism Pr. Ltd.
- Hançerlioğlu, Orhan (1989). **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Lionel Richard. (1991). **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Milliyet Gazetesi (1991). **Dünya Tarihi Ansiklopedisi**. İstanbul: Mllyet Yayıncılık
- Keown, Damien. (2004). **Dictionary of Buddhism**. London: Oxford Univ. Pres
- Milliyet Gazetesi. (1991). **Dünya Tarihi Ansiklopedisi**. İstanbul
- Pischel, Gina. (1983). **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**. İstanbul: Görsel Yayınevi
- Salt, Alparslan. Cem Çobanlı (2001). **Dharma Ansiklopedisi** 1. Basım İstanbul: Dharma Yayınları
- Technical Consultant of Chartwell Books Inc. (1985). **Techniques of Great Masters of Art**. New Jersey: Chartwell Books Pub.
- Tiglat Yayıncılık (1980). **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**. İstanbul: Tiglat Yayınevi
- Türk Dil Kurumu (2015). **Türkçe Sözlük**. /www.tdk.gov.tr/
- Üneri, Saadettin. Ömer Kuleli, Osman Gürel (1981). **Kimya Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Waanders Publishers. (2013). **Japanese Prints: Catalogue of the Van Gogh Museum**. Amsterdam: V.V.G. Museum

Kitap:

- Akbulut, Durmuş (2006). **Resim Neyi Anlatır**. İstanbul: İstiklal Kitabevi Yayınları
- Akinci, Ahmet (2008). **Ezoterik Öğretiler**. İstanbul: Dharma Yayınları
- Akkaya, Tayfun (2000). **Ortodoks İkonaları**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- Akkaya, Tayfun, Engin Beksaç (1990). **Avrupa Resim Sanatı**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- Akyürek, Engin (1996). **Bizans'ta Sanat ve Ritüel**. İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Akyürek, Engin (1994). **Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat** 1. Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınları

- Albers, Josef, (1972). **Interaction of Color**. New Haven and London: Yale University Pres.
- Araz, Nezihe. (1984). **Dertli Dolap** 5.Basım Konya: Atlas Kitabevi
- Arnold, Wilfred N. (1992). **Vincent van Gogh: Chemicals, Crises, and Creativity**. Boston: Birkhauser
- Arıkdal, Ergün. (1989). **Metapsişik Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları
- Armstrong, Karen (1999). **Tanrı'nın Tarihi**. (Çev. O.Özel, H. Koyukan, K. Emiroğlu). Ankara: Ayraç Yayınları
- Arnheim, Rudolf (2007). **Görsel Düşünme**. (Çev. R. Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları
- Ashton, Dore (2001). **Picasso Konuşuyor**. (Çev. M. Yılmaz). İstanbul: Ütopya Yayıncılık
- Balla, Bonaventura, (2012). **Symbolism, Synesthesia and Semiotics, Multidisciplinary Approach**. Bloomington, US: Xlibris Corp Pub.
- Barres, Maurice (1997). **El Greco ya da Toledo'nun Gizi** (Çev. K. Özsezgin). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- Bilgin, Nahit (2004). **Felsefe'den Ekonomiye Antik Yunan Dünyası**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- Bobaroğlu, Metin (2002). **Bâtınî Gelenek**. İstanbul: Ayna Yayınevi
- Budge, Wallis (2001). **Mısır'da Ölüm Sonrası Fikri**. (Çev. R. Ekiz). İzmir: Meta Yayınları
- Büker, Seçil (1991). **Sinemada Anlam Yaratma**. İstanbul: İmge Yayınevi
- Can, Şefik (1995). **Mevlana**. İstanbul: Ötüken Yayınları
- Chevreul, Michel Eugène. (1967). **The Principles of Harmony and Contrast of Colors and Their Applications to the Arts**. New York: Reinhold Pub.
- Chopra, Deepak (1994). **Kuantum İyileşme**. (Çev. E. Karan). İstanbul: İnkılâp Yayınları
- Copleston, Frederick (1986). **Ön Sokratik Felsefe, Sokrates ve Dönemi**. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları
- Covey, R.Stephen. (2008). **Etkili İnsanların 7 Alışkanlığı**. (Çev. O. Deniztekin, F.Nayır Deniztekin). İstanbul: Varlık Yayınları
- Crayne, Faye (1977). **Delacroix and His Color Theory**. New York: Hofstra University Pres.
- Çığ, Muazzez İlmiye (2004). **Kuran, İncil ve Tevrat'ın Sumer'deki Kökeni**. İstanbul: Kaynak Yayınları
- Çığ, Muazzez İlmiye (2008). **Bereket Kültü ve Mabet Fahşeliği**. 5. Basım İstanbul: Kaynak Yayınları
- Delamare, François, Bernard Guineau. (2007). **Renkler ve Malzemeleri**. 1. Basım (Çev. O. Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Dikici, Radi (2007). **Şu Bizim Bizans**. 2. Basım İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları
- Dobrucalı, A, Çağlar. (2012). **Porfiriler: Her yönü ile Karaciğer Sirozu**. Ankara: Pelikan Yayıncılık
- Dolores, Maria (2004). **Gauguin and the Origins of Symbolism**. Madrid: Philip Wilson Pub.
- Durkheim, Emile (1915). **The Elementary Forms of the Religious Life: A Study in Religious Sociology**. London and New York: G.Allen&Unwin, Macmillan Pub.
- Edwards, Cliff (1989). **Van Gogh and God: A Creative Spritual Quest**. U.S.: Loyola Univ. Press.

- Eco, Umberto (1999). **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**. (Çev. K. Atakay). İstanbul: Can Yayınları
- Eliade, Mircea (1993). **Mitlerin Özellikleri**. (Çev. S. Rifat). İstanbul: Simavi Yayınları
- Elias, Norbert. (2000). **Mozart Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine**. (Çev. Y. Tükel). İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Epikman, Refik (1951). **Rubens'in Sanatı**. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Erdem, Sevim (1963). **Modern Sanat**. İstanbul: Türkiye Basımevi
- Erinç, M. Sıtkı (2004). **Sanat Psikolojisi'ne Giriş**. 2. Basım Ankara: Ütopya Yayınevi
- Erickson, K. Powers (1998). **At Eternity's Gate: The Spiritual Vision of Vincent van Gogh**. US: William B. Eerdmans Pub. Co.
- Favazza, Armando R. Barbara Favazza. (1987). **Bodies Under Siege: Self-Mutilation in Culture and Psychiatry**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press,
- Fischer, Ernst. (1995). **Sanatın Gerekliliği**. 8. Basım (Çev. C. Çapan). İstanbul: Payel Yayıncılık
- Finlay, Victoria (2007). **Renkler - Boya Kutusunda Yolculuklar**. (Çev. K. Emiroğlu). Ankara: Dost Yayınevi
- Freud, Sigmund (1979). **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**. (Çev. K. Şipal). İstanbul: Bozak Yayıncılık
- Fordham, Frieda (2002). **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**. 5. Basım (Çev. A. Yalçın). İstanbul: Say Yayıncılık
- Foucault, Michel (1971). **Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason**. New York: Pantheon Books
- Gage, John (2006). **Color in Art**. London: Thames & Hudson,
- Gage, John (1993). **Colour and Culture Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction**. London: Thames&Hudson
- Gage, John (2002). **Colour and Meaning Art, Science and Symbolism**. London: Thames&Hudson
- Germaner, Semra (1996). **18. Yüzyıl Avrupa Resmi**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Goethe, Johann, Wolfgang von (1840). **Theory of Colours**. London: John Murray Pub.
- Goldwater, Robert. (1979). **Symbolism**. New York: Harper and Row Pub.
- Gombrich, E.H. (2007). **Sanatın Öyküsü**. (Çev. E. Erduran, Ö. Erduran) 5. Basım İstanbul: Remzi Kitabevi
- Gökberk, Macit. (1990). **Felsefe Tarihi**. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Graetz, H. R. (1963). **The Symbolic Language of Vincent Van Gogh**. New York: McGraw-Hill Book Co.
- Gürol, Ender. (1997). Giriş Bölümü. Şu Kitapta: **Carl Gustav Jung Analitik Psikoloji**. İstanbul: Payel Yayıncılık, 9-92
- Hagen, Rose-Marie, Rainer Hagen (2004). **Bruegel**. Köln: Taschen
- Hall, P. Manly (2008). **Tüm Çağların Gizli Öğretileri**. (Çev. M. Sağlam). İstanbul: Mitra Yayıncılık
- Hauser, Arnold (1995). **Sanatın Toplumsal Tarihi**. 2. Basım (Çev. Y. Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Havlicek, William J., (2010). **Van Gogh's Untold Journey**. Amsterdam: Creative Storytellers Pub.

- Heinich, Nathalie. (1996). **The Glory of Van Gogh An Anthropology of Admiration**. New Jersey: Princeton Univ. Press
- Hoffmann, Adolf, İsmail Karamut (2006). **Renkli Tanrılar**. İstanbul Arkeoloji Müzesi Yayınları
- Hope, Murry (1997). **Dinlerde, Bilimde ve Metafizikte Zaman Enerjisi**. (Çev. M. İsmail). İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları
- Hulsker, Jan (1980). **The Complete Van Gogh**. New York: Harry N. Abrams Inc.
- Hulsker, Jan (1990). **Vincent and Theo van Gogh: A Dual Biography**. Michigan: Ann Arbor, Fuller Pub.
- Itten, Johannes (1961 and 1973) **The Art of Color (Kunst der Farbe)**. (Translated by E. van Haagen). New York: Van Nostrand Reinhold Company
- İnankur, Zeynep (1988). **Pre-rafaelitizm**. İstanbul: Kabalcı Yayınları
- İpşiroğlu, Nazan, Mazhar İpşiroğlu (1991) **Sanatta Devrim**. İstanbul: Remzi Kitabevi
- İzutsu, Toshihiko. (1999). **İbn Arabî'nin Fusûs'undaki Aanahtar-Kavramlar**. (Çev. A.Yüksel, Özemre). 2.Basım İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Jaspers, Karl (1977). **“Strindberg and Van Gogh: An Attempt at a Pathographic Analysis with Reference to Paralel Cases of Swedenborg and Holderlin**. Tucson, Arizona: Arizona University Press.
- Jung, G. Carl (1997). **Analitik Psikoloji**. (Çev. E. Gürol). İstanbul: Payel Yayınevi
- Jung, G. Carl (2003). **Dört Arketip**. (Çev. Z. Aksu). İstanbul: Metis Yayınları
- Jung, G. Carl (2007). **İnsan ve Semboller**. (Çev. A.N. Babaoğlu). İstanbul: Okuyan Us Yayınları
- Karaalioğlu, S. Kemal, (1980). **Edebiyat Akımları**. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri
- Klée, Paul (2006). **Çağdaş Sanat Kuramı**. (Çev. M. Dünder). Ankara: Dost Kitabevi
- Krausse, Anna-Carola (2005). **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**. İstanbul: Literatür Yayınları
- Ködera, Tsukasa (1990). **Vincent van Gogh: Christianity versus Nature**. Amsterdam: John Benjamins Pub. Co.
- Le Goff, Jacques (2006). **Ortaçağda Entelektüeller**. 2. Basım (Çev. M. A. Kılıçbay) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Leprohon, Pierre. (1991). **Van Gogh**. Barcelona: Salvat Pub.
- Lövgren, Sven. (1971). **The Genesis of Modernism: Seurat, Gauguin, Van Gogh, and French Symbolism in the 1880s**. Bloomington: Indiana University Press,
- Lymarie, Jean (1977). **Van Gogh**. New York: Rizolli Pub.
- Lubin, J. Albert (1972). **Stranger On The Earth: A Psychological Biography Of Vincent Van Gogh**. New York: Da Capo Pres.
- Lydakis, Stelios (2004). **Ancient Grek Painting and Its Echoes in Later Art**. Los Angeles: Getty Publishing
- Mack, E.Rosamond (2005). **Doğu Mali Batı Sanatı- İslam Ülkelerinde Ticaret ve İtalyan Sanatı**, (Çev. A. Özdamar). İstanbul: Kitap Yayıncılık
- Manaf, Prof. Dr. Akif, (Temmuz 2007), **Yoga Çakralar- Enerji Merkezleri**. 1. Basım, İstanbul: Sistem Yayınları
- Marmor, F. Michael. James Ravin. (2009). **The Artist's Eyes**. New York: Abrams Pub.
- Maslow, Abraham (2011). **İnsan Olmanın Psikolojisi**. (Çev. O. Gündüz). İstanbul: Kuraldışı Yayınları
- May, Rollo, (1988). **Yaratma Cesareti**. (Çev. A. Oysal). İstanbul: Metis Yayınları

- Meier-Graefe, Julius (1933). **Vincent Van Gogh: A Biographical Study**. New York: The Literary Guild of America
- Mete, Levent. Savaş Kültür. (1997). **Psikiyatri Temel Kitabı**. Ankara: Hekimler Yayın Birliği
- Mevlana, C.Rumî (1990). **Mesnevi**. (Çev. V. İzbudak). İstanbul: MEB Yayınları
- Michel, Thomas (1992). **Hristiyan Tanrı Bilimine Giriş**. İstanbul: Ohan Basımevi
- Michelet, Jules. (1981). **The Bird**. London: Wildwood House Pub.
- Mondzain, Marie Jose. (1996). **Van Gogh ou la Peinture Comme Tauromachie**. Paris: Epure Pub.
- Muller J. Emile. (1972). **Modern Sanat**. (Çev. M. Toprak). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Munsterberg, Hugo. (1982). **The Japanese Print: A Historical Guide**. New York: Weatherhill Pub.
- Mülayim, Selçuk (2006). **Aklın İzleri Bilim Olarak Sanat Tarihi**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayinevi
- Nagera, Humberto (1967). **Vincent van Gogh: A Psychological Study**. New York: Inter. Universities Pres.
- Neumann, Eric (1974). **Art and Creative Unconscious**. Princeton: Princeton University Pres.
- Nouwen, Henri J. M. (1989). Önsöz. Şu kitapta: Cliff Edwards, **Van Gogh and God: A Creative Spritual Quest**. U.S.: Loyola Univ. Pres., ix-xi
- Oysal, Alper (2013). Sunuş Yazısı. Şu kitapta: Rollo May, **Yaratma Cesareti**. İstanbul: Metis Yayınları
- Özden, Ömer (1996). **İbn-i Sina, Descartes: Metafizik bir Karşılaştırma**. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Pastoureau, Michel (2005). **Mavi - Bir Rengin Tarihi**. (Çev. İ.M. Uysal). Ankara: İmge Kitabevi
- Peschlow, Bindokat, Anneliese. (2006). **Tarihöncesi İnsan Resimleri – Latmos Dağları'nda Prehistorik Kaya Resimleri**. (Çev. I. Işıklıkaya). İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi Vehbi Koç Vakfı
- Pettegree, Andrew. Alastair Duke. Gillian Lewis. (1996). **Calvenism in Europe 1540-1620**. U.K.: Cambridge Univ. Press
- Pickvance, Ronald. (1986). **Van Gogh in Saint Rémy'de and Auvers**. New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale Univ. Pres
- Piéard, Louis. (1925). **The Tragic Life of Vincent van Gogh**. Boston: Houghton Mifflin
- Portal, B. Frédéric (1845). **Symbolic Colours An Essay on Symbolic Colours: in Antiquity, the Middle Ages, and Modern Times**. London: J Weale Publishing
- Rosenblum, Robert (1975) **Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko**. New York: Icon Harpe Pub.
- Roskill, Mark. (1997). **The Letters of Vincent Van Gogh**. N.Y.: Simon&Schuster
- Sayar, Kemal (2004). 4.Basım **Sufi Psikolojisi-Bilgeliğin Ruhü, Ruhun Bilgeliği**. İstanbul: İnsan Yayınları
- Schapiro, Meyer (1980). **Van Gogh**. New York: Doubleday and Garden City Co.
- Sinemoğlu, Nermin (1984). **“Tarih Öncesinden Bizans’a Sanat Tarihi**. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları
- Slavkin, Mary (2014). **Dynamics and Divisions at the Salons of The Rose-Croix: Statistics, Aesthetic Theories, Practices, and Subjects**. New York: City University of New York

- Sözen, Mustafa (2003). **Sinemada Renk - Sembolik Anlamlar**. İstanbul: Detay Yayıncılık
- Srassman, M.D. Rick. **DMT The Spirit Molecule**. (2001). Rochester, Vermont: Park Street Press
- Stewart, Charles. Rosalind Shaw. (2005). **Syncretism / Anti-Syncretism The Politics of Religious Synthesis**. New York: Taylor&Francis e-Library
- Storr, Anthony (1996). **Yaratma Dürtüsü**. (Çev. İ. Babacan). İstanbul: Yayınevi Yayınları
- Störig, H.J. (1994). **İlkçağ Felsefesi Hint Çin Yunan**. (Çev. Ö.C. Güngören). İstanbul: Yol Yayınları
- Tanilli, Server (1987). **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**. III.Cilt İstanbul: Alkım Kitabevi
- Tanrıbağı, M. İlyas. (2010). **Hermetik Bilge Pitagoras**. İstanbul: Hermes Yayınevi
- Tillich, Paul. (1957). **Dynamics of Faith**. New York: Harper and Row.
- Thomson, Belinda (2010). **Gauguin-Maker of Myth**. London: Tate Pub.
- Thomson, George (1998). **İnsanın Özü**. 5. Basım (Çev. C. Üster). İstanbul: Payel Yayınevi
- Thomson, George (2007). **Tarihöncesi Ege - Eski Yunan Toplumu Üstüne İncelemeler**. 1.Basım, (Çev. C. Üster). İstanbul: Homer Kitabevi Yayınları
- Timuçin, Afşar (2000). **Düşünce Tarihi**. 3.Cilt 5.Basım. İstanbul: Bulut Yayıncılık
- Timuçin, Afşar (2002). **Özgür Prometheus**. İstanbul: Bulut Yayıncılık
- Tralbaut, Marc (1969). **Vincent Van Gogh**. Lausanne: Edita Lausanne
- Tunalı, İsmail (1981). **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tunalı, İsmail (2004). **Estetik**. 15. Basım İstanbul: Remzi Kitabevi
- Turani, Adnan (2007). **Dünya Sanat Tarihi**. 13. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Timuçin, Afşar. (1998). **Estetik**. İstanbul: İnsan Yayınları
- Tükel, Uşun (2005). **Resmin Dili –İkonografiden Göstergebilime**. İstanbul: Homer Kitabevi Yayınları
- Underhill, Evelyn (1955). **Misticism: a Study in the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness**. New York: Meridian Pub.
- Van Gogh, Vincent. (1981). **Complete Letters of Vincent van Gogh**. New York Graphic Society, Boston
- Van Gogh, Vincent (1996) **Théo'ya Mektuplar**. (Çev. P. Kür). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Van, James. (2001). **Spirit and Art: Pictures of the Transformation of Consciousness Anthroposophic Pres**. Virginia Herndon: Steiner Books
- Venturi, Lionello (1954). **Giotto'dan Chagall'e Kadar Bir Resme Nasıl Bakmalı**. İstanbul: (Çev. M. Erdem)
- Walther, F. Ingo (1986). **Van Gogh**. Germany: Taschen
- Walker, Benjamin. (1983). **Gnosticism: Its History and Influence**. U.K.: Wellingborough, Northamptonshire: The Aquarian Pres.
- Westcott&Mathers (2007). **Kabalaya Giriş ve Sefer Yezirah**. (Çev. K. Menemencioğlu). İstanbul: Hermes Yayınları
- Wheeler, Mortimer (2004). **Roma Sanatı ve Mimarisi**. (Çev. Z.K.Erdem). İstanbul: Homer Kitabevi yayınları
- Wittgenstein, Ludwig (2007). **Renkler Üzerine Notlar**. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları
- Wölfflin, Heinrich (2000). **Sanat Tarihinin Temel Kavramları** 5.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi

- Wundram, Manfred (2008). **Rönesans**. İstanbul: Taschen Yayınevi
- Yılmaz, Mehmet (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat**. İstanbul: Ütopya Yayıncılık
- Zahor, Danah (2003). **Kuantum Benlik**. (Çev. S. Kervanoğlu) Ankara: Doruk Yayınları
- Zimmer, Nina. (2009). “**Serial van Gogh –Cycles, Groups, Triptychs**. Şu kitapta: HATZE CANTZ. Vincent van Gogh: Between Earth and Heaven: The Landscapes. Basel: Vincent van Gogh Museum Pub, s.96-117
- Zola, Emile (2013). **Yaşama Sevinci**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Zuffi, Stefano. (2012). **Colour in Art**. Verona: Ludion Pub.
- Zurcher, Bernard (1985). **Vincent Van Gog: Art, Life and Letters**. New York: Rizolli Pub. Co.
- Redgrove, Herbert Stanley. (1999). **Alchemy: Ancient and Modern**. U.S.:Virginia Univ. Pres.

Basılı Tez, Makale, Bildiri, Seminer ve Dergi:

- Aksoy, Zeynep. (Nisan 2003). **Venedik Rönesans’ında Bir Süperstar**. Milliyet Sanat Dergisi, 21-24
- Aurier G.-Albert. (1890). **The Isolated Ones: Vincent van Gogh**. Şu kitapta: Art in Theory 1815-1900. Edited by Charles Harison, 1998, UK: Paul Wood and Jason Gaiger Blackwell Pub. p.951
- Aydın, Ağâh. (2009). **Akut ve Geçici Psikotik Bozukluğu Olan Olgular ile Psikotik Özellikli Unipolar Majör Depresyonu Olan Olguların Kişilik Bozuklukları Açısından Karşılaştırılması**. Uzmanlık Tezi. İstanbul: Bakırköy Prof. Mazhar Osman Ruh Sağlığı ve Sinir Hastalıkları Hastanesi
- Bernard, Émile. (1891). **Émile Bernard on Vincent (1886-1887)**. Vincent van Gogh. La Plume, vol. 3, no. 57: 01.09.1891 Şu kitapta: Bogomila, Welsh-Ovcharov. (1974). Van Gogh in Perspective Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall Pub. p. 37-41
- Bernhard Mendes Bürgi, Nina Zimmer, Walter Feilchenfeldt. (2009). Intro. HATZE CANTZ. **Vincent van Gogh: Between Earth and Heaven: The Landscapes**. Vincent van Gogh Museum, Amsterdam: Basel Sanat Müzesi Pub., 13-29
- Boehm, Gottfried. (2009). **Vision and Emotion Van Gogh’s Landscapes**. Şu kitapta: HATZE CANTZ. Vincent van Gogh: Between Earth and Heaven: The Landscapes. Basel: Vincent van Gogh Museum Pub. 30-47
- Blotkamp, Carel. (2009). **Ruisdael in Provence**. Şu kitapta: HATZE CANTZ. Vincent van Gogh: Between Earth and Heaven: The Landscapes. Basel: Vincent van Gogh Museum Pub. 58-77
- Blumer, Dietrich. (2002). **The Illness of Vincent van Gogh**. American Journal of Psychiatry, vol. 159, no. 4: April 2002, p. 519-526
- Boime, Albert. (Aralık 1984). **Van Gogh's 'Starry Night': A History of Matter and a Matter of History**. Arts Magazine, December 1984, pp. 86-103.
- Coyle, Laura. (2009). **The Poetry of Fields and Forests, Vincent van Gogh and French Landscape Painting**. Şu kitapta: HATZE CANTZ. Vincent van Gogh: Between Earth and Heaven: The Landscapes. Basel: Vincent van Gogh Museum Pub, s.78-95

- Fabbri, Jr. Remo. (1966). **Dr. Paul-Ferdinand Gachet: Vincent van Gogh's Last Physician**. Transactions and Studies of the College of Physicians of Philadelphia. vol. 33: 1966, p. 202-8
- Focroulle, Bernard. (2012). **Müzik ve Modern Bireyin Doğuşu**. (Şu kitapta: Sanatta Bireyin Doğuşu. Çev. E.Özdoğan. 2.Basım: 2012, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları s.24-60)
- F. Özdemir, K. Demirbağ, S. Kokino. (2007). **Lineer Polikromatik Polarize Işıklar ve Tıp Alanlarında Kullanımı**. TOTBİD Dergisi Cilt: 6. s.1-2
- Güney, Melike. (2001). **Şizofreni ve Sanat**. Klinik Psikiyatri 2001;4:129-133 Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Psikiyatri Anabilim Dalı
- Gürkan, Mahmut. (2013). **Antik Çağlarda Renklerin Tedavi Amaçlı Kullanımı: Kromoterapi**. 22-25 Mayıs 2013 Lokman Hekim Günleri Sempozyum Bildirisi
- Harbison, Craig. (Dec., 1984). **Realism and Symbolism in Early Flemish Painting**. The Art Bulletin, Vol. 66, No. 4
- İmga, Orçun. (2014). **Hollanda'da Din-Devlet İlişkileri ve Kilise-Devlet Ayrılığı**. Dumlupınar Üniv. sbe dergi sayı:29
- Jung, Gustav C. (1932). **The Psychology of Kundalini Yoga**. Seminar notes by Sonu Shamdasani. Princeton Univ. Pres.
- Koçak, Gülbin. (2002). **Ukiyo-e**. Eskişehir: Anadolu Üniv.
- Loftus, S.Loretta. W. Niels, Arnold. (1991). **Vincent van Gogh's Illness Acute Intermittent Porphyria?** British Medical Journal 21 Aralık 1991:no. 303, p. 1589-91
- Lüleci, Selda. (2007). **Kendini Yaralama Davranışı Olan Ergenlerin Psikiyatrik ve Sosyokültürel Özellikleri**. Uzmanlık Tezi, Bakırköy Prof. Dr. Mazhar Osman Ruh Sağlığı ve Sinir Hastalıkları Eğitim Ve Araştırma Hastanesi, İstanbul.
- Perry, Isabella H. (1947). **Vincent van Gogh's Illness: A Case Record**. Bulletin of the History of Medicine, number: 21: 1947, p. 146-72
- Polat, Bayram. (2006). **Metodist Kilisesi Hakkında Bir Araştırma**. Doktora Tezi, Ankara Üniv. Sos. Bil. Ens. Dinler Tarihi Anabilim Dalı, Ankara.
- Polater, Kadir. (Bahar 2013). **Kur'an'a Göre Bilgi-İman İlişkisi ve Yakîn Kavramı**. Ekev Akademi Dergisi Sayı:55 Yıl:17 Erzurum Kültür Eğitim Vakfı Yayınevi
- Schapiro, Meyer. (1946). **On a Painting of Van Gogh**. View: The Modern Magazine, vol. 7, no. 1: October 1946, p. 9-14). Şu kitapta: Bogomila, Welsh-Ovcharov. (1974). Van Gogh in Perspective Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall Pub. p. 159-68
- Soygür, Haldun. (1999). **Sanat ve 'Delilik**. SSK Ankara Eğitim Hastanesi Psikiyatri Kliniği Dergisi no.2: 1999 Ankara:Çizgi Tıp Yay. s.124-133
- Sund, Judy. (1988). **The Sower and the Sheaf: Biblical Metaphor in the Art of Vincent van Gogh**. The Art Bulletin. vol.70, issue 4: 14 Aug. 2014 p.660-676
- Şentürk, Özlem. (2007). **Fransiskan Hareketinin Ortaçağ Avrupasındaki Önemi ve Ortaçağ Avrupasına Etkisi**. Gazi Osman Paşa Üniv. Sos. Bil. Ens., Tokat
- Todorov, Tzvetan. (2012) **Resimde Bireyin Gösterimi**. (Şu kitapta: Sanatta Bireyin Doğuşu. Çev. E.Özdoğan. 2.Basım:2012 İstanbul: Yapı Kredi Yay. s.11-23)
- Tuncay, Sema (2006). **Mimarlık ve Renk Kavramı**. Yüksek Lisans Tezi, MSGSÜ Mimarlık Bölümü, İstanbul.

- Vallejo-Nágera JA. (1989). **Van Gogh'un Alacakaranlığı**. Psikiyatri Çalışmaları. Giriş: "Locos egregios". Barcelona: Planeta Media Pub.
- Vathorst-Smit, J. (1971). **Van Gogh's Dramatic Years in The Hague**. Vincent Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh, vol. 1, no. 2, p. 6-21
- Werness B., Hope. (1985). **"Whitman and Van Gogh: Starry Nights and Other Similarities"** Walt Whitman Quarterly Review Vol.2:1985 number:4 p.35-41
- Yaman, Sibel (2000). **Postmodernizm ve Resim Sanatında Neo-Klasik Eğilimler**. Yüksek Lisans Eser Metni MSGSÜ, İstanbul.
- Yıldırım, Dilek (1989). **Tasarımda Rengin İşlevi**. Yüksek Lisans Eser Metni, MSGSÜ, İstanbul.

Elektronik Kaynaklar:

- Alatlı, Alev (16.5.2008) **"Avrupa, Kökler, Efsaneler, İnançlar-III"** (www.alevalatli.com.tr/makale.asp?s=detay&ID=198) Erişim: 01.5.2015
- Alistair, Body-Evans. (2015). **Colors of Ancient Egypt**. Erişim: 01.05.2015 (www.africanhistory.about.com)
- Arnold, Wilfred Niels. (1988). **Vincent van Gogh and the Thujone Connection**. (November 25, 1988, Vol 260, No. 20) (http://jama.jamanetwork.com/) Erişim: 01.5.2015
- Arnold, Wilfred Niels. S.Loretta, Loftus. **Xanthopsia and van Gogh's Yellow Palette**. US National Library of Medicine 1991;5:503-10 Erişim: 01.09.2015 (http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/1794418)
- BBC (28.8.2014) **Yves Klein: The man who invented a colour**. Erişim: 01.05.2015 (http://www.bbc.com/culture/story/20140828-the-man-who-invented-a-colour)
- Bilim ve Teknoloji Platformu (2009) **Mide ve Bağırsaktaki İkinci Beyin**. Alman GEO Magazin sayı:11 (Çev. Susanne Öz) Erişim: 01.05.2015 (http://www.bilisimgelisim.com/)
- Bleibtreu, John N. (1968). **The Parable of the Beast**. Michigan: Macmillan Pub. (https://books.google.com.tr/13.09.2006) Erişim: 01.05.2015
- Canat, Saynur. (1999). **"Kendini Yaralama Davranışı (Self-Mutilasyon)"**, Klinik Psikiyatri Dergisi. Cilt 2, Sayı-1 Erişim: 01.05.2015 (http://www.klinikpsikiyatri.org/)
- D'Amico, Julie. (2015). **Carl Jung, the Collective Unconscious and Archetypes**. Archetypes in Literature lecture notes. Judson Independent School Texas (http://school.judsonisd.org) Erişim: 01.05.2015
- Delacroix, Eugène. (1830). **Les Artistes de Mon Temps**. Full Text of: Les Artistes de Mon Temps. Erişim:01.5.2015 (www.archive.org/)
- De Montmorand, Bernier. (1904). **Ascétisme et Mysticisme:étude Psychplogique**. Revue Philosophique. p.242-262 Erişim: 01.05.2015 (https://archive.org/)
- Drange, Theodore M. (1996). **The Argument from the Bible**. Erişim: 20.09.2015 (http://infidels.org/library/modern/theodore_drangle/bible.html)
- Gage, John. (1990). **Color in Western Art**. Erişim: 01.05.2015 (http://tekhelet.com/pdf/Gage-ColorinWesternArt-1990)
- Geoffrien, Jill K.H. Alain Pierre Louet. (2015). **The Beast Within**. Caerdroia:44 Erişim: 01.09.2015 (http://www.jillgeoffrien.com/Jill/Articles)

- Haney, Daniel Q. (2005). **Van Gogh a Victim of Brain Disease?** Los Angeles Times. Erişim: 01.05.2015 (http://articles.latimes.com/1985-06-19/entertainment/ca-9431_1_van-gogh-s-extreme/)
- Jacobs, B.L. (March 1976). **Serotonin: The Crucial Substance that Turns Dreams On and Off.** `Psychology Today. (13.Nisan 2013) Erişim: 01.05.2015 (<http://www.amazon.com/forum/politics?>)
- Kaufman Arenberg, Lynn Flieger Countryman, Lawrence H. Bernstein, George E. Shambaugh (25 Temmuz 1990) **Van Gogh Had Ménière Disease and Not Epilepsy.** JAMA July 25, 1990, Vol 264, No. 4 (<http://jama.jamanetwork.com/>) Erişim: 01.05.2015
- Lambert, Craig. (1999). **Seizures of Genius: Van Gogh's Malady.** Erişim: 01.09.2015 (<https://harvardmagazine.com/1999/01/right.van.html>)
- Menemencioğlu, Kemal. (2007). **Temel Ezoterik ve Okült Terimler ve Karamlar.** Erişim: 20. 09.2015 (<http://www.hermetics.org>)
- Parnia, Sam. (7 Ekim 2014). **Results of world's largest Near Death Experiences Study Published.** University of Southampton. Erişim: 01.05.2015 (<http://www.southampton.ac.uk/>)
- Peacefulmind. (2009). **Color Therapy.** Erişim: 01.05.2015 (<http://www.peacefulmind.com/>)
- Richard J. Wurtman., Julius Axelrod. (Haz. 1965) **The Pineal Gland.** Scientific American. Bölüm: 213 Yayın:1 Erişim: 01.05.2015 (<http://www.scientificamerican.com/article/the-pineal-gland/>)
- Runyan, William McKinley. (1981). **Why Did Van Gogh Cut Off His Ear? The Problem of Alternative Explanations in Psychobiography.** Journal of Personality and Social Psychology, Vol. 40, Berkeley: University of California Runyan resmi sitesi: (<http://www.williamrunyan.com/>). Erişim: 01.05.2015
- Sparks, C. Julie. (21.02.2001). **Pigment Historical, Chemical and Artistic Importance of Coloring Agents.** Erişim: 01.05.2015 (<http://www.jcsparks.com/painted/pigment-chem.html#Blues>)
- Sun, Dorothy &Howard. (<http://www.living-colour.co.uk/>) Erişim: 01.05.2015
- TRT Belgesel Kanalı. (22-23 Nisan 2014). **Bati'ya Doğru Akan Nehir. Medeniyetlerin Anlatılmamış Hikayeleri.**
- Wolf, Paul. (2001). **Creativity and chronic disease Vincent van Gogh.** (West J Med. 2001 Nov; 175 (5): 348) Erişim: 01.05. 2015 (<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1071623/>)