

MARC CHAGALL'IN "BEN VE KÖY" ADLI ESERİNİN AKADEMİK ELEŞTİRİ YÖNTEMİYLE İNCELENMESİ

Huriye ALTUNER*

Öz

Bu araştırmada, öncelikle akademik eleştiri yöntemi hakkında bilgi verilmiş daha sonra akademik eleştiri örneği olarak Marc Chagall'ın "Ben ve Köy" adlı eseri incelenmiştir. İnceleme, "Ön İkonografik Betimleme (Doğal Anlam)", "İkonografik Çözümleme (Anlaşılabilir Anlam)" ve "İkonolojik Yorum (Asıl Anlam-İçerik)" aşamaları takip edilerek gerçekleştirilmiştir.

Marc Chagall'ın bütün eserlerinde olduğu gibi "Ben ve Köy" adlı çalışması da anılarının ve hayata bakış açısının bir yansımasıdır. Eserde, yer alan figürler, formlar, geometrik düzenlemeler ve renk kullanımı sembolik anlamlar içermektedir. Resmin yüzeyinde açık seçik duran objeler, aralarındaki geometrik boşluklar ve bunların çağrıştırdığı olaylar iki boyutlu resim yüzeyinde biçimsel ve içerik açısından farklı bir derinlik oluşturmaktadır. Hasidik bir Rus Yahudi'si olan sanatçı, dini ve siyasi açıdan ılımlı bir tavır içindedir ancak geçmişine her zaman bağlı kalmış ve bunu resim yüzeyinde semboller aracılığıyla yansıtmıştır. "Ben ve Köy" adlı çalışması da bunun bir örneğidir. Eserde sanatçının kültürel geçmişi, insan ve doğa sevgisi ve gelecekte beklenenleri naif bir dille anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Marc Chagall, Eleştiri, Akademik Eleştiri, İkonografi, Semboller, Haç, Hayat Ağacı, Yahudilik.

Abstract

An Academic Exploration of Marc Chagall's "I and the Village"

In this study, the information concerning academic criticism was primarily given and then "I and the Village", a painting by Marc Chagall, was examined as an example of academic criticism. The examination was carried out by following the stages of "Pre-iconographic Description (Natural Meaning)", "Iconographic Analysis (Negotiation of Meaning)" and "Iconological Interpretation (Original Meaning-Content)".

As in all of the works of Marc Chagall, his work, "I and the Village", is a reflection of his memories and outlook on life as well. The figures, forms, geometric arrangements and use of colour in this work contains symbolic meanings. The

* Yrd. Doç. Dr., Niğde Üniversitesi, FEF Sanat Tarihi Bölümü, huriyealtuner@gmail.com

explicit objects on the painting, geometric spaces between them and the events that are evoked by these constitute a different profoundness on the surface of the two-dimensional painting in terms of form and content. The artist, a Russian of Hasidic Jewish lineage, has a moderate attitude in terms of religion and politics, however; he has always remained loyal to his past and reflected this by means of the symbols on the paintings. His work "I and the Village" is one of these examples. The cultural past of the artist, his love of nature and human and his expectations from the future are described in a naïve language in this work.

Keywords: *March Chagall, Criticism, Academic Criticism, Iconography, Symbols, Cross, Tree of Life, Judaism.*

Giriş

Sanat eleştirisi, sanatçının ve içinde bulunduğu sanat ortamının dolayısıyla sanat eserinin çözümlenip anlaşılır hale geldiği bilgi edinim sürecidir. Sanat eleştirisi, sanatla iletişime geçen ve ya sanat eğitimi alan bir bireyin sanat eserini algılayabilme, çözümleyebilme, belli bir yorum ve yargıda bulunabilme yetisi kazandırır. Bunu yaparken kendi deneyimlerimizi kullanma imkânı buluruz ki bu da sanat yapıtından zevk alma olanağını sağlar (Boydaş 29). Sanat eleştirisini, “Basın eleştirisi”, “Pedagojik Eleştiri”, “Akademik Eleştiri”, “Popüler Eleştiri” olarak dört gruba ayırmak mümkündür. Bu yöntemler arasında çalışmanın konusunu oluşturan “Akademik Eleştiri”, eleştirel duyarlılık, uzmanlık gerektiren, akademik tarafsızlığı mümkün kılabilen bir yöntemdir ve değerlendirme, yorum, analiz türüdür (Boydaş 37-38).

Akademik eleştirinin temelleri, sanat tarihçi Heinrich Wölfflin (1864-1945) ve Erwin Panofsky (1892 –1968) tarafından atılmıştır. 20 yüzyılın başında sanat tarihi, ‘kültür tarihi olarak sanat tarihi’ anlayışından yavaş yavaş sıyrılmış ve kendi kuralları olan bir disiplin haline gelmiştir. Bu yolda en önemli gelişme Wölfflin’in, “*Sanat Tarihinin Temel Kavramları*” adlı kitabı ile gerçekleşmiştir (Tükel 9). Bu kitapta Wölfflin, biçimci bir yaklaşım geliştirmiştir ve sanat yapıtlarının biçimsel çözümlenmelerle sınıflandırmıştır. Rönesans ve Barok dönemle sınırlı olan bu biçimsel yöntem, Wölfflin’e göre, diğer sanat akımları için de uygulanabilen bir yöntemdir ve birbirine karşıt beş algılama kategorisinden oluşmaktadır. Bunlar; “*Çizgiselden Gölgesele Geçiş*”; “*Düzlemsellikten Derinliğe Geçiş*”, “*Kapalı Şekilden Açık Şekle Geçiş*”; “*Çokluktan Birliğe Geçiş*”, “*Nesnelerin Mutlak Belirliliği ve Oranlı Belirliliği*”dir (Cömert 17). Ünlü sanat tarihçi ve estetikçi Erwin Panofsky, Wölfflin’in sanatsal biçimleri, bu şekilde salt optik olarak algılanan formlar olarak açıklaması yeterli olmadığını belirterek

1939'da "*Studies in Iconology*" adlı eserinde "*İkonografi ve İkonoloji*" adlı yeni bir yöntem geliştirmiştir. Ona göre, sanat eserini bir bütün olarak kavrayabilmek için onun anlatım özellikleri kadar, anlattığı ya da görünür kıldığı şeyin bilinmesi gerekmektedir. Çünkü sanat yapıtı aynı zamanda bir gerçekliği dile getirmekte, *açık* ya da *örtülü anlamları* da bünyesinde taşımaktadır (Tükel 9).

Panofsky, bu yöntemi geliştirirken Aby Warburg'un 1888-91 yıllarında hazırladığı Boticelli konulu tezinden hareket eder. Warburg, tezi hazırlarken ciddi *anlam* sorunlarıyla karşılaşır. Bunları aydınlatmak için çeşitli metin araştırmalarına yönelmesine rağmen tam bir kuram ortaya koyamaz. Ancak Erwin Panofsky ve Fritz Saxl, Warburg'un üzerinde çalıştığı kimi noktalara kesinlik kazandırarak bu alanın gelişmesini sağlamışlardır (Tükel 9).

Panofsky'ye göre bir sanat eserinin anlaşılabilmesi, dolayısıyla estetik bakımdan tadılabilmesi için üç ayrı evrede gerçekleşen anlamların saptanması ve bu doğrultuda analiz edilmesi gerekmektedir. Bunlar; "*Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam)*", "*Anlaşılabilir Anlam*" ve "*Asıl Anlam ve ya İçerik*" dir (Cömert 18). Bir başka ifadeyle Panofsky, "*Ön İkonografik Betimleme*", "*İkonografik Çözümleme*" ve "*İkonolojik Yorum*" olarak üç ayrı kavrama evresini oluşturmuştur (Tükel, 2005 10). Bu evreleri şu şekilde tanımlamak mümkündür;

Ön İkonografik Betimleme (Doğal Anlam): Ön ikonografik betimleme olarak isimlendirilen bu aşama "*olgusal anlam*" ve "*ifadesel anlam*" olarak iki bölüme ayrılır. *Olgusal anlamda*, bir eserde gördüğümüz biçimleri tanıdığımız nesnelere benzetilerek aralarındaki ilişkiler saptanmakta, biçimlerin hangi hareketler içinde olduğu belirtilmektedir. *İfadesel anlamda*, eserde tanımlanan bu nesnelere ne gibi duygular uyandırdığı, bir duruşun ya da davranışın sevinç, üzüntü gibi ifadeye sahip olduğu, ortamın sakin, kasvetli ya da huzurlu olup olmadığı gibi bizde uyandırdığı ifadelerden bahsedilmektedir (Cömert 18; Panofsky 28).

İkonografik Çözümleme (Anlaşılabilir Anlam): Bu aşamada, eserde bulunan canlı ve cansız varlıkların niçin bir arada olduğu ve bir arada bulunma nedenleri çözümlenmeye çalışılır. Bunun için gündelik hayattan elde ettiğimiz bilgiler yeterli gelmeyecektir ve çeşitli kaynaklara ihtiyaç duyulacaktır (Cömert 18). Bunlar, kutsal kitaplar, efsaneler, mitolojik kaynaklar, tarihi belgeler, toplumsal olaylarla ilgili kaynaklar, eleştirel yazılar ve sanatçı hakkında bilgiler olabilmektedir.

İkonolojik Yorum (Asıl anlam-İçerik): Bu aşama eserin anlaşılması ve estetik yargıda bulunulabilmesi için en önemli aşamadır. Cömert'in (21-22) belirttiği gibi, *İkonolojik Yorum*, bir eserin içeriğini, başka bir deyişle *asıl*

anlamını, içsel anlamını tanımlamaktadır. Cömert, ikonolojik yorumu şu şekilde tanımlanmaktadır;

Bir resim eserin içeriği, başka bir deyişle asıl anlamı; bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel veya felsefi anlayışın, bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir eserde yoğunlaşmış temel davranışını belirten temel değerlendirmesi, insanlığın ulaştığı düşünce ve beğeni aşamasındaki yerinin belirlenmesi, yani gerçek anlamda algılanıp estetik bir bütünlük içinde yaşanılması, insanın öteki etkinlikleriyle uyum içinde bir ilişkiye sokulmasının sağlanması için uygulanan işleme ikonolojik yorum adı verilir.

İkonografi, çözümlenmeye dayanırken İkonolojik Yorum birleştirme yöntemine dayanmaktadır. İkonolojik yorum aşamasında, ikonografik çözümlenme de kullanılan kaynakların yanı sıra, eser ya da sanatçı hakkında yapılmış araştırmalar, sanatçının hayatı, sanatçının içinde bulunduğu sanat ortamı, toplumun yapısı hakkında bilgi veren kaynaklar kullanılarak bütüne ulaşılır. “Bir eserin doğru şekilde yapılmış ön ikonografik tasviri, o eserin doğru ikonografik çözümlenmesi için nasıl gerekliyse, aynı şekilde doğru bir ikonolojik yorum için de, doğru bir ikonografik çözümlenme gereklidir” (Cömert 22). Bu üç evrenin tamamlanması sonucunda da eser anlaşılır hale gelip algılanmakta, böylece sanat eleştirisi ve sanat tarihi yaklaşımı oluşabilmektedir.

Akademik Eleştiri yöntemini bir örnekle açıklamak uygun olacaktır. Bunun için, üslubu ile dönem sanatçılarından oldukça farklı olan Marc Chagall’ın “Ben ve Köy” adlı eseri seçilmiştir.

Akademik Eleştiri Örneği Olarak Marc Chagall’ın “Ben ve Köy” Adlı Eserinin İncelenmesi

Ön İkonografik Betimleme (Doğal Anlam):

Olgusal Anlam: Eserde yer alan nesnelere bütün yüzeye dağılmış durumdadır. Ancak bunların arasında öncelikle dikkati çeken ve diğerlerine göre büyük boyutta olan, birbirine bakar durumda bulunan, soldaki inek ve onun tam karşısındaki insan profilidir. Bu iki figür arasında ortada, ağaç benzeri bir bitki yer almaktadır ve sağdaki figürün elindedir. Bu figürün kafasında şapkası bulunmakta ve ucunda haç bulunan boncuklu bir kolye takmaktadır. İneğin boynunda da aynı şekilde kolye bulunmaktadır. İneğin yanak kısmında inek sağan bir kadın betimlenmiştir. Bu iki figürün tam ortasında yukarıda, sırtında tırpan taşıyarak yürüyen bir erkek ve ters dönmüş havada asılı vaziyette olan bir kadın figürü yer almaktadır. Bunların

üst kısmında ikisi ters dönmüş şekilde toplam altı ev tasvir edilmiştir. Aralarında ise kubbeli, tepsinde haç bulunan, içinde bir figürün yer aldığı kiliseye benzeyen bir bina bulunmaktadır.

Resmin genelinde nesneden bağımsız bir renk kullanımı vardır. Bu doğrultuda incelediğimizde eserin ana figürlerinden olan soldaki inek profili büyük oranda beyaz, mavi, siyah ve kırmızı renklerden oluşmaktadır. Göz bebekleri ise siyah olup ortasında beyaz bir nokta bulunmaktadır. Yanak kısmındaki inek ve kadın figürü de beyaz renkte tasvir edilmiştir. Süt sağılan kova ise açık gri renktedir. İneğin tam karşısındaki, eserin diğer ana figürü olan insan profili ise yeşil renktedir. Gözleri mavimsi gri olup göz bebekleri güneşe benzer bir formda, beyaz renktedir. Dudakları da beyaz olan figürün şapkası kırmızı ve beyazdan oluşmaktadır. Figür turuncu, lacivert renkten bulunun bir tişört giymektedir. Figürün, işaret parmağında yüzük olan, siyah-gri arası renkle boyanmış sol eliyle, beyaz ve gri renklerin hâkim olduğu, küçük lekeler halinde turuncu ve yeşillerin bulunduğu bir bitki tutmaktadır. Figürün çenesini, burnunun ve ağız kısmının yer aldığı bölüm canlı kırmızı, inneğin burun ve ağız kısmının yer aldığı bölüm ise kırmızı üzerine beyaz sürülerek pembemsi renkte tasvir edilmiştir.

Bu iki figürün arasında bulunan ve asılı vaziyetteki kadın figürünün eteği açık mavi, bluzu beyazdır. Elinde tırpan taşıyan figürün ise üstü siyah pantolonu açık gridir. Hemen üstlerinde yer alan turuncu kilisenin içindeki figür kırmızı bir tişört giymiştir. Kilisenin solunda bulunan ev yine turuncu renkte ve oldukça küçük boyuttadır. Kilisenin sağından başlayarak evler, yeşil, turuncu, mavi, beyaz ve turuncudur.

İfadesel Anlam: Profilden çizilen insan ve inek figürünün bakışları tam ortada buluşmaktadır. Bu buluşma ince bir çizgiyle vurgulanmıştır. Ayrıca ortalarında yer alan ve her ikisini ağız, burun ve çenesini içine alan çember eserin odak noktası oluşturmaktadır. Bu şekilde, bu iki figür arasında sevgi bağı kurulmakta ve çemberin alt kısmında yer alan kahverengi üçgenin içindeki, figürün ineğe uzattığı, bitki bunu perçinlemektedir.

Resmin üst kısmında yer alan evler, resmin genelinde, farklı yüzeylerinde de beliren, siyah zemin üzerinde betimlenmiştir. Bu bölümde ters dönmüş evler, kilise içinde sıkışmış figür ve bulutlu gökyüzü daha kasvetli bir ifadeyi yansıtmaktadır. Eserin genelinde renklerin etkisiyle hüzünlü bir atmosfer oluşturulmuştur. İneğin kafasının üstünde yer alan açık renkli bulutlu gökyüzü ise nispeten daha olumlu duyguları çağrıştırmaktadır. Evlerin altında ters dönmüş bir kadın ve elinde tırpanıyla tarlada çalışmaya giden bir erkek figürü beyaz lekelerin çoğunlukta olduğu bir alanda tasvir edilmesi iyi anıları işaret etmektedir. Bunu destekleyen bir diğer renk

kullanımı ise profili verilen ineğin yüzünde inek sağan kadının beyaz ve mavi renk bölüntüye uğratılmış zemin üzerine beyaz renkte çizilmesidir. Genel olarak baktığımızda diyagonal olarak resmin sol tarafında daha huzurlu, koyu renklerin hâkim olduğu sağ tarafta ve resmin üst sağ köşesinde karamsar bir atmosfer görülmektedir.

Eserde renk, duygusal ifadelerin yanı sıra yapıtın genelinde uygulanan geometrik bölüntüleri de desteklemektedir. Resim alanının temel yapısı çok yüzeilidir. Ancak küçük renk alanları dekoratif biçimde düzenlenmiş ve birbiri içine geçen katmanlar halinde, merceksi uzamsal bir derinlik oluşturmuştur. Bu şekilde renk alanları arasında boşluklar oluşturularak iki boyutlu resim yüzeyinde üçboyutluluk elde edilmiştir. Ancak bu perspektif, bildiğimiz, bizi çevreleyen üç boyutlu doğal perspektif değildir, sadece boya ve fırçayla yaratılmış, tamamen bağımsız bir resim alanıdır. Yoğun bir boya katmanı olmaksızın şeffaf, fırça darbelerinin hissedilmediği lekelerle resim yüzeyinde cam üstüne boyama tekniğini hatırlatan bir teknik oluşturulmuştur. Bu şekilde resim yüzeyinde şeffaf bir sertlik izlenimi elde edilmiştir. Bu camsı dış yüzeyin arkasında resim dünyası daha derin bir boyuta açılır. Bunu sağlayan ise katmanlar arasına yerleştirdiği anıların sembolleridir (Hafmann 52).

Şeffaf renk alanları ile oluşturulan geometrik parçalanmalar, yerel veya objektif tanımlamayı göz ardı eden renklerle aydınlatılmıştır. Sanatçı, baskın yeşil ve kırmızı karşıtlığını, maviden-sarıya kadar değişen daha hafif renk geçişleriyle çeşitlendirmiştir. Bu temel renklerle, renksizler denen siyah ve beyaz eklenerek radyans şekiller oluşturulmuştur. Böylece siyah arka plan üzerinde büyümlü biçimde renkli yüzeyler ortaya çıkarmıştır. Renkler, maddi niteliğini kaybedip bağımsız bir ışığın taşıyıcısı haline gelmiştir. Bu ışık belli bir ışık kaynağından gelmemektedir. Tamamen resmin içinde gelen ve kendi başına renklerin ışık değerlerinden oluşan bir ışıktır (Hafmann 52).

Eser, Delaunay'ın yuvarlak biçimlerinden oluşan çalışmalarındaki düzenlemeyi anımsatan bir yapıya sahiptir. Ayrıca soyutlama eğilimi ve çelişik betimleme yöntemleri, kurallara bağlı olarak algıladığımız gerçekliğin dışına çıkıldığını göstermektedir (Lyton 151-153).

Resmin merkezinde, düşey bir çizginin aşağıya kadar indiği düşünüldüğünde, bu çizginin merkezinin, inek ve insan profilini içine alan çemberin merkezi olduğu görülmektedir. Ayrıca çemberin merkezi, köşegenlerin de kesişme noktasıdır. Düz, kıvrımlı veya dalgalı çizgiler, büyük ve küçük bölüntüler oluşturmaktadır. Çemberin eş merkezli hareketsizliğinin aksine köşegenler, cam bir toptaki ışık kırılmaları gibi dalgalanmalarla resme enerji ve hareket katmaktadırlar. Resmin yapısal elemanları, bezemeli yüzeyin kendi içindeki bütünlüğünün dışına

çıkılmaktadır. Chagall'ın çalışması, özgür fikirlerinin ve anılarının yansıtıldığı, Hafmann'ın deyişle "bir oyun alanı" gibidir (Hafmann 52).

İkonografik Çözümleme (Anlaşmalı Anlam):

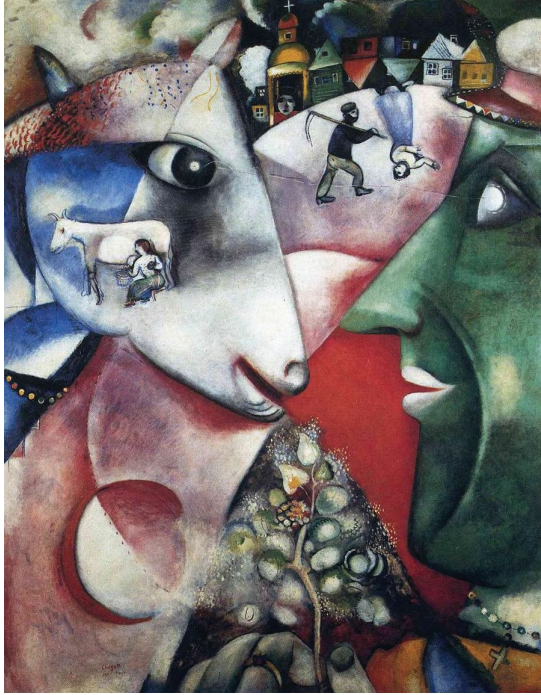
Sanatçı, anılarında kalan köyünü ve çocukluğunu tuval üzerine yansıtmıştır. Resim yüzeyi adeta hatıraların aynasıdır. Resmin en dikkat çeken unsuru sağda konstrüktif bir çerçeve içine yerleştirilen yeşil renkli, kısmen aydınlatılmış ressamın kendi profili ve kristal parçalanmış yüzeyinden sanki rüyadan bir hayalet gibi çıkıp ressama bakan beyaz bir inek başıdır. Birbirine sebatla bakan bu iki figürün gözleri, nerdeyse görünmez bir çizgiyle bağlanmaktadır. Bu ince bir çizgi büyüdüğü Rus köyüne dair olan hatıralarına olan bağlılığını, üstü kapalı bir ilişkiyi işaret etmektedir (Hafmann 52). Adam ve hayvan arasındaki tuhaf ortaklık ikisinin de boyunlarında taşıdıkları kolye ile bir kez daha vurgulanmıştır (Marchesseau 32). Birbirine bakan bu iki figür arasındaki bağlılık gözlerindeki sevgi dolu bakışlarla perçinlenmektedir. Chagall, elinde bir bitkiyi ineğe doğru uzatırken sevgi dolu bir tebessüm dudaklarında belirlemektedir. Yüzlüklü elin tuttuğu özenle hazırlanmış, parlayan çiçek demeti, bir aşk işareti gibi resmin sembolik dünyasını daha da güçlendirmektedir. Bu aşk, figürün yüzündeki utangaç bir mimikle, hafif bir tebessümle desteklenmektedir. "İnek!" diye hatırlar Chagall, "Bahçemdeki inek, kar gibi beyaz sütüyle önceden bizimle konuşan inek". Resmin sihirli atmosferinde inek hayvan statüsünü kaybetmiş ve tanıdık bir kişiliğe, kırsal güvenliğin, annenin, kadının, hatta sevilenin simgesi haline gelmiştir ve parlayan çiçek demeti onun içindir (Hafmann 52). Hatta ineğin yanak kısmındaki inek sağan kadın muhtemelen Chagall'ın annesini işaret etmektedir.

Elinde tırpanıyla yürüyen figüre, baş aşağı duran köylü kadın, adeta yolu işaret etmektedir. Kadının üst kısmında yer alan küçük evlerden birkaçı da yine baş aşağı durmaktadır. Bu evlerin arasında papazın ağırbaşlı biçimde içerisinden baktığı kubbeli kilisesiyle tipik bir Rus köyünün naif biçimde sadeleştirilmiş bir versiyonudur. Kadının küçük evlerden birkaçıyla birlikte baş aşağı olması bu rüya atmosferinde hiç rahatsız edici değildir, çünkü o resmin şiirsel bağlamında sembolik bir işaret görevi yapmaktadır. Bu etmenlerin her biri resmin ritmik yapısına kinayeli sözler gibi yerleştirilmiştir bütün bir anlam dizisidir (Hafmann 52) Chagall'ın bu lirik yorumu, bizi onun düşsel dünyasına götürmektedir (Kıran, 42).

İkonolojik Yorum (Asıl Anlam-İçerik):

Chagall, "Ben ve Köy" adlı çalışmasını, 1911 yılında, Paris'te yaşadığı dönemde yapmıştır. Eser sanatçının yaratıcı gerçekliğinin bir ürünüdür ve

lirik çalışmalarının yoğunlaştığı, Andre Breton'un deyimiyle “*O'nun tam anlamıyla lirik bir biçimde patladığı*” bir dönemde üretilmiştir (Lyton, 151-152). Bu resim, bir “manzara” değildir, sembollerle birlikte renklendirilmiş formların resimli hikâyesinde, fiziksel olarak yaşanmış gerçekliği yansıtan imgeler bütünüdür ve resim düzlemi hatıraların bir aynasına dönüşmüştür (Hafmann, 52). Büyüdüğü topraklara duyduğu özlemi ve çocukluk anılarını resim yüzeyine aktarmıştır.



Resim1. March Chagall, “Ben ve Köy”, 1911, Yağlı Boya, 75x59cm, Museum of Modern Art

Chagall'ın anılarına, dolayısıyla resimlerine yansıyan konulardan biri de o dönemdeki siyasi ortamdır. Resim düzleminde kendince oluşturduğu kurguda, ülkesinde ve dünyada yaşanan olayları ve geçmişten beri Yahudi halkın yaşadığı sorunları eleştirel bir bakış açısıyla işlemiştir (Kıran 42). Çarlık, Ortodoks kilisenin söylemleri doğrultusunda, Yahudilerin “Kutsal Rusya” topraklarında yaşamaları yasaklamış, Çarlık, Yahudi kitap ve okullarını yasa dışı kabul edilmiş ve “inançsızları” zorla Hıristiyanlaştırmak için çalışılmıştır. Toptan imhalar, sinagogların ve dükkânların yağma edilmesi Yahudi nüfusu uzun süre zor duruma düşürmüştür. I. Dünya Savaşı'ndan ve 1917 İhtilali'nden önce, baskı altındaki Yahudi birçok

sanatçı, Rusya'yı batıya gitmek için terk etmek zorunda kalmıştır. Bu sanatçılar arasında sadece Chagall, Rusya-Yahudi'si geçmişini ve Yahudilerin yaşadıklarını çalışmalarına yansıtmıştır (Boydaş 267-268). Chagall'ın doğduğu kasaba Vitebsk, İkinci Dünya Savaşı'nda yerle bir edilmiş ve ailesine ilişkin tüm kayıtlar yok olmuştur (http://www.mevsimsiz.net/y-889/Ozgun_Mavinin_Sair_Ressami:_Marc_Chagall/). Bu dönemde Yahudiler büyük eziyetlere maruz kalmışlardır. Sanatçının resimlerinde görülen yanan evler ve sinagoglar, kaçışan insanlar, yanan Torah ruloları bunların yansımasıdır.

Avrupa ülkelerine giden, içinde Chagall'ın da bulunduğu pek çok sanatçı II. Dünya Savaşı öncesinde ise gelişen siyasi baskılardan dolayı yurtlarına dönmek zorunda kalmışlardır. Sanat eserlerine el konulması ve ya yok edilmesi, sanat çalışmalarının yasaklanması, Hitlerin "yozlaşmış sanat" tanımlaması, sanatçıların kendilerini özgürce ifade etmesini engellemiştir. Bu süreçte, Chagall, Rusya'ya dönmek zorunda kalmış, ortamdaki olumsuzluklarını ve Yahudi halk üzerindeki baskıyı, semboller aracılığıyla resimlerine aktarmıştır.



Resim 2. March Chagall, "Ben ve Köy", 1911, Yanan, Ters Dönmüş Evler.

Sanatçı, resimlerinde yer alan hiçbir öğenin, görünenin dışında bir anlamı olmadığını ifade¹ etse de resimlerinde semboller ve hayal âleminde gelen gerçek dışı bir kurguyla bu yaşananları işaret etmektedir. "Ben ve Köy" adlı bu çalışmasında özellikle resmin sağ üst köşesindeki, siyah zemin üzerine yerleştirilen ters dönmüş evler ve kilise-sinagog benzeri dini yapıdan

¹ Chagall eserlerinde "önceden kararlaştırılmış veya düşünülmüş sembollerini kasıtlı olarak hiç bir şekilde kullanmadığını" iddia etmektedir. Hatta Chagall'a göre "eğer sanat izleyicileri, eserlerinde semboller görüyorsa ve hatta eserleri onların o şekilde hoşuna gidiyorsa o zaman o şekilde değerlendirilebilmesinde bir sakınca yoktur"; ama yine sanatçıya göre burada kasıtlı bir tavır yoktur (Yılmaz 239-240).

yükselen duman yaşananların gizli işaretleri olarak resmin yüzeyinde belirmiştir. Bu yapının üzerinde bir “haç” sembolünün bulunması da ilginçtir. Chagall’ın eserinde kullandığı diğer haç ise kendi profilini resmettiği figürün boynundaki boncuklu kolyenin ucundadır. Resimde net olarak seçilemese de araştırmalarda² karşısındaki hayvan figürünün boynun da haç olduğu belirtilmektedir. Yahudi bir sanatçının bunu kullanması farklı çağrışımları akla getirmektedir. Birincisi, Hıristiyan âleminin Yahudiler üzerinde kurduğu baskının bir işareti olması, ikincisi İsa’nın haça gerilmesi, üçüncüsü ise “haç”ın form olarak kendi içinde barındırdığı sembolik anlamlar.



Resim 3. March Chagall, “Ben ve Köy”, 1911, Ayrıntı.

Haç, öncelikle Hıristiyanlığı simgeleyen bir semboldür ve İsa’nın çarmıha gerilmesi, “çarmıhta acı” gibi anlamları simgelemektedir. Haça germe, Hıristiyanlık öncesi dönemde de Romalılar tarafından kullanılan ve insanın tanrı tarafından lanetlendiğini gösteren bir cezalandırma yöntemidir (Albayrak, 114). Bu ceza yöntemi Yahudi topluluklar tarafından da kullanılmıştır. Hasidik³ bir Rus Yahudi’si olan Chagall, İsa’nın çarmıha

² Daniel Marchesseau, “Chagall The art Of Dreams New Horizons” adlı çalışmasında her iki figürün de boynunda haç olduğunun söylemektedir.

³ Hasidizm 1660’lardan itibaren Polonya, Rusya gibi topraklarda ortaya çıkmaya başlayan mistik ve sofu bir harekettir. “Eğitilmiş şehirli Yahudilerin üstünlüğüne karşı, yarı cahil köylü Yahudilerin isyanı” olarak tanımlanan Hasidizm, bu mücadelede, Mistik-Masihçilik kanadında yerini almıştır. Hasidizm, öncelikle, gücünü halktan alan ve dini coşku patlamasıyla ortaya çıkmış bir yeniden canlanma hareketidir (Metli 1). Sefirot kuramı, büyü, hurufilik gibi önceki kabalistik fenomenler önemini kaybeder. Kavana (sadece tanrıyı düşünme), devekut (tanrıya bağlanma) hitbededut (inziva) gibi pratikteki sofu ritüellere önem verilir. İbadetlerin müzikle ve dansla icrası, tanrıdan başka hiçbir şeyi düşünmemek, her varlıkta tanrıyı görmek söz konusudur. Geleneksel Yahudilikle çok anlaşamayan bu ekol, modern dünyada mistik Yahudiliğin en önemli temsilcisidir (Demirci 16-17). Yahudiliğin bir uyanışının ifadesi olan Hasidizm, bir taraftan yeryüzünde

gerilmesi sahnesini defalarca resimlemiştir. Hatta İsa figürünü resmeden bir sanatçı olarak tanınmıştır. 1940'dan itibaren Batı Avrupalı Yahudileri haça bağlı ya da çakılı olarak resmetmiştir. Sanatçı için haç ve haça germe, gençliğinin geçtiği köy sokaklarında ortak olan bir tek şeyin, "ıstırap çekmek" nin sembolüdür. Bu dünyanın ıstırap ve sevginin arkasındaki ilahi düzeni işaret etmektedir (Boydaş 273-274). Haça gerilme onun için kurban ve kefareti simgelemektedir. Gizli bir başkaldırı ve direniştir. Yahudi soykırımına karşı duyduğu tepkinin bir göstergesidir (Gunzburg 43). Yahudi halk baskılar altında hayatta kalabilmek için ıstırap çekmeğe ve kabullenmeğe yönelmişlerdir. Chagall bu konuda şöyle demektedir;

Ne zaman dünya parçalanmaya başladı benim köyüm de parçalandı. Benim beyaz ay ışığı altında seviştiğim, sevgi ve arzuyla adeta üzerinde uçtuğum köyümün sokaklarında ne zaman bir insan çarmıha gerildi, o zaman o sokaktaki isimsiz terörden dolayı yürümeye korkar oldum... Bir kadın ve bir çocuk, bir anne ve bir oğlu, gençler ve yaşlılar pagan suçlular tarafından öldürülmeye başladı ve hayal kırıklığı ve ölüm her yere yayıldı. Bu köy benim senin ya da başkasının olabilir, bir kişi din için şehit olunca herkese yansır... Benim köyümün sokağında yaşanan üzücü, çılgın, acımasız şeyler ruhumda yaşanmış gibidir (Schneider 124).

Görüldüğü gibi dünyanın herhangi bir yerinde masum bir insanın ölümü, sanatçının yaşadığı dönemin öncesinde veya sonrasında olsun, bütün insanların ölümü, barış, sevgi ve masumiyetin sonudur. Ayrıca sanatçı, kuşatma altındaki Kudüs'ten kaçmaya çalışan Yahudi halkın haça gerilmesi⁴ (Albayrak 111) olayında olduğu gibi birçok soydaşının da ölümüne işaret etmektedir.

Öte taraftan, sanatçının haç sembolünü kullanması, İsa'nın "Mesih" olma özelliğini de çağrıştırmaktadır. Tek tanrılı dinlerde "Mesih" ya da "kurtarıcı" inancı vardır. Hıristiyanlıkta İsa, Mesih olarak kabul edilirken

Tanrının Krallığını kurmayı amaçlamış, diğer taraftan da her insanın dünya hayatında haklı bir yere sahip olduğu düşüncesini anlatmaya çalışmıştır (Metli 2).

⁴ Yahudi tarihçi **Flavius Josephus** (öl. 101) 70 yılında kuşatma altındaki Kudüs'ten kaçmaya çalışan Yahudilerin akıbetini ve haça gerilmelerini adeta hatırlamak istememektedir. "Felaket esnasında bir Yahudi yakalandı ve imparator **Titus** (öl. 81) onu sura yöneltmek haça gerdirdi. Çünkü diğer insanlar manzaradan korkuyorlardı. Yahudiler tam Roma idaresinin eline düşmek üzereyken, kendilerini savunmaya zorlanıyor ve savaştıkları için de, ele geçirildikleri zaman onları affetme şansı kalmıyordu. Yakalandıktan sonra dövülüyorlar ve ölümden sonra işkencenin hertürlüsüne boyun eğiyorlar ve yüzleri sura karşı çevrilip haça geriliyorlardı (Albayrak 111).

Ortodoks Yahudilikte ise İsa'nın Mesih olarak görülmesi söz konusu değildir. Ancak "Mesih" anlayışına vardır (Demirci 9). Yahudi inancına göre vaat edilen topraklara ulaşmak, sürgün hayatının sona ermesi ancak bir Mesih'in gelişi ile mümkün olacaktır⁵. Öte taraftan Hasidik kaynaklarda, İsa ile Hasidizm'in kurucusu Besht⁶ arasında da karşılaştırmalar yapılmaktadır (Metli 31). Sanatçının olumsuzlukları yaşadığı bir ortamda, geleceğe umutla bakma düşüncesi içinde böyle bir sembolü kullanmış olması mümkündür.

Ayrıca, haç, "cennet ağacı", "hayat ağacı" sembolü ile de bağlantılıdır. Bu bağlantıdan hareketle, haç, ortaçağ alegorisinde sık sık budaklı ve hatta dalları olan ve bazen dikenli "Y" şeklinde bir ağaç olarak betimlenir. Haçın dik kolu ile hayat ağacının dik yükselişi bağlantılıdır ve "dünya eksenin" anlamını taşımaktadır. Kozmosun mistik merkezine yerleştirilen bu aks, dünyanın aksı, ruhun tanrıya ulaşmasını sağlayan bir köprü ve ya merdivendir. Yatay kolu ise ruhsal prensipleri işaret eder. Haç ve hayat ağacı, "göksel dünya ile yeryüzü arasındaki bağlantıyı sağlayan" bir semboldür (Cirlot 68-69).

Birçok kültürde, "hayat ağacına" ve ya "kozmetik ağaca" yer verilmiştir. İncil'de ağaç genellikle insanın dindar ya da inançsız olması boyutuyla bağlantılıdır⁷. Aynı zamanda İncil'deki hayat ağacı ve iyiliği kötülüğü bilme ağacı kavramı vardır. İki ağaç kavramı, batılı dinsel geleneğe ve Kabala mistisizmine girmiştir (Ferber 220; Ergun 114). Musevilikte, İşıya (Yeşaya)⁸

⁵ "Hasidi topluluklarında, Mesih'in gelişi ve sürgün hayatının sona ermesinin, samimi ve coşkulu bir dindarlıkla mümkün olacağına inanılmıştır. Hasidizm'in ortaya çıktığı dönemlerde, Mesih inancının dini hayatın merkezindeki konumu bir ölçüde geri plana itilmiş olsa da günümüze kadar bir iman esası olarak her zaman varlığını korumuştur (Metli 31)."

"Kabalistik gelenekte Mesih, tanrının suduru olan Sefirot (tekil hali Sefira) ile iç içe geçmiş kozmik bir kahramandır. Mesih'in gelişi Sefirot'un onarılmasıyla doğrudan ilişkilidir. Mesih mutlak tanrıyı 'düşmüş tanrıyla' (sefirot, on âlem) birleştirecek aktif taraftır (Demirci 9)."

⁶ Hasidizm'in kurucusu Israel ben Eliezer, "İyi Namlı Efendi" anlamına gelen Ba'al Shem Tov ya da kısaca Besht adıyla anılmaya başlamıştır. Besht, kitlelerin ruhsal ihtiyaçlarını kavramış ve onlara gerçek dinin Talmud bilginliği olmadığını, samimi bir sevgi ile Tanrıya bağlanmak ve duanın gücüne inanmak olduğunu anlatmıştır. O, Tanrı sevgisiyle dolmuş dürüst bir insanın kalbinden gelen duanın, Tanrı katında Rabbani Talmudçu yorumlardan daha makbul olduğunu savunmuştur (Metli, 2006: 7-8). Özellikle Yahudilik içindeki iki dini akım olma noktasından hareket eden bu yaklaşıma göre; İsa ve Besht'in liderlik özelliklerinin yanı sıra Hıristiyanlık ve Hasidizm'in kurtuluş öğretileri, Tanrı anlayışları vb. karşılaştırılmaktadır (Metli 64).

⁷ Mezmur 1 'de, "Dindar insan, nehir suları tarafından ekilen, sezonunda meyve veren bir ağaca benzer" der. Yahuda ise İsa'ya kötülük yaptığı için "kuruyan, meyve vermeyen ve iki defa ölen, kökleri sökülün" bir ağaca benzetilir.

⁸ İşıya, Tanah'ta Yeşaya ismiyle bahsedilen bir peygamberdir (MÖ 7. yy.). Adı "Yehova'nın kurtuluşu" anlamına gelir. Vaazlarının ana düşüncesi, Tanrı'nın kutsal

peygamber, "bir ağacın günleri halkımın günleri gibidir (65.22; cf. 56.3)" diyerek ağaç imajını daha da genişletmiştir. Peygamber Ezekiel (Hezekiel) kitabının 17. Bölümde, "Kudüs'ün kuruluşunu ağacın dikilip büyümesi" olarak tanımlamıştır. Ağaç, aynı zamanda "İşaya Ağacı" ve soy ağacı ile de bağlantılıdır. Yeşaya 11. 1.'de "*İşay'ın kütüğünden bir filiz çıkacak, kökünden bir fidan meyve verecek*" denilerek İsrailoğullarının soyundan bahsedilmektedir ve İşaya, İncil'de Davut'un babası, İsa Mesih'in seçerisinde ilk temsilci olarak belirtilir (Ferber 219-220). Dolayısıyla hayat ağacı, hem Yahudilikte hem de Hıristiyanlıkta önemlidir. Diğer kültürlerde olduğu gibi hayat ağacı, Türk kültüründe de ebedi canlılık, evrenin üç katmanı arasında bağlantıyı sağlayan bir sembol, kâinatın belkemiği ve yeryüzünün merkezidir. Allah'ın nuru hayat ağacı üzerine iner ve yeryüzüne yayılır (Ergun 145-146).

Hayat ağacı, aynı zamanda Yahudilikteki evren anlayışı, yaratılış anlayışı ile de ilgilidir. İbranilerin Zohar geleneğinde, "hayat ağacı"⁹ nın yukarıdan aşağıya doğru yayılan dalları tamamen güneş ışıkları ile yıkanmakta ve yeryüzündeki canlılığı sağlamaktadır (Cirlot 348). Bu, Yahudilikte kabul gören evrenin yaratılışı ile ilgili olan "Sefirot Ağacı"¹⁰ anlayışıdır. Güneş ışığı, canlı varlığın çoğalışında önemlidir. Hayat ve tanrının nuru canlıya yukarıdan gelmektedir ve canlı aşağıda onun kendisine

olduğu, İsrailoğullarının da onun gibi kutsal olmaları gerektiğidir. İşaya, paganlıkla karışan Yahudi geleneğini eleştirmiş, paganlığın etkisinden korktuğu için yabancılarla ilişki kurmayı yasaklamıştır. Yehova'nın şartlarını kabul edenlerin başında, Davud'un soyundan gelen Mesih kral Emmanuel'in yer alacağı yarının ülkesini kurabileceklerini iddia etmiştir (http://www.oodegr.com/tourkika/synaksaristis/profitis_isaias.htm).

⁹ Hayat ağacı Tevrat'ta şöyle geçmektedir: "*Ve Rab Allah yerin toprağından adamı yaptı ve onun burnuna hayat nefesini üflledi ve adam yaşayan can oldu. Ve Rab Allah şarka doğru Ade'nde bir bahçe dikti ve yaptığı adamı oraya koydu. Ve Rab Allah görünüşü güzel ve yenilmesi iyi olan her ağacı ve bahçenin ortasında hayat ağacını ve iyilik ve kötülüğü bilme ağacını yerden bitirdi. Ve bahçeyi sulamak için Aden'den bir ırmak çıktı ve oradan bölündü ve dört kol oldu... Bahçenin her ağacından istediğin gibi ye; fakat iyilik ve kötülüğü bilme ağacından yemeyeceksin; çünkü ondan yediğin günde mutlaka ölürsün*" (Tekvin: 2/7) (<http://www.dusuncetarihi.com/makale/yaratilis-genesis-musa-nin-birinci-kitabi>).

¹⁰ Tasavvufuna (Kabbalah'a) göre de Yaşam Ağacı olarak betimlenen Sefirot (yani on Sefira) bu suretin Tanrısal aslıdır. Tanrının "Sonsuz Nuru" yayılarak deneyimlemekte olduğumuz bu sonlu gerçeklik olarak dışlaşıırken, bu süreçte tanrısal enerjiyi, ışınları taşıyan kanallara sefiralar denilmiş ve bu diyagram bir ağaç gibi düşünülmüştür. Dünya (var)oluşun içerisinde on Tanrısal ifade ile anılır. Ortaçağ'dan bu yana bu on evre, Sefirot, e.d. Yaşam Ağacı olarak bilinir (Cengil 1, 4). On sefirot her biri üç sefirot içeren üç kümeye bölünür ve sırasıyla akıl, ruh ve madde dünyası üzerinde etkinlikte bulunurlar. Sefira 1'den tanrısal kudret, 2'den melekler ve Eski Ahit, 3'ten peygamberi ilham vücuda gelir. "Kırallık" denilen Sefira 10, Yahudileri bütün gezginlikleri boyunca koruyup gözetken "Tanrısal Kayra" dır (Bettany 708).

nüfuz etmesi için çaba harcamaktadır, ibadet etmektedir. Dünyadaki her şeyin yaratıcının nurunun bir parçasıdır¹¹ (Ağaç http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s5.htm).

Resimde, hayat ağacı sembolünün açıkça kullanıldığı da görülmektedir. Sanatçının profili ile inek profilinin ağız ve burunlarını içine alan daire formunun tam ortasında altta ineğe uzattığı bitki bir hayat ağacıdır. “Ağaç”, “hayat ağacı”, genel anlamda ölümsüzlüğü, büyümeyi ve gelişmeyi simgeler. Haçın dik kolu ile bağlantılı olarak değerlendirdiğimizde kefaret ödemeyi simgelemektedir. Evrenin merkezinde yer alan “kozmik ağaç”, yer altı (cehennem), dünya ve gökyüzü (cennet) arasında bağlantıyı sağlamaktadır. Ağaç aynı zamanda, yukarıda da bahsettiğimiz gibi haçın dik yükselişi ile bağlantılı olarak, kozmosun mistik merkezidir (Cirlot 346-347). İkonografide, “hayat ağacı”, “ölüm ya da bilgelik ağacı” ya da “çiftli veya üçlü ağaç gurubu” gezegenlerle ve yıldızlarla bağlantılı olarak yorumlanmaktadır. Diğer taraftan hayat ağacı, Yahudi Kabalası’nda, on iki meyveyi ve ya güneşin on iki değişik şeklini üzerinde barındırmakta ve bu şekilde, kozmik-astrolojik anlayışla bağlantılı kurulmaktadır. Hayat ağacı, ay açısından değerlendirildiğinde fenomenlerle bağlantılıdır ve ikonografide hayat ağacının aya bakan tarafı, çiçekli ağaç olarak tasvir edilmiştir. Güneşle bağlantılı olduğunda bilgi ve ölümle ilgili bir anlam içermektedir (Cirlot 349; Ferber 219).



Resim 4. March Chagall, “Ben ve Köy”, Hayat Ağacı.

Eserdeki ağaç tasviri bu açıdan ilginçtir. Koyu bir zemin üzerine yerleştirilen ağaç hem kuru, cansız gibi görünmekte hem de üzerinde yapraklar ve çiçekler bulunmaktadır. Ağacın, inek tarafındaki bölümünde, yeşeren umutların, masumiyetin ve sanatçının geçmişine duyduğu sevginin

¹¹ “Yahudi inancına göre tanrının yeryüzünde ilahi izdüşümü vardır ve dağılan nur taneleri “Şekina” denilen bir süreçle toplanır. Bu şekilde Mesihin gelişi kolaylaşır ve Sinagoga atılan her adım dağılan sefirotun onarılması (tikkum), kurtuluşa bir adım daha yaklaşma anlamına gelir. Yahudiler de iyi birer mümin olarak dağılmış nurları toplayacaktır (Demirci 10-11).”

bir göstergesi olarak çiçekler açmaktadır, sanatçının olduğu tarafta böyle bir durum yoktur. Çiçek, aynı zamanda filizlenmiş bir umudu, her hangi bir şeyin, insanın, ailenin, ulusun veya kültürel geleneklerin büyümesi ve ya meyve vermesi ile ilgili bir semboldür. Sanatçının ve Yahudi halkın umutlarını simgelemektedir. Ağacın sanatçı tarafındaki cansız görüntüsü ise sanatçının yaşadığı pişmanlıklarının sonucunda ortaya çıkan bazı olumsuz duyguların yansımasıdır.

Kendinin ve ineğin profilini, hayat ağacını içine alan daire formu, dünyayı¹² ve adeta yörüngesinde olan küçük daire ise ayı işaret etmektedir. Bu dünya aynı zamanda sanatçının da dünyasıdır ve onun için önemli olan figürleri bir arada barındırır. Ay ışığının solgun ve hassas doğası, okyanus suyunun dalgalarını çağrıştıran kadınsı, yumuşak bir algıyı oluşturmaktadır. Fiziksel olarak da ay, ışık yaymaz ve güneşten yansıyan ışıkla aydınlanır ve dünyanın uydusudur (Cirlot 319). Dolayısıyla pasiftir. Bu pasif nitelikler, resim yüzeyinde, hayal, duygu ve algı gücüne gönderme yapmaktadır ve ineğin olduğu tarafta hayat ağacı ile olumlu duyguları simgeleyen pırıltılarla ay birbirine bağlanmıştır. Zaten, güneş, ay ve ya yıldızlar, kozmik ve astral karakteriyle bağlantılı olarak ağaç ile ilişkilidir (Cirlot 349). Ay olarak tanımladığımız form, kırmızı beyaz olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. Beyaz tarafı "ay", orta da içe doğru bir çöküntü yapılmış kırmızı tarafı ise cennetteki yasaklanmış ağaçtaki, (iyiliği ve kötülüğü bilme ağacındaki) meyve yani "elma"dır. Bu da resmin genelinde hakim olan bir fikrin, "insanın günahkâr" olmasını simgeleyen bir semboldür.



Resim 5. March Chagall, "Ben ve Köy", 1911, Ayrıntı.

¹² Marchesseau (38), "Tuvalin alt tarafındaki hayat ağacı ve ayın yörüngesinde dönen güneş resme akıl dışı ve 'doğüstü' bir etmen katar ve bilgece sembolizmini güçlendirir" diyerek farklı bir yaklaşımda bulunmaktadır. Ancak bu tanımlamaya göre; büyük dairenin ay, küçük dairenin güneş olma olasılığı, görüntünün bu formlara benzememesi açısından, azdır.

Dünya olarak tanımladığımız, sanatçı için önemli olan birçok sembolü de içine alan büyük daire, form itibarıyla, sonsuzluğu, devamlılığı ve “*insan yapısında ise iç huzuru, birliği ve mükemmelliği*” (Cirlot 47) simgelemektedir. Sanatçının, geçmişine ve annesine, saflığının bozulmadığı çocukluk dönemlerine bağlılığı ve o dönemde içinde yaşadığı huzura gönderme yapılmaktadır. Chagall’ın geçmişine duyduğu bağlılık, parmağındaki yüzük de vurgulanmaktadır. Her kapalı daire gibi sanatçının çiçek uzattığı elindeki yüzük de, sonsuzluk, süreklilik ve bütünlük sembolüdür. Yüzük, evliliğin ve sonsuza kadar süren zaman döngüsünün simgesidir. Ayrıca Chagall’ın parmağındaki yüzük dikkatli bir şekilde incelendiğinde, üzerindeki formun, zamanla Yahudilikle bağlantılı hale gelmiş olan, iki eşkenar üçgenin eşit noktalardan birbirini çapraz olarak kesmesiyle meydana gelen altı köşeli “Davut Yıldızı” şeklinde olduğunu görmekteyiz. Bu form daha sonra “Süleyman’ın Mührü” olarak isimlendirilmiştir. Süleyman Peygamberin iyi ve kötü melekleri kontrol altında tutan, bu formda sihirli bir yüzük taktığı söylenmektedir. Görüldüğü gibi sanatçı bütün ayrıntılarda Yahudilikle ilgili semboller kullanmıştır.



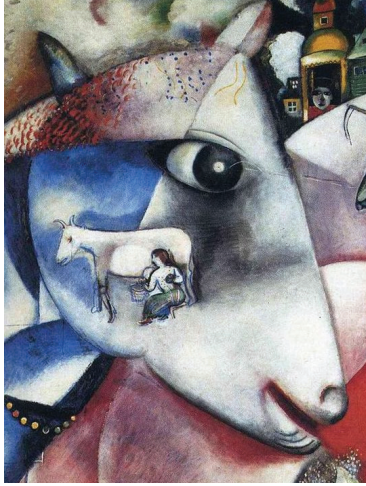
Resim 6. Marc Chagall, “Ben ve Köy”, Yüzük.

Öte taraftan “daire” formu, bazı efsanelerde zincirin kalan tek halkasıdır¹³. Cezalandırılma ve boyun eğmenin bir simgesidir (Cirlot 273). Bu daha önce de belirtildiği gibi sanatçının yapısında olan bir kabullenme ve boyun eğişi ile bağlantılı görülebilir. Chagall’ın sanatında olduğu kadar hayatında da “tevekkül” ve “kadere boyun eğmişlik” kuvvetli bir şekilde kendini belli etmektedir. Anlılarında Marc Chagall küçükken çok sevdiği inekler mezbahaya kesilmeye gittiklerinde onları okşadığını, burunlarından öptüğünü ve kulaklarına onların etlerini yemeyeceğini fısıldamasına karşın, hayvanlar kesildikten sonra onları gökyüzünde düş âleminde olduklarını

¹³ Zeus, Prometheus’u, ateşi çalıp insanlara verdiği için cezalandırmış ve onu zincire vurmuştur (Philip 24). Heakles, Prometheus’un bu cezadan kurtulması için Zeusla bir anlaşma yapar. Zeus’da Kafkas dağlarından bir kaya parçasının ucunda bağlı olduğu bir halka takması şartıyla bırakılmasına izin verir.

hayal ettiğini ve nihayetinde etlerini yemekte tereddüt etmediğini anlatmaktadır. Keder ve kadere boyun eğiş, Chagall'ın karakteristiğidir (Schneider 122).

Resmin büyük kısmını kaplayan önemli diğer bir tasvir, Chagall'ın sevgili ineğidir. İnek, bakıp büyüttüğü ancak yemek zorunda kaldığı bir canlıdır, arkadaşdır, sevgi bağı ile bağlandığı geçmiştir. Bu çelişik durum, sanatçının yaşamında ve eserlerinde her zaman yer almıştır. Bir yandan bir canlıya zarar vermenin suçluluğu, bir yandan onu yemek zorunda kalışı sanatçıda obsesif bir ruh hali oluşturmuştur (Schneider 122). İnek üzerinden anlatılan bu durumdan, aslında sanatçı atalarını sorumlu tutmaktadır ve nerede olursa olsun bir canlının ölümünün insanlığı öldürmek olduğunu ve böyle bir topluğun içinde yer almasından duyduğu suçluluğu anlatmak istemiştir.

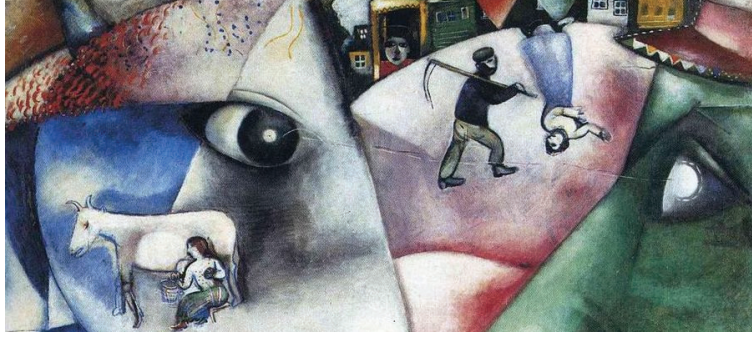


Resim 7. March Chagall, "Ben ve Köy", 1911, İnek.

İnek, sembolik açıdan incelendiğinde, annelik ya da kadınlık kavramı ve dünya-ay ile bağlantılıdır. Geçmişte tını törenler sırasında, birçok ay tanrıçası, tanrıça Neith ile bağlantılı olarak kafalarına inek boynuzları takmışlardır. İnek, annelik, doğurganlık ve bereketi simgelemektedir. Pagan kültürde ki tanrıça geleneğinden gelen bir anlayış vardır. Mısırdaki hayat enerjisi ile bağlantılı bir kavramdır (Cirlot 65-66). Chagall'ın inek tasviri de kadınlık, dişilik, anneye duyulan sevginin bir göstergesidir ve geçmişinin sembolik bir görüntüsüdür. Chagall'ın annesi çocuklarını yetiştirmek ve okutmak için çok çalışkan fedakâr bir annedir. İneğin yanak kısmında ki inek sağan kadın da sanatçının annesi gibi birçok kadını sembolize etmektedir. Süt, saftır, canlıların temel kaynağıdır ve anneye ilgilidir. Hatta

ikonografide, Samanyolu¹⁴ dünyayı besleyen süt olarak simgelemektedir (Cırlot 65-66).

Sanatçının ineğine, sevgi ve tutkuyla baktığı beyaz göz bebekleri, güneş ışınlarını hatırlatan küçük beyaz noktalarla çevrilidir. Güneş “tutkuyu” simgeler ve güneş evrenin her şeyi gören gözüdür (Cırlot 318, Ferber 211). Göz, sembolik anlamda güneş ışığının kaynağıdır. Işık, aklın ve ruhun simgesidir. Görme eylemi, ruhsal boyutta, anlamanın sembolüdür. Mısır hiyerogliflerinde “ilahi göze”, “Wadza” adı verilir ve insanın bilgeliğini ve kutsal ateşini (hayat enerjisini) besleyendir. Göz anne kucağı, göz bebeği de çocuğudur (Cırlot 100). Bu sembolik anlamlardan hareketle, sanatçının göz tasviri tutku ve sevgiyi işaret etmektedir. Sevgiyle baktığı karşısındaki figürle vasıtasıyla geçmişiyile bağlantı kurmakta, tutkularını özetlemektedir.



Resim 8. March Chagall, “Ben ve Köy”, 1911, Ayrıntı.

İnek ile sanatçının profilinin arasında kalan, üsteki erkek figürü elinde bir tırpan vardır. Önünde ise baş aşağı vaziyette bulunan kadın figürü yer almaktadır. Marchesseau'nun (32) tanımına göre kadın, doğurganlığın sembolüdür ve elinde tırpanı erkek ölümün simgesidir. Sembolik açıdan incelediğimizde tırpan, Saturn gezegeni ile bağlantılıdır ve genellikle ölümle ilgilidir. Tırpan fonksiyonuyla bağlantılı olarak kesip bitiren yok edendir. Form itibarıyla, kavisli şekli nedeniyle dişil, kadınsı bir anlamı da vardır. Diel'e göre tırpan, hasadı yani yeniden dünyaya geliş umudunu simgeler (Cırlot 278, 281). Doğurganlığı ve yaşam döngüsünü işaret eder.

¹⁴ Batı kültüründe Samanyolu için kullanılan "Süt Yolu" terimi eski Yunan Mitolojisi'ndeki bir mitosdan kaynaklanır: Bir gece, Zeus ölümlü bir kadından yaptığı oğlu Herakles'i fark ettirmeden uykuya dalmış olan Hera'nın göğsüne koyar. Bebek Herakles, Hera'nın memelerinden akan sütü içecek ve böylece ölümsüz olacaktır. Fakat Hera, gece uyanıp tanımadığı bir bebeği emzirdiğini fark edince onu fırlatıp atar ve boşalan memesinden çıkan süt de gece gökyüzüne fışkırıp akar. Hikâyeye göre geceleyin gökte sönük bir ışıkla pırıldar halde gördüğümüz “Süt Yolu” (Türkçede Samanyolu) denilen kuşak, böyle oluşmuştur (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Samanyolu>).

Eserde kullanılan renkler, resmin sembolik anlatımını güçlendiren elemanlar olarak belirlemektedir. Daha önce de belirtildiği gibi resmin sağ üst köşesinde yer alan ters dönmüş evlerin zeminin siyah seçilmesi, savaş, ölüm ve Yahudi halkın çektiği ile ilgilidir. Siyah; bozulma, çürüme ve pişmanlıkla ilgilidir. İneğin başının yer aldığı sol tarafta üstte ve inek profilinde daha açık renkler, ağırlıklı olarak beyaz kullanılmıştır. Beyaz; saflığı, masumluluğu, aydınlanmayı, yükselmeyi, vahiy ve affedilmeyi simgeler. İneğin yüzünde görülen mavi renk; berrak bir gökyüzünü çağırıştır ve dini duygu, bağlılık, masumiyet anlamına gelir (Cırlot 53).

İki profilin arasında kalan alanın alt katmanı kırmızı renktedir. Kimi yerde, beyaz geometrik renk dokusuyla açık kırmızılar ve pembeler oluşturulmuştur Pembe; etin rengi, duygusallık, duygularla ilgilidir. Kırmızı; kan ve ateş, tutkuyu, kabaran ve yırtıcı duyguları, yaralamak, ölüm anını, acı çekerek yücelmeyi çağırştırmaktadır. Kırmızı, hayat veren kanın da rengidir (Cırlot 53). Kırmızı renk, sanatçının profilinin olduğu tarafta çarpıcı bir şekilde kullanılmıştır. Bu, ineğini ve diğer hayvanları öldüren, canlıların hayatına son veren, savaş çıkartan, masumiyeti ve barışı yok eden, insanın insana karşı zalimlik ettiği bir dünyada yer almak istemesinden duyduğu suçluluk duygusuyla ilgilidir (Schneider 122). Bu suçluluk duygusu ile bağlantılı olarak Chagall, kendi profilini yeşil renge boyamıştır. Çünkü yeşil; doğanın, canlılığın, kurtuluşun, umudun rengi (Ferber 90) olmasına rağmen, başkalaşma, pasiflik, zayıflık, ölüm, bozulma ve çürümeyi de sembolize eden bir renktir (Cırlot 52-53).

Chagall'ın yeşili, dünyanın yaratıklarıyla kendisini birleştirmek için kullandığı bir renktir. Bu ancak dans ve dini şarkılarla kendinden geçişle mümkündür. Chagall, insanların zalimliğine karşı duyduğu büyük üzüntüsünü ve Yahudilerin, Kazaklardan, Nazilerin zalimliğinden kaçışlarının acısını, Talmud'un şarkılarıyla¹⁵ izole etmeye çalıştığı bilinmektedir. Aynı zamanda "yeşil" , topraktan yeni çıkan taze bir filizi, saflığı ve masumiyeti de simgeler (Schneider 122). Şavuot¹⁶ kutlamalarında sinagoglar ve evler yeşilliklerle süslenir (Yılmaz 94).

¹⁵ Hasidilerin toplu dua ayinleri, ilahiler, danslar, coşku, sevinç patlamaları gibi duygusal unsurlarla yüklüdür (Metli 12).

¹⁶ Şavuot, Pentecost veya Haftalar Bayramı, zirâî kökenli bir bayramdır. Helenistik dönemde (M.Ö. 300-M.S. 300) ziraatla olan ilişkisini kaybetmeye başlayarak, Tanrı Yahweh ile İsrailoğullarının Sina Dağında karşı karşıya gelmelerinin, Tanrı Yahweh'in sesini işitmelerinin ve Hz. Musa (a.s.)'ya Torah'ın verilmesinin yıldönümü olarak kutlanmaya başlanmıştır. Bundan dolayı Pentecost "Torah'ın Verilmesi Mevsimi" olarak da isimlendirilmiştir. Rabbinik gelenekte Pentecost, Mısır'da köle ve Mısır'dan çıktıktan sonra ise firârî duruma düşen İsrailoğullarının, Sina Dağı'nda Tanrı Yahweh tarafından Hz.

Marc Chagall'ın resimlerini, kendine has, kendine özgü, bilinçsizce ortaya çıkan bir takım semboller oluşturmaktadır. Ancak bu, Chagall'ın resimlerinin özenle düzenlenmediği ya da düşünülmeden, rast gele yapıldığı anlamına gelmez. Sanatçı, kaprisleri, üzüntüleri ve halkın çektiklerini, kendi kültür ve bilgi birikiminin süzgecinden geçirerek resim yüzeyine aktarmıştır (Schneider 115). Yahudi köklerine bağlı olan Chagall, bunu sembollerle ifade etmiştir. Rusya da uygulanan ayrımcılığa karşı böyle bir tutum geliştirmiştir (Yılmaz 37). Sanatçı tanınabilir dünyayı değil, gerçeğin farklı parçalarını içeren kendi dünyasını yansıtmıştır (Boydış 269). Chagall kendi resimlerini şu şekilde yorumlamıştır;

“Chagala kendi resimlerin neyi anlatıyor diye soracak olursanız; cevabım; onları anlamıyorum hepsi bu derim. Bunun bir kitabı, bir açıklaması yoktur. Onlar sadece takıntılı olduğum görüntülerin resimli düzenlemeleri... kuramsal olarak kendimi açıklamak istiyorum ve çalışmalarım ile ilgili olan bütün diğer ayrıntılar anlamsızdır. Benim resimlerim varlığımın nedenidir, benim hayatımdır. Hepsi bu kadar...” (Schneider 116).

Sonuç

“Akademik Eleştiri” yöntemiyle yapılan incelemede, Chagall'ın çok yönlü bir sanatçı olduğu ve geniş bilgi birikimini zekice yerleştiği sembollerle resim yüzeyine aktardığı görülmüştür. Sanatçının çocukken aldığı eğitim, dinsel bilgi birikimi, yaşadıkları, özlemleri ve umutları eserde farklı formlara dönüşmüştür.

Chagall, Tanrı ve evrensel aşka ulaşmak için ortak sezgiyi cesaretlendiren Hasidizmin, Ortodoksluk ve bağnazlıktan uzak bir dinsel anlayışını benimsemiş ve eserlerine de bunu yansıtmıştır (Şevki 461). Marc Chagall, dini yönü kuvvetli olan bir sanatçıdır ve eserde de görüldüğü gibi

Musa (a.s.)'ya Torah'ın verilmesiyle, dinî bir millete, özgür erkek ve kadınlar topluluğuna dönüştürülmesini sembolize eder (Atasagun 146). Şavuot, Tanrı'nın Sina Dağı'nda toplanan İsrail milletine Tevrat'ı vermesinin yıl dönümünün kutlamasıdır. Sina Dağı'nın tepesinin, Tevrat'ın gelmesinden hemen önce yeni açan çiçeklerle bezendiğine inanılır. Ayrıca, yeşillik, bebek Musa'nın 3 aylıkken, sazlıklar arasında bulunmasıyla da bağlantılıdır (Musi Adar ayının 7'sinde doğdu ve Sivan'ın 6'sında Nil Nehri'ne bırakıldı, yıllar sonra aynı günde Yahudi milletini, Tevrat'a ulaşmak üzere Sina Dağı'na getirdi.) Bu nedenlerden dolayı, birçok Yahudi aile, Şavuot'u onurlandırmak için, evlerini ve sinagogları, çiçekler, bitkiler ve yapraklı dallarla dekore ederler. Bazı sinagoglar dua platformlarını bir kubbe misali, çiçeklerle donatırlar ve düğünlerde kullanılan çardağı anımsatır (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Şavuot>).

bunu çalışmalarına yansıtmıştır. Kutsal Kitap'a olan bağlılığını şu sözlerle açıklamıştır;

Kutsal Kitap, doğadan bir yankı gibidir ve benimde aktarmaya çalıştığım da bu. Her ne kadar bazen gökyüzü ve yeryüzü arasında doğmuş olan çok bambaşka biri olduğuma inansam da ve her ne kadar dünya benim için sonsuz bir çöl olsa da yine de resimlerimi yaşamımın seyrinde düşlerimin ahengi ile gerçekleştirdim. Bu resimler sadece belirli bir halkın değil aksine bütün bir insanlığın rüyasını resmeder... Resim ve renk bunlar sevgiden ilham almaz mı? Resim bizim içsel özümüzün yansıması değil midir? Nihayetinde her dinin özünde sevgiden alınmış ilham vardır (Yılmaz 35).

Chagall'ın Kutsal Kitaba derin bir sevgi ve bağlılık duymasının kökeni, dinine bağlı biri olarak yetiştirilmesi ile ilgilidir ve daima Yahudi ruhunu canlı tutmuştur. Aslında Talmud'un katı yasalarına göre Chagall'ın insan tasvirleri yasaktır. Buna rağmen ressamlığı seçmiştir (Yılmaz 36). Hatta sanatçı, amcası resim yaptığı için onun elini tutmadığını söylemektedir (Boydış 270). Chagall'ın içindeki dini duygular insan ve doğa sevgisiyle birleşmiştir. Naif bir bakış açısıyla çalışmalarını yaparken temelde insan sevgisine ve doğa ile barışık bir yaşam biçimine işaret etmiştir. Çevresindeki her canlıya verdiği önem ve her canlının yaşam hakkına sahip olduğu düşüncesi resimlerinde ince ayrıntılar olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçının yaşam felsefesi mistik, dini ve doğal bir anlayışa dayanmaktadır. Bu anlayışta hiçbir canlının bir diğerine zarara vermesi söz konusu değildir. Ben ve köy adlı çalışmasında olduğu gibi çocukluk anılarındaki masumiyeti ve sevgiyi bu yüzden resimlerine taşımıştır.

Sanatçı, çağının evreni sınırladığını ve bu yönü görmeyi reddettiğini belirtmekle birlikte kendisinin evrendeki uyumu yansıtmaya çalıştığını da belirtmiştir. Chagall renk ve çizgilerin, ağlamamasına rağmen, gözlerinden akan yaşlar olduğunu hissetmiş ama bunu zayıflığından söylemediğini aksine zamanla (yaşlandıkça) ne istediğini ve ne söyleyeceğini daha iyi anladığını ifade etmiştir (Yılmaz 48).

Bu nedenle Chagall, dini, siyasi ve kültürel baskıların dışında kalmaya çalışmıştır. Sanatını hiçbir zaman fanatik biçimde ideolojik düşünce ve siyasetin kullanımına izin vermemiştir (Yılmaz 24).

Sanatçı yaşamı boyunca birçok sanat akımıyla ilgilenmiş, kimi zaman bunlardan etkilenmiş ancak tam olarak bir gruba ya da akıma bağlı kalmamıştır. Kübist etkiler kübizme tanışmasıyla ve Robert Delaunay'ın Orfik etkileri oluşsa da çocukluğundan beri geometriye karşı bir ilgisi vardır. Şeffaf geometrik parçalanmalarla oluşturduğu resim üslubu Yahudi inancına da uygun bir anlatım tarzı olmuştur. Chagall, Rusya'da entelektüel akımların bir parçası oluş; Sembolist hareket, Ekspresyonizm üzerine ve neo-primitivizm ile Paris'te Kübizm, Orfizim ve Fovizm ile ve 1914 yılında Paris'ten Süprematizm ile bağlantılı çalışmalar yapmıştır. Sonuçta, Primitivizmi tercih ederek Fovist ve Kübist bir tarz ile kendi kişisel hikâyesi ve kendi kişisel ikonografisini barındırdığı bir üslup oluşturmuştur (Gunzburg 1). Sürrealist sanat anlayışının filizlenme sürecinde adı sıklıkla geçen Chagall, dönemin önemli yazarlardan Breton'un savunduğu, kendi kökenine dönen bir kuramın iç mantığı ile örtüşmektedir. Breton'a göre sanatçı gelecekte çok geçmişle ilgilidir ve bu anlayıştaki sanatçılar eserlerinde psikanalizmin etkisiyle zenginleşen bir tür sembolizmle uğraşmaktadırlar (Passeron, 1990: 29).

Resimleri çocukluk çağının ilkel dinsel imgeleriyle doludur ve anti-realistik fanteziye karşı alaycı bir hoş görü taşır. Breton onun için şöyle yazmıştır: “*bu tarihten (1911) sonra Chagall'ın yapıtlarındaki mecaz, onun tek başına modern resim alanına zafer dolu girişini vurgulamaya yetmiştir*” (Passeron 138). Sanatçı, köy yaşamını ve köylüleri yansıtan resimleri, gerçek halk sanatının tat ve büyüünden uzaklaşmadan kullanmıştır (Gomrich 469-470). Kendine özgü bir anlatım dili ve teknik kullanan sanatçı, zaman içinde çeşitli deneyimlerle teknik arayışlar içine girse de bütün çalışmalarında gökyüzü yaratıklarla dolu, hayvanlarla insanların yan yana çizildiği şiirsel bir üslubu ve dünyası vardır (Richard 46).

KAYNAKÇA

- Albayrak, Kadir. “Dinsel Bir Sembol Olarak Haç'ın Tarihi.” *Dini Araştırmalar*,7, 19, (2004): 105-130
(http://isamveri.org/pdfrg/D01949/2004_19/2004_19_ALBAYRAKK.pdf). Web. 15 Ağustos 2014.
- Atasagun, Galip. “Yahudilikte Dini Sembol Ve Kavramlar.” *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 11, 2001: 125-156.
- Bettany, George Thomas. *Dünya Dinleri Ansiklopedisi*. Çev. Ahmet Aydoğan. İstanbul: Say Yayınları, 2005.

- Boydaş, Nihat. *Sanat Eleştirisine Giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 2007.
- Cengil, Arzu. "Yaşam Ağacı - Etz Ha Hayim". *Anadolu Aydınlanma Vakfı*, 1-7. (http://www.anadoluyayinlanma.org/KadimBilgelik/Yahudi_Tasavvufu/yasam_agaci.pdf). Web. Temmuz 2014.
- Cirlot, J. E.. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge (This edition published in the Taylor & Francis e-Library, 2001), 1971.
- Cömert, Bedrettin. *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De ki Basım Yayım, 2006.
- Demirci, Kürşat. "Yahudi Mistisizminin Temel Özellikleri ve Gelişimi." *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi (Journal of the Human and Social Science Researches)*1, 4, 2012: 7-18.
- Ergun, Pervin. *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2004.
- Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. England: Cambridge University Press, 2007.
- Gunzburg, Darrelyn. "Chagall's 'Lost' Masterpiece (Darrelyn Gunzburg Talks To David Glasser And Ziva Amishai-Maisels About An Exciting Discovery)." *The Authors, Journal Compilation, The Art Book*, 17, 4, November (2010): 43- 44 (<http://www.darrellyngunzburg.com/PDFs/Chagall'sLostMasterpiece.pdf>). Web. Haziran 2014.
- Haftmann, Werner. *March Chagall*. Translated by Heinrich Baumann and Alexis Brown, New York, 1973.
- Kıran, Hasan. "Bilinçaltı Dünyasından Bilinç Düzlemine Nedensellik Bağlamında Uzanan Bazı Çağdaş Sanatçılar Üzerine", *Türkiye'de Sanat*. 2000: 42.
- Lynton, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi, 1991.
- MARCHESSAU, Daniel. *Chagall The art Of Dreams New Horizons*. London, 1998.
- Metli, Ebru. "Hasidizm'in Yahudi Ve Öteki Anlayışı", *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, Ankara 2006.
- Passeron, Rene. *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi, 1990.
- Panofsky, Erwin. *İkonoloji Araştırmaları (Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar)*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2012.
- Philip, Neil. *Myths & Legends Explained*. New York: DK Publishing, 2007.
- RICHARD, Lionel. *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi, 1991.

Schneider, Daniel E. "A Psychoanalytic Approach to the Painting of Marc Chagall", *Jstor, College Art Journal*, 6, 2, Winter, (1946): 115-124, Published by: Collage Art Association, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/773293>.

Şevki, Abdullah. "Özgün Mavi'nin Şair Ressamı: Chagall." *Edebiyat ve Yorum*, İstanbul: Havuz Yayınları, 2009: 461-468.

Turani, Adnan. *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi, 1983.

Tükel, Uşun. *Resmin Dili, İkonografiden Göstergebilime*. İstanbul: Homer, 2005.

Yılmaz, Sıdika. "Marc Chagall'ın Dinsel Konulu Vitrayları." *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat tarihi Anabilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara 2011.

http://arsiv.mevsimsiz.net/y-889/Ozgun_Mavinin_Sair_Ressami:_Marc_Chagall/

<http://www.dusuncetarihi.com/makale/yaratilis-genesis-musa-nin-birinci-kitabi>

http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspxChagall_Marc

<http://www.notablebiographies.com/Ca-Ch/Chagall-Marc.html#ixzz2CrfM6BnJ>

http://en.wikipedia.org/wiki/Marc_Chagall

[http://books.google.com.tr/books?id=Th5mvLqrQWUC&pg=PA461&lpg=PA461&dq=%C5%9Eevki,+A.,+\(2009\),++Chagall&source=bl&ots=IT0oFGJnU7&sig=ians0JJpT3oeFtzJ60ts0SnGddw&hl=tr&sa=X&ei=RzubUfjmI4rSsgaaxoG4Dg&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q=%C5%9Eevki%2C%20A.%2C%20\(2009\)%2C%20%20Chagall&f=false](http://books.google.com.tr/books?id=Th5mvLqrQWUC&pg=PA461&lpg=PA461&dq=%C5%9Eevki,+A.,+(2009),++Chagall&source=bl&ots=IT0oFGJnU7&sig=ians0JJpT3oeFtzJ60ts0SnGddw&hl=tr&sa=X&ei=RzubUfjmI4rSsgaaxoG4Dg&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q=%C5%9Eevki%2C%20A.%2C%20(2009)%2C%20%20Chagall&f=false)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Şavuot>

http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/s5.htm

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Samanyolu>

http://www.oodegr.com/tourkika/synaksaristis/profitis_isaias.htm