



“ARNOLFINİ’NİN DÜĞÜNÜ”NDE NESNE SİMGEÇİLİĞİ ÜZERİNDEN ‘GİZEMLİ İNİSİYASYON’UN ANALOJİSİ

THE ANALOGY OF “MYSTICAL INITIATION” AND OBJECT SYMBOLISM IN “ARNOLFINI’S WEDDING”

Dr. Öğr. Üyesi Ceren YILDIRIM*

*Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü

cildirim@gantep.edu.tr

ÖZ

Nesnenin, büyü ile ortaya çıkan sanatın, bir elemanı oluşu ve sanat tarihindeki yolculuğu, ilk defa Şaman büyücüsünün ayinindeki ritüel obje konumuyla başlamış olmalıdır. Pratik yaşam geliştikçe insanoğlunun yaratımı nesnelere, fonksiyonelliklerinin yanı sıra sanat /büyü objesi olma özelliklerini korurlar. Bu nedenle sanattaki nesne simgeçiliği aynı zamanda nesnenin konvansiyonel (bir geleneği sürdüren) kullanımınıdır. Bu çalışma, resim sanatı nesne simgeçiliğinde güçlü Kuzey geleneği içinden bir sanatçının, Jan van Eyck’in, üzerine çok sayıda yorum yapılmış ünlü tablosu, Arnolfini’nin Düğünü (Evliliği) eserini, J. Gage’in Renk ve Kültür (*Colour and Culture*) çalışmasındaki analogik¹ yorumu ile ele alır. Gage, iki referans noktasından yola çıkarak van Eyck’in tablosunda simya çözümlemesi yapar. Gage’in simya yorumunu kabul ettiğimizde resmin iç-yüz anlamı ‘gizemli inisiyasyon’ olarak belirir. İnisiyasyon çeşitli aşamalardan geçerek üstün vasıflara erme ritüeli olup, tüm mitoloji ve dinlerde karşımıza çıkan en başat öge, yeniden-doğum arketipi (ilk-imge)’dir (Campbell, 2014; cilt:1). Jung’a göre bir arketip çağlar geçse de tüm insanlık için aynı kalır, sadece biçim ve isim değiştirir. (Jung, 2003). Yirminci Yüzyıl sanatında “Arnolfini’nin Düğünü”ndeki imânın (iç-yüz anlamının) izleri sürülebileceği gibi günümüz kimi *ready-made* yerleştirmelerinde de aynı anlam bağı aranabilir. Günümüzde sanat primitiften çok daha fazla beslenmektedir. Bu da konvansiyonelin köklerine dönmektir.

Anahtar Kelimeler: Resim, arketip, konvansiyonel simgeçilik, inisiyasyon

ABSTRACT

Objects have been considered as a participating concept of art probably as early as talismans in shaman rituals. Certain items used in our everyday life retain their artistic/spiritual context as well as being functionally relevant. For that reason object symbolism in art goes hand in hand with functionality. My current work is an analogical instigation of Jan van Eyck’s “Arnolfini’s Wedding” painting with a focus on J. Gage’s understanding as he defines in his book “Colour and Culture”². According to Gage, the inner/spiritual meaning of the painting is an mystical initiation. Initiation is a ritual, upon which, one would acquire superior qualities by going through a series of challenges. This is observed in all religions and myths and a prototypical archetype of re-birth (Campbell, 2014). According to Jung, archetypes remain throughout eras but only revitalize with a different name (Jung, 2003). Both in 20th century art and current ready-made placements, one can trace the spiritual meaning of belief in “Arnolfini’s Wedding”. Art, throughout time, has been fed by primitive/ancient concepts and understandings. This is a yielding to the roots of conventional.

Key Words: Painting, archetype, conventional symbolism, initiation

¹ Panofskyci yöntemiyle ön-ikonografik çözümleme eserin dış-yüz okuması, ikonolojik çözümleme eserin dış-yüz okumasının anlam bağının kurulması, analogi eserin iç-yüz anlamının deşifresi olarak ele alınmıştır.



1. GİRİŞ

Nesne simgeciliği insanlıkla yaşattır. Müzelerde gördüğümüz tarihin en eski kalıtlarının biçimleri süs değil tılsımlardır. Hayvan formları içerisine gömülü kap-kacak güzel olsun diye değil güç dolu olsun diyedir (Mülayim, 2006: 234-235) (Resim 1). İncanın dili simge dilidir. Mitoloji ve kutsal kitaplar izah için simgeden başka bir ifade gücü bulamaz (Sayar, 2004: 17). Mitoloji insan psikolojisinden doğmuştur, paganist kültürlerden Ortaçağa geçerek simyada devam eder.



Resim 1: Şaman ritüel objeleri **Resim 2:** Beuys, J. (1969). *Kızak*. (ahşap kızak, keçe, fener) (<http://naxnox.weebly.com/shaman-kits.html>)

Bu çalışmanın amacı Jan van Eyck'in ünlü tablosu "Arnolfini'nin Evliliği"nde gizli olduğu düşünülen simya bilgisinin deşifresi ile yapıta gerçek olduğu düşünülen anlamını kazandırmaktır. Bu konuda literatürümüzde ve bilgi dağarcığımızda bir boşluk vardır. "Arnolfini'nin Düğünü" örneğinden yola çıkarak sanatta nesne simgeciliğinin evrensel ortak dilini keşfedebilir, sanata farklı bir pencereden bakabiliriz. Çünkü Gage'in de dediği gibi: "Van Eyck'in ortaya koyduğu simyacı sembeler, derin bir felsefenin günlük hayatta anlaşılır şekilde, belirgin ama sade olarak aktarılabileceğini gösterir" (1993:143).

"Arnolfini'nin Evliliği" tablosu, Kuzey (*Benelux*) Rönesansı sanatçısı Jan van Eyck'in, üzerine en çok yorum yazılmış yapıtıdır. Sanatçının 1434 tarihli yapıtı, 82x60 cm boyutlarındadır (Resim 3). Yağlıboyanın mucidi olarak bilinen Eyck, yapıtında tekniğin inceliklerini sergiler.² Literatürde söz konusu resmin, evliliğin kutsallığını ve sadakati anlatan

² Wundram'a göre yağlıboya ilk defa 1100 senesinde Alman rahip Theophilus tarafından kullanılmıştır (2008: 34). John Gage gerek *Color in Western Art* kitabında (1990: 525) (<http://tekhelet.com/pdf/Gage-ColorinWesternArt-1990>) gerekse *Color and Culture* kitabında yağlıboyanın van Eyck'tan önce bir doktor olan bir doktor olan Salernolu Urso tarafından temperaya incir yaprağının özünü karıştırmak suretiyle uygulandığını yazar. Van Eyck, sadece tekniği daha rafine hale getirmiştir (1993: 131).



teması üzerine çok sayıda yorum yer alır. Ön-ikonografik çözümlemede portre sahiplerinin tablo içindeki konum ve giyimlerinden bahsedilir. Konu bir nikâh törenidir. Kullanılan renkler ve kompozisyon şemasının izahından sonra ikonografik çözümlemeye geçilir. Enteriyör (oda içi resmi) olan yapıttaki simgelerin anlamları tek tek deşifre edilir. Köpek, süpürge ve terlikler gibi sadakat simgeleri ile yanan mum, İsa'nın yaşamından sahneler gibi Hıristiyanlık simgeleriyle resmin özünün evliliğin kutsallığı olduğu sonucuna varılır. Oysa bu iki katmanlı anlam boyutu resmin sadece temasını belirliyor olmalıdır. J. Gage'e göre resmin bir de üçüncü anlam boyutu vardır ki keşfi ile resim bambaşka bir kimliğe bürünür. Gage, tablodaki simya simgelerini okur. Onu bu türden bir analogjiye yönelten, Eyck'ın kendi dönemindeki teknik üzerine kaleme alınmış yazıların simya dilidir. Eyck, çağının teknik üzerine yazılmış teorilerini inceleyen eğitimli bir sanatçısıdır. Bir diğer ipucu tablonun bir yangın sonucunda günümüze kalamamış orijinal çerçevesinde gizlidir. İpucunu yakalayan Gage tablodaki simya göstergelerini tek tek çözer.

Gage'in yorumunu ikna edici bulmamızdaki bir neden de simyacıların bilgiyi resimlerin içerisine gömerek şifreleme geleneklerinin uzun geçmişi olabilir. Simya bilgileri gizli öğretilerdir bu nedenle şifreli bir dil kullanılır. Simgeler bu şifrelerin taşıyıcılarıdır. "Bilinen, halka açık koleksiyonlarda görünmez ama eski elyazmaları ve baskılarda gizlenmiştir" (Roob, 2016: intro). *Rosarium Philosophorum*'da (1990) şöyle geçer: "Ne zaman bir şeyi açıkça söylediysek hiçbir şey söylememişizdir. Bir yerlere bazı kodlar ve resimler çizdiysek gerçeği oraya gizledik" (Roob, 2016: 11).



Resim 3: Jan van Eyck “Arnolfini’nin Nikahı” (1434). London: National Gallery

1.1. Dişil ve Eril Prensipler

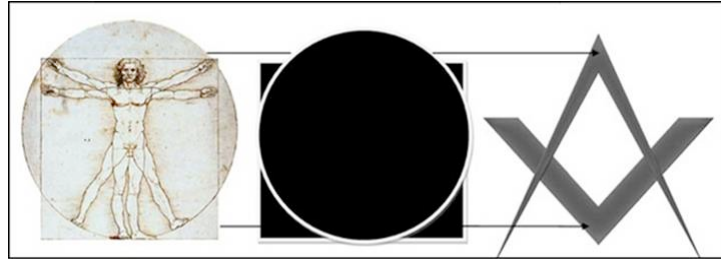
Van Eyck bir Rönesans sanatçısı olarak merkezi kompozisyon şeması kullanmış, orta ekseni vurgulamıştır. Bu eksende gözü yukarıdan aşağıya yönlendiren avize, ressamın imzası, çerçevesinde İsa’nın dört mevsimini anlatan yuvarlak formda ayna, aynanın ortasında yansıyan ressamın kendi görünümü, *Giovanni Arnolfini* ve *Giovanna Cenami*’nin birleşen elleri, halının ve yer döşemesinin perspektife uygun olan kaçış çizgileri ve ön plandaki köpeğin izleyiciye bakan gözleri yer alır (Resim 3). Cenami’nin eli Arnolfini’ninkinin üzerinde ve yukarıya doğru açıktır. İkisinin kolları yukarıya doğru ters üçgen oluşturur (Resim 4). Bu eller yatay hattın ortasında değildir, yatay eksenin ortasına beden kanon sisteminde olduğu gibi karakterlerin üreme organları denk gelir (Resim 3). Resimdeki bu bölme insan bedeni kanon sistemi ile aynı olduğundan ötürü ‘*humanistik*’tir. Arka plandaki kırmızı koltuğun şilte kıvrım çizgisi bu hattı vurgular. Resmin bize göre sağ -gerçekte sol- yarısında kadın figürü Cenami, sol -gerçekte sağ- yarısında erkek figürü Arnolfini yer alır. Aynı konum ayna kenarına asılmış kehribar tespih için de geçerlidir. Resimdeki simgeler:



Arnolfini tarafında asılı duran kehribar tespilh, Cenami tarafında aynanın öteki yanındaki bir süpürge ve bu süpürge nin asılı olduğu sandalye kulpunda ejderha görünümündeki şeytan figürünü alt etmiş azize oyması, Cenami'nin boynunda çift sıra inci kolye, biri önde beyaz ve erkeğe ait; diğeri arkada kırmızı ve kadına ait iki çift terlik, köpek, pencere önünde portakallar, bahçede görünen meyve ağaçları ve avizede yanmakta olan mumdur. Nesnelere destekleyen göstergeler: Arnolfini'nin Cenami'nin karnını tutan elini işaret eden açık sağ eli, Cenami'nin Arnolfini'nin kalbine yönelmiş bakışları, terliklerin dışarı ve içe açık konumları, Cenami'nin eteğini topladığından mı hamile olduğundan mı tam çözölemeyen kabarık karnı, sağdaki pencereden içeri giren ışık, tüm tabloyu dolanan sıcak renk armonisi ile kuşatılmış Cenami'deki yeşil ve mavi, Arnolfini'nin mor peleridir. Bunun yanı sıra yukarıda bahsettiğimiz ters üçgen form ve sağ-sol ayrımlarının cinsiyete yaptığı vurgu, göstergeleri tamamlar niteliktedir.



Resim 4: Altyapıda gizlenmiş zıt üçgenler dişil simge: ters üçgen



Şekil 1: Simyada dişil-eril simgeler: kare, daire,

Van Eyck'ın sanatından ilk bahsedenlerden biri Napoli kralı 5.Alfonso'nun tarihçi sekreteri Bartolomeo Fazio'dur. Kültürlü bir insan olan Fazio, Eyck'ın teknik üzerine yazılmış teorilerle beslenmiş bir sanatçı oluşunu takdir eder. Eyck'ın dönemindeki teknik literatürün ne olabileceğine ilişkin bilgileri Fransız bilim adamı Jehan le Begue'ün 1431'de teknik üzerine yazdığı eserinden öğrenebiliyoruz. 1492'de yazılmış bir diğ er eserdeki kimyasal tarifte metal isimleri yerine gezegen adları kullanılmıştır. Buna benzer şifreler Leonardo'nun yaşadığı dönemde de karşımıza çıkar. Şifrelemedeki amaç eğitimsiz insanları



simya işinden uzak tutmaktır. Fazio ayrıca Eyck'ın Pilinius (Pliny) (MS 23-79) ve diğer eski tarih yazarlarından yararlandığını da söyler.

Pilinius *Doğal Tarih*'inde ambere (kehribar) geniş yer vermiştir. Pliny'e göre Hellenler ambere parlak olan (*elector*) anlamında *electron* (güneş), derlerdi. Nicias (MÖ 470-413) amberin günbatımındaki güneş ışıklarının yoğunlaşmasıyla oluştuğunu yazmıştır. Pliny, Nicias'a katılmaz; amberin sertleşmiş reçine olduğunu söyler fakat ateş ile ilişkisi konusunda Nicias ile aynı fikirdedir. Amberin kolay alev alması ve sürtünme ile nesnelere çekmesi ateş ruhundan *-caloris anima-* gelmesindedir. Bunun yanı sıra Callistratus'un amber ile ilgili fikirlerini de paylaşır: amber açık sarı ve saydam olduğundan kıymetlidir. Hasta kişi onu toz halinde yutar ya da üzerinde takı olarak taşırsa "delilik" (*lymphationes*) veya mesane (*lympa-su*) sorunlarından kurtulur. Yine Callistratus'a göre amberin altın sarısı türü *-chryselectrum-* çok yanıcı olmasına karşın ateş düşürücüdür. Toz haline getirilip bal ve benzeri maddelerle karıştırıldığında mide, kulak ve göz sorunlarına iyi gelir. Pliny'nin bahsettiği en kaliteli amber donuk sarı renkte olandır (*Fulvus*). Şeffaftır fakat çok yanıcı değildir. En iyi amber oldukça saydam ve hafif parlaklığı olan türdür (Gage, 1993: 142). Eyck'ın eserinde gördüğümüz tespih taşları, Pliny'nin bahsettiği türdendir (Resim 5). Saydam tespih taneleri pencereden aldığı ışığı yoğunlaştırarak simyadaki Güneşi, sıcak ilkeyi yani eril enerjiyi temsil eder.



Resim 5: Arnolfini tarafında kehribar tespih



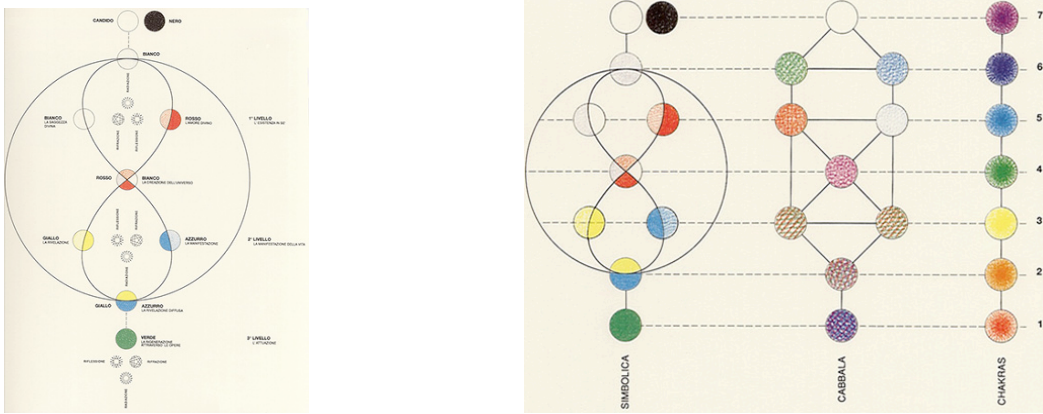
Resim 6: Cenami tarafında inci kolye

Sahnenin ışığı Arnolfini yönündeki pencereden gelmektedir ki bu ışık, Eden bahçesi, "doğudaki cennet", kavramıyla ilişkilidir. Pencereden, uzaktaki portakal ağaçları görünür. Pencere önünde de yine portakallar vardır. Portakal, Hesperidlerin bahçesindeki kutsal meyveye, Aphrodite'in hediyesi altın meyveye, cennetteki günah ağacına gönderme yapar. Bu, Hippomenes'in Atalanta'yı sakinleştirdiği meyvedir ve Eurystheus'un Herkül'den



bulmasını istediği meyvedir. Herkül Eridan'da *nymphelere* yalvarır, Hesperides'in yerini sorar. Nimfeler onu Nereus'a o da Prometheus'a gönderir. Prometheus Hesperidlerin yerini söyleyerek altın meyveyi nasıl ele geçirebileceğini anlatır. Herakles, Mauritania'ya gider, dragonu öldürür ve altın meyveleri Eurystheus'a götürerek yirminci görevini tamamlar. Hikayedeki altın meyve Tanrı sevgisinin yarattığı zekâyâ işaret etmektedir. Dragon, insanın tutku ve ahlaksızlığının simgesidir. Dinsizlerin altın meyveyi tadamayacaklarının sözünü vermiştir (Portal, 1845: 27).

Bir Lucca tüccarı olan Giovanni Arnolfini bordo-siyah sapka, siyah kıyafet üzerine kırmızı-mor cübbe giymiştir. Bu renkler Sicilya elçisi Coutrois'a göre Arnolfini'nin saygıdeğer kişiliğine, statüsüne vurgu yapar. Courtois'ın, moru zenginlik olarak tarif ettiği yadırganacak bir durum değildir. Mor, Antik Dönemin *murex* deniz kabuklusundan elde edilen en pahalı pigmentiydi ve İmparatorlara tahsis edilmişti (Delamare ve Bernard 2007: 37). İtalya'da evlilik törenlerinde giyilen ve "*chlamys-crosina*" olarak tabir edilen Arnolfini'nin mor cübbesi, rengin içindeki ateşi dolayısıyla eril prensibi ifade eder. Seville Isidor'un yolundan giden Coutrois'a göre mor "saflık ve ışık"tır. "En asil *scarlet* kırmızı mor ve *violé* boyar maddesidir" der (Gage, 1993: 142). Isidor mora ışık derken eski simgeci geleneği sürdürüyordu. Antikler moru kırmızı türü saymışlardı ve renk simgeçiliğinde kırmızının üstün konumu ışıktan doğan ilk renk sayılmasındandı (Grafik 1). Renk simgeçiliği geleneğinde kırmızı-ışık-mor bağıntısının uzun bir geçmişi vardır (Yıldırım, 2018). Böylece Eyck'ın Cenami'nin yeşilinin tamlayanı olan kırmızıya tabloda neden bu denli geniş bir yer verdiğinin de açıklaması ortaya çıkar. Mor, kırmızı ve siyah arasında, kırmızıya yakın bir renk, yani amber, ateş ve ısı simgesidir.



Grafik 1: Renk Simgeçiliğinde renklerin oluşumu

(<http://www.huevaluechroma.com/073.php>)



Giovanna Cenami mavi bir elbise ile beyaz yakalı yeşil pelerin giymiştir. Courtouis'a göre mavi, asalet, arkadaşlık ve iyimserlik demektir. Bu renk, gök ile su arasında göğe daha yakın olandır. Yeşil, bahar ve gençliktir, nemli ilkeyi yani suyu temsil eder. Yedi kutsal törenden (*sacrament*) evliliği simgeler.³ Amber, ışık ve morun eril ateşi simgelemesine karşılık, yeşilin dişil suyu simgelediğine dair simgeciliğin bir diğer kanıtı Cenami'nin boynundaki çift sıra incidir (Resim 6). Pliny, incinin Roma İmparatorluğundaki öneminden bahseder. İncilerin hayat dolu ve doğurgan istiridyelerin içinde oluştuğunu yazar. Güneş ışınları kırmızıya yakın olduğundan (kırmızı simgeciliği) en parlak ve güzel incilerin ışığın giremeyeceği derin denizlerde oluştuğunu söyler (Gage, 1993: 142). Tablodaki ambere karşılık inciler suyu, karanlığı, Güneşe karşılık Ayı yani dişil prensibi simgeler.

Ateş tarih boyunca ilahi gücün sembolü olarak görülmüştür. Herakleitos'a göre her şey ateşten gelmiştir ve ateşe dönecektir. Ateş diğer elementler arasında dönüşüm aracıdır. Ateşin rengi kırmızıdır ve erkeklik unsurunu içerir. Işık verdiği için aydınlığı simgeler. Yakıcı olduğu için azap verici, yıkıcı ve tahrip edici rolü de vardır (Bachelard, 1995: 13-98). Simgesel mânâda arınmak ve aydınlanmak ile ifade edilen pozitif yönü olduğu gibi ihtirasları, azabı ve yıkıcılığı simgeleyen negatif yönü de vardır. Yüksek unsurunu Güneş (Apollon, İsa) simgeler, aşağı unsurunu Mars (Ares) (Portal, 1845: 10-14). Prometheus dünyevi din adamını simgeler. Nereus ve Prometheus ya da ateş ve su Hıristiyanlıktaki vaftiz ikilisidir (Portal, 1845: 27). Su, ateşe zıttır. Dişi unsur içerir. Yansıma gücünden dolayı kadimler onu bilgeliğin simgesi olarak görmüşlerdir. Diğer özellikleri soğukluk, gizlilik ve uykudur. Su değişkendir ve etrafındaki tesirleri özümseyerek sergiler. Dolayısıyla hayat verici de olabilir, zehirleyici de. Temizleyici de olabilir, kirletici de. Ancak saf hali ile sadece hayat verici ve arındırıcıdır. Ateş şuur, su şuur altını simgeler. Ateş gündüzün hâkimi Güneş, su gecenin hâkimi Ay ile temsil edilir (Gage, 1993: 142). J.Böhme şöyle yazar: "Ateş ve su çözülme ve pıhtılaşma, parçalanma ve bağlanma, seyrelme ve yoğunlaşma, kasılma ve gevşeme olarak dönüşümlü iki harekete karşılık gelir. Bunlar Arap simyasında çift kutupludur. Civa ve sülfür, kükürt ve felsefi civa, güneş ve ay, beyaz kadın ve siyahı erkek. Bunların birinden diğerine değişim noktalarında dişil eril etki cennet ile yerin evliliği prensibinde ruh ateştir, madde sudur (Roob, 2016: 26).

³ Hıristiyanlık ayinlerinde önemli ve gizli güçleri olduğuna inanılan nesnelere Tanrının varlığını gösteren kutsal işaretler. Tanrının işaretleri olarak kabul edilir: su vaftizm simgesi, ekmek ve şarap komünyon simgesi, çarmıh bağışlanma simgesi, güvercin ve ateş tasdik, evlilik simgeleri, rahip atkısı kutsal emirlerin simgesi yağ ile meshetme ruhsal tedavi simgeleridir.



1. 2. Felsefe Taşı

Gage'in savını destekleyen bir kanıtı da tablonun on sekizinci yüzyılda yandığı düşünülen orijinal çerçevesidir. Bin yedi yüzlü yıllardaki bir envanter sayımında söz konusu çerçevede Ovidius'a ait bir şiirin yazılı olduğu kaydedilmiştir. Van Eyck'in resim çerçevelerine uzun ve girift yazılar yazdığı bilinmektedir. Ovidius'un şiirlerinde Arnolfını konusuna uyan en az iki tür evlilik referansı yer alır. İlki çok iyi bilinen bir geç Ortaçağ şiiri: "*Metamorphoses*"dur:

Ne zaman ısı ve nem bir araya gelir,
O zaman can doğar.
Bu ikisi doğumun simgeleridir.
Ateş ile su, düşman da olsalar
Nem ve ısı her şeyi oluştururlar
Bu gürültüden doğan yaşam armoniyle çıkıp gelir.

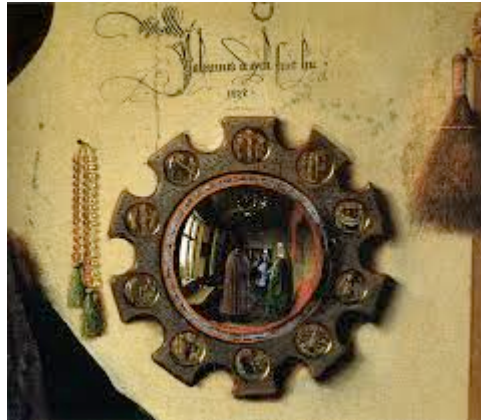
Ovidius'un "*Metamorphoses*" şiiri 14. yüzyılda simya ile ilimi birleştirmek isteyen birçok denemenden biri olan Ferraralı Petrus Bonus'un "*Pretiosa Margarita Novella*" adlı eserinde göze çarpar. Bonus tezinde simyadaki eril-dişil iyileştirici kavramlarını sıcak/kuru - soğuk/nemli olarak kullanmıştır. Bonus'un kitabı Hıristiyanlık'ı simya ile uzlaştırmaya yöneliktir. Tanrı en büyük simyacıdır ve simyacıların peşinde olduğu felsefe taşı Oğul'dur. Felsefe taşı, dokunduğu her şeyi altına dönüştürdüğüne inanılan taştır. Bu taştan elde edilen iksirin ölümsüzlüğü getireceğine inanılıyordu. İç (*ezoterik*) mânâda ise farklıdır. Ezoterizmde, insanın içinde saklı olan akıl ve bilgelik taşıdır. Hak'tan doğan hakikati arayışımızda yol gösterici taştır. Kabalist Abulafia şöyle der: "İnsan bir inanca bağlı kalarak kurtuluşa erişemez, ancak kendi üzerinde yapacağı deneylerle özgürlüğüne ulaşabilir" (Gage, 1993: 143).

Felsefe taşına ulaşmanın yolu onu aramaktan geçer. Arayış ve yol, taşın ya da hazinenin kendisinden daha önemlidir. Hedef yolda olmaktır. Simyanın felsefesine göre felsefe taşı, aydınlanmanın sembolüdür. Simyacıların asıl amacı felsefe taşını bulmaktır. Bunu 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. Yine bu da aslında sembolik bir anlatımdır. Simyacılar, öze dibe inerek, arınmanın sembolü olan ateş ile ruhlarını arındırılmış ve nihai bilgelige, aydınlığa ulaşmayı hedef almışlardır. Altın, bilgeliğin, aydınlanmanın sembolüdür. Bu bağlamda "Felsefe Taşı" da mutlak olana, tanrısal töze



kavuşturan bilinç anlamını kazanmaktadır. 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* (aydınlanma, ezoterik aşamalardan geçme) temsil eder. Sülfür ve civa diye bahsedilen iki cisim, karışımın eril ve dişil ilkeleridir; bunlara “Güneş ve Ay”, yani “Sol ve Luna” denir. “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 civaya ve nihayet Ay’a, yani gümüşe ve Güneş’e yani altına ilerler. ‘Taş’ın yapımında Satürn civa Suyunu (Merkür Suyunu) içinde barındıran soğuk, nemli ilkeye karşılık gelir. Jüpiter ise sıcak, kuru ilke, yani sülfürdür. Onu araştırırken simyacı, maddenin içinde gizlenmiş olduğuna inandığı ruhu özgürleştirmek çabasıdır ve böyle yaparak, bir bakıma ruh ile fiziksel gerçeklik arasında köprü kurar. Simyada bir önemli ayrım da dişil/eril ya da dişi/erkek ayırımıdır. Bazı simyacılar İlk Çağdaki bir düşünceyi savunmuşlar ve Tanrı’nın yaradılıştan önce hermafrodit olduğunu ve yaradılışla birlikte erkek ve dişi olarak ayrıldığını iddia etmişlerdir (Jung, 1997). Buna göre Güneş eril, Dünya dişildir. Aslında dişil özellik en çok Ay ile kendini belli etmektedir. Bonus, İranlı yazar el-Razi’den alıntı yapar: ısı ve kuruluk ilahi bir nedenden ötürü soğuk ve nemi yok eder (Gage, 1993: 143).



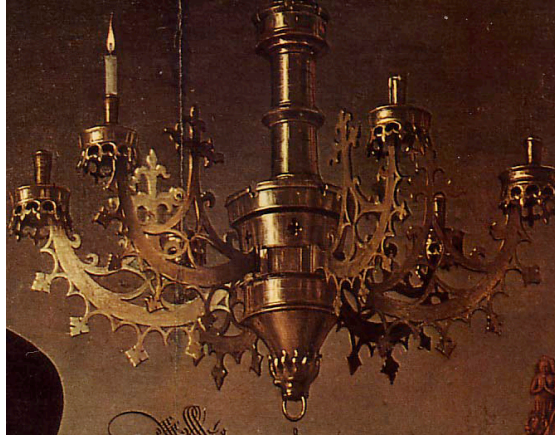
Resim 7: Tablonun üst-ortasındaki ayna detayı

Felsefe taşı İsa ve *Magnum Opus*⁴ süreci olan çevrim van Eyck’ın aynasında verilen on adet sahne ile yeni bir güç kazanır. Gethsemane bahçesindeki geceden, yukarıdaki çarmlıha

⁴ Thelema gibi bazı okült gelenek ve dinlerde Hermetisizmde kullanılan bir terimdir. İnsanın kendi kendini yaratışı, özgürleşmesidir. Manevi uygulamalardır.

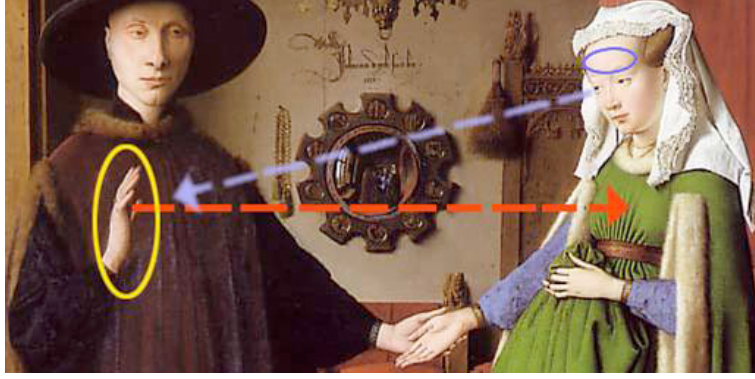


gerilme ve aşağıda suret-değişimi sahnelerine geçilir (Resim 7). Suret değişimi İsa'nın hikâyesinin sondaki amacıdır. Ateş ve suyun birleşimi ile gerçekleşecek doğum, Birlik'e kavuşmadır yani ruhsal doğumdur. Bu noktada Cenami'nin şiş karnı anlam kazanır. Bunun bir kumaş kabarıklığı değil, gebelik olduğuna karar veririz. Cenami ve Arnolfini'nin kollarının oluşturduğu ters üçgen dışının doğurganlık simgesine dönüşür. Aynı işaret geri plandaki Cenami terliklerinin oluşturduğu geometride tekrarlanmıştır (Resim 4). Oysa Arnolfini'nin terlikleri eril üçgen geometri pozisyonundadır. Sahnedeki köpek yoldaki sadakate, yolun bekçisine dönüşür. Simyacı için sonuçtan çok önemli olan yolda olmaktır. Yol kesinlikle mutluluk vaat etmez. Yol kimsenin karşısına çıkmayacak dertleri simyacıya çıkartan, gerçek sadakati gerektiren bir yoldur. Tablodaki köpek simgesi, cehennem bekçisi Kerberos'un zıddıdır. Son olarak avizede yanmakta olan mum da kutsal ruha işaret eder (Resim 8).



Resim 8: “Arnolfini'nin Nikahı” mum detayı

Batı resim ikonografisinde izleyenin bakışını yönlendiren unsurlar anlam bağıni kurmada güçlü elemanlardır. Yönlendirmeler kimi zaman nesnelere aracılığı ile kimi zaman ise el-kol jestleri ve bakışlarla sağlanır. Konumuz olan yapıtta Arnolfini'nin Cenami'nin kalbini işaret eden açılmış avuç içi ve Cenami'nin de Arnolfini'nin açılmış olan bu eline yönelmiş bakışları dişil-eril arasındaki bağa işaret eden göstergelerdir (Resim 9).



Resim 9: Arnolfini'nin Düğünü'nde el-bakış yönlendirmeleri

Bu, yaradılışla ilgili simyacı bir resimse şayet, buradaki erkeğin eli Batı ikonografisindeki 'Tanrının Eli'ni ima ediyor olmalıdır (Resim 10). Sağ yarıdaki yaratıcı eril prensibin (elin) sol yarıdaki dişil unsur karşılığı bakış, yani göz olmalıdır. Hermetizmde göz üçüncü göz denen aydınlanma simgesidir. Kök çakradan uyanarak yukarıya yükselen Kundalini enerjisi üçüncü gözü açarak ruhsal aydınlanmayı sağlar (Tanrıbağı: 2010) (Resim 11). Böylesi bir yorum ile resmin verdiği mesaj: kutsal birleşmeden doğacak olanın *ruhsal doğum* olduğu şeklindedir.



Resim 10: Soldan sağa: Hildesheim Katedral Kapısından detay (1015)., Michelangelo Yaradılış sahnesi Sistine Şapeli (1512)., A.Rodin Tanrının Eli (1899).

Baba-Oğul-Kutsal ruh üçlemesinde dişil öge açıkta bırakılmıştır (Jung, 1997). Van Eyck dişil unsuru kutsal doğumun merkezine taşır. Cenami'nin sıcak değerlerle çevrelenmiş yeşil kıyafeti kromatik olarak parlak. Van Eyck'in tavrı hem dişil ögeyi eril ile eş tutan hümanizma ile hem de Hermetizme göre aydınlanmayı dişil öge sağladığından onu üstün tutan simyacı görüş ile uyumludur. Gage'e göre resmin öne çıkan en belirgin özelliği imgelerin detaylandırılışı değil renkten elde edilen etkidir. Suyu, dişil prensibi simgeleyen yeşili sıcaklarla çevreleyerek kıskırtmıştır. Van Eyck, dönemi izleyicisinin, kıyafet renkleri ile güçlü



bir rezonans yakalayacağını biliyordu. Arnolfini'nin portresindeki simya öğeleri ne alışılmadık ne de gizemliydi. Sanat, bilim ve dini birleştirmeye çalışma tipik bir Ortaçağ tutumuydu. Van Eyck bu konuda öne çıkartılmıştır çünkü değişik boya ve malzemelerle denemeler yapmaktaydı (1993: 143).



Resim 12: Hermetik öğretilerde dışıl unsur Kundalini enerjisinin simgeleri, Horus'un gözü

SONUÇ

Gage'e göre Arnolfini ve Cenami portreleri van Eyck'in simyacılığın metafiziğine aşina olduğunun çok açık bir kanıtıdır. Resim hakkında çok detaylı analizleri okuduktan sonra yeni birini ekleme konusunda tereddüt ettiğini yazar ancak tablo hakkında okuduğu tüm yorumlar ona yüzeysel, klişe ya da biçimci görünmüştür. Resimdeki amber ve inci simgeleri tablonun üçüncü bir boyutunu açmaktadır ona göre. İlk boyutu nişan törenidir, ikincisi bu ayine İsa'ya duyulan sevginin dâhil edilmesidir. Üçüncüsü ve aslında belki de altta yatan esas anlam, element türleri ile ilgilidir, tablo simgesel bir dille ateş ve suyun gizemli birlikteliğini sunar. Bir erkek ve bir kadın arasındaki evliliğin ateş ve su analogisine dönüştürülmüş olması evrensel nitelik taşıyan bilgilerin nesne simgeciliği ile aktarılabilmesi gibi bir formülü ortaya koyar.

Gage'in simya yorumunu kabul edecek olursak resmin özü dünyevi evlilik teması olmaktan çıkarak yaradılışın formülü şeklindeki kozmik bir temaya dönüşür. Evlilik adı altındaki birleşme mikro-kozmosta aynı olan makro-kozmostur. Aynada görünen İsa'nın suret değişimi ve Cenami'nin neden gebe olduğu, anlamı tamamlayan simgelere dönüşür. Böylece tablonun anlamı tüm göstergeleri ile birlikte kutsal evlilikten çıkarak kutsal doğuma işaret eder. Yeniden-doğum arketipi dediğimiz ruhsal doğum tüm din ve mitolojilerde varoluşun anlamına getirilmiş bir yanittir. Karşımıza değişik isim ve suretlerle fakat aynı özle çıkar (Jung, 1997).



KAYNAKLAR:

- Bachelard, G. (1995). **Ateşin Psikanalizi**. (çev. A. Yiğit). İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Campbell, J. (2014). **Tanrının Maskeleri**. (Çev. Emiroğlu, Kudret), İstanbul: Isık Yayınları
- Delamare, F., Bernard G. (2007). **Renkler ve Malzemeleri**. (Çev. O. Türkay). (1. Baskı).
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Eliade, M. (2002). **Babil Simyası ve Kozmolojisi**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Gage, J. (1993). **Colour and Culture Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction**. London: Thames&Hudson
- Gage, J. (1990). **Color in Western Art**. (<http://tekhelet.com/pdf/Gage-ColorinWesternArt-1990>). 06.06.2018 tarihinde erişildi.
- Jung, C. (1997). **Analitik Psikoloji**. (E. Gürol, çev.). İstanbul: Payel Yayınevi
- Jung, C. (2003). **Dört Arketip**. (Çev. Z. Aksu). İstanbul: Metis Yayınları
- Mülayim, S. (2006). **Aklın İzleri –Bilim Olarak Sanat Tarihi**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- Panofsky, E. (2014). **İkonoloji Araştırmaları**. (Çev. Dün, O.) İstanbul: Pinhan Yayınları
- Roob, A. (2016). **Alchemy & Mysticism**. China: Taschen Pub., Bibliotheca Universalis Series
- Sayar, K. (2004). **Sufi Psikolojisi-Bilgelğin Ruhü, Ruhun Bilgeligi**. (4.Basım). İstanbul: İnsan Yayınları
- Tanrıbağı, M. İ. (2010). **Hermetik Bilge Pitagoras**. İstanbul: Hermes Yayınevi.
- Wundram, M. (2008). **Rönesans**. İstanbul: Taschen Yayınevi
- Yıldırım, C. (2018). **Bir Rengin Analjisi –Mor Rengin Fizikötesi Anlamlarının Kültürel Geçmişi**. Tam metin bildiri. 6-8 Nisan 2018, Gaziantep Al-Farabi Kongresi