

Transandant -Aşkın- İdealizm Deneyiminde Bir Düşünür- Sanatçı Örneği Olarak Vincent Van Gogh

Ceren YILDIRIM¹

Öz

19. yüzyıl Avrupa'sının sanat ortamında yetişen en önemli sanatçılardan Vincent van Gogh'un sanatı ve yaşamı tutarlı bir bütünlükte gelişir. Sanatçı, bir filozofunki gibi ilkeli yaşamıyla ardıllarına örnek olmuştur. Yaşamı, sözleri ve sanatı birlikte incelenir ve ruh hastalığının tanısıyla ilgili birbirini tutmayan yorumlar ayıklanırsa ona yakıştırılan "çılgın dahi" miti çökecek, van Gogh'un düşünür-sanatçı kimliği öne çıkacaktır.

Van Gogh'un doğa manzaralarına indirgenemeyecek denli derinlikteki sanatı, topluma ilettiği düşünceleridir. Dili, bilim ve felsefenin kullandığı sözcüklerden değil imajlardan oluşur. Sanatında din felsefesinin mistik kolundan Herakleitos'a, Stoa Felsefesinden Aziz Augustinus'a ve Alman Romantiklerine kadar pek çok düşünürün öğretisi iç içe yer alır. Resimleri, felsefe, bilim ve sanatı bir potada buluşturur; bizi sezgisel boyutun içine taşır; F. Schelling'in (1775-1854) sözünü ettiği evrensel bağ kuramını ispatlarcasına yarattığı *rezonans* -titreşim- ile bizi "mutlak"a ulaştırır.

Anahtar Kelimeler: Van Gogh, felsefe, arketip, Geist, tekâmül

Vincent Van Gogh: As a Thinker-Artist Who Has Experience of Transantendal Idealism

Abstract

Vincent van Gogh is one of the most prominent artists of the 19th century. His art and life evolved in parallel and according to his compulsion. Vincent van Gogh has served as a precedent to new generation of artists with a philosopher-style doctrinated life. If his life story, sayings and art would be investigated and segregated from episodes of his mental illness, the myth of "mad artist" associated with him would collapse and his philosopher/artist persona would emerge.

His art can not be reduced to just landscapes instead his thoughts could reach to society. His language is nor consist of words of science and philosophy but consist of images. In his art teachings from the mystical branch of the religious philosophy of Herakleitos, and from stoic philosophy, of St. Augustinus and the German Romantics are intertwined. The artist brings us to the "absolute" through a resonance; proving F. Schelling's (1775-1854) theory on universal bonding.

Key Words: Van Gogh, philosophy, archetype, Geist, evolution

Makale Bilgileri / Article Info

Alındığı Tarih / Received 25.08.2017

Kabul tarihi / Accepted 11.12.2017

¹ Öğr. Gör. Dr., Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, cildirim@gantep.edu.tr

Giriş

Vincent van Gogh önemli bir yüzyılda, -din kurumunun temelinden sarsıldığı materyalist bir dünyaya girerken, Batı tarihinde bir kırılma noktasının yaşandığı ve yaklaşmakta olan ruhsal çalkantıların henüz başında-² On dokuzuncu yüzyıl Avrupası'nın sanat ortamında yetişmiş en önemli sanatçılardan biridir. Bu tarihsel eşik geçildiğinde din, eskimiş kurumsal sınırlarını aşacak, kişisel bir yol olarak mithos alanı ile bağımlı tekrar kuracaktır.³ Yaratıcı zihinlerse primitif ile ortak bağlarını anımsayacak, aracı deneyim yoluna doğru -akademik kural bağı olmaksızın- yelken açacaklardır.⁴ Toplumun ruhsal bir devrim ile dönüşeceğine inanan van Gogh'un vizyonu bu noktada toplumu dönüştürücü önemli bir etki olarak sanatçılara ve izleyicisine yol göstericidir.

Çağının tanığı van Gogh değişimin kaçınılmazlığına ikna olmuştu, inanç ise kalıcıydı: “İçgüdüsel olarak olağanüstü değişimler olduğunu ve her şeyin değişebileceğini bilen biri olarak söylüyorum ki kalıcı olan tek şey inançtır. Yaşadığımız çağın son çeyreğinde muazzam devrimlere tanık olduk” (Van Gogh, 1981, c.2: 491). Değişimin manevi boyutuna inanmaktaydı: “Hiç şüphe yok ki Tanrının senden yapmanı istediği şeyi yaptığında sana yardım eder ve bugünlerde Tanrı bizden manevi reformlarla dünya üzerinde reform gerçekleştirmemizi istiyor...” (Van Gogh, 1981, c.1: 271). Ortaçağ mistisizmi ile modern arayıcı arasındaki mücadele ortamında yetişmiş olan van Gogh'un⁵ manevi reformdan kastı modern insan için artık kurumsal dinin yeterli olmadığı, modern edebiyat ve resimle de İncil'deki sözün pekâlâ söylenebileceği yönündedir. Böylece sanat, din söyleminin yerini alacaktır: “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” (Van Gogh, 1996: 39, 40). Van Gogh yaşamı boyunca bu sözlerinin arkasında durmuştur: inancı, edebiyat alanındaki okumaları, resim sanatı ve doğada yaşanan duyarlılıklar arasında ömür boyu köprüler kurar, sonunda tümü bir potada eriyerek van Gogh'un özgün kimliğinde sentezlenir. Onun sanatını, inancından,

² Paragrafta geçen 'ruhsal çalkantılar'dan kasıt Avrupa'nın 2. Dünya Savaşı ile yuvalandığı kendi uçurumudur.

³ Joseph Campbell 4 ciltlik çalışmasında mitolojinin kaynağını ortak-bilinçdışı arketiplerine dayandırır. Campbell'e göre inanç sistemlerinin altında aynı temel ilkeler yatmaktadır (2014). Modern çağda kişisel bir deneyim yolu olarak beliren inanç olgusu dinlerin artık dışyüz (eksoterik) şekilciliğinin ötesinde içyüz (esoterik) anlamları ile ilgilidir. Bir dinin içyüzü temelde yatan anlamların deşifresidir ve şekilciliğin ayrımları ortadan kalkınca öze ulaşılır. Bu özün bulunduğu alan mithos alanıdır. Friedrich Schelling'e (1775-1854) göre “felsefenin kavram şeklinde dile getirdiğini, dinlerin mithosları öteden beri sezerek mecazlar ve simgeler ile anlatmışlardır” (Gökberk, 1990: 434).

⁴ Norbert Lynton'un Modern Sanatın Öyküsü eserindeki Yeni Barbarlar Bölümü konuyu aydınlatan kaynaklardan biri olarak gösterilebilir (1991: 13-55).

⁵ Van Gogh aşırı korumacı ve geçerliği yitmiş olan dini katılık çağı ile genç ve agresif bilimsel katılık çağının kesiştiği noktada yaşamıştır. Tüm 19. 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 dönemeçte olduğunun, özellikle de çevresinde dönen dini inanç konusundaki karmaşanın ciddi şekilde farkındaydı.

doğadaki mistik birlik deneyiminden, yazılarında yer alan hayat görüşünden, davranış ve yaşayış biçiminden ayrı görmek mümkün değildir.

1. ‘Gerçek’in Sunumunda İki Yol

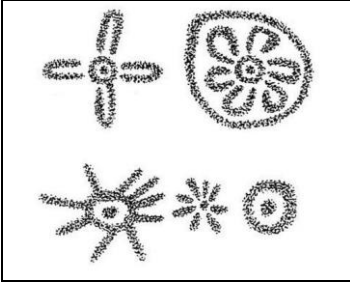
1.1. Bir Arketipin Çekim Alanı ve Sanat

Van Gogh’un yaşadığı çağda Friedrich Nietzsche (1844-1900) “Tanrı öldü” diyecek, Martin Buber (1878-1965) kişisel, entelektüel bir Tanrı inanişinden bahsedecektir. Van Gogh’un diğer bir çağdaşı Amerikalı-Alman felsefeci ve ilahiyatçı Paul Tillich (1886-1965) de eski Tanrı kavramının öldüğü fikrine katılır ve varoluşçu bakış açısıyla “Tanrının Tanrısı” kitabını yazar. Tanrı kavramını bir simge olarak kabul eden Gustav Carl Jung’a (1875-1961) göre bu simgeyi yitirmiş olan bir toplumda buraya yatırılan büyük enerji kişinin BEN’ine yönelir. Tanrı’da bulunan nitelikleri kendi üzerine çeker, öyle ki birey, kendi kişiliğinde insanüstü bir güç sahibi olduğu kuruntusuna kapılır (1997: 83, 150). Jung, Nazilerin kitle psikozunu örnek gösterir. Bir tanrının ölümü toplumsal açıdan önemlidir. Tanrı öldüğünde ruhtaki dinamik yapıyı canlandıran imge gerisingeri özneye döner ve düşüncenin kendisi Tanrı’ya benzediğine inanmasına yol açar. Dışa doğru ilerlemesi gereken sembeler dönüp ruha geri gelerek yeni bir Tanrı, yeni bir üstün psikolojik durumun yerleşmesine neden olur. Jung’a göre: “(b)ir Tanrı’nın ölümü tarihsel açıdan önemli bir olgudur. Çünkü Tanrı simgesi her toplumda temeli oluşturur” (1997: 83). Ralph Waldo Emerson (1803-1882) genç adamın beyninde bir bıçakla doğduğunu söyler. Ardından çağının kuşkucu ruhuna hitap edecektir. 19. 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’in (1768-1834) düşüncelerinin ortaya çıktığı çağdır. Schleiermacher inancı, yoğun kişisel duygular meselesi haline dönüştürecektir (Erickson, 1998: 3).

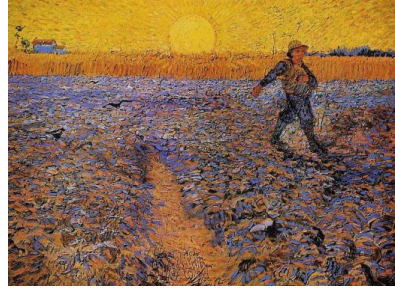
Van Gogh’un yaşam yolculuğu, motivasyonunu dogmacı ilahiyat felsefesinin temel ilkelerinden alır. Onun sanatını bir inanç manifestosu olarak yorumlamak için elimizde pek çok veri vardır ancak bunun ispatından önce bu hipotezin önünü kesen bir ön yargıdan bahsetmek gerekir. İzleyicisinin zihninde, Vincent’in yaşamı, din adamlığı mesleğindeki yılları ve sanatçılık yılları olarak bıçakla ikiye kesilmiş, iki ayrı dünya gibi belirir. Van Gogh’un sanatının din ile bağdaşmadığını düşünen sanat tarihçileri 1881’de onun bir dönüm noktasına geldiğini yazarlar. Bu tipik yanlış anlama van Gogh’un sanatçı olarak var olmaya başlamasının kurumsal kiliseyi reddetmesiyle aynı zamanda ortaya çıkmış olmasındandır. Onun aile büyüklerinin yarısı din adamı, diğer yarısı ise sanatla uğraşan kimselerdi. Birinci yolun kapanmasının ardından⁶ ruhsallık yolunda ilerleyen Vincent’in benzer yoğunluktaki bir duyarlılığı taşıyan ikinci yola yönelmesi tabii idi. Van Gogh, ilahiyat üzerine düşüncelerini iletmede kapanan bir yolun ardından kendini

⁶ Van Gogh din adamlığı görevini kendi arzusu ile bırakmamış buna zorlanmıştır. Bir süre daha maaşsız devam etmeye uğraşsa da fakir madencilerin kaynaklarını tüketemeyeceğini düşündüğünden mecburen Borinage’ı terk etmiştir.

duyurabileceği diğer yola başvurmuştur. Bilinen en eski sanat yapımcılarının şamanlar olduğu gerçeği bize van Gogh'un iki mesleğinin birbirinden çok da ayrı olmadığını düşündürür. Sanatındaki en eski bir arketip olan yeniden doğum içeriği de bu en eski rahiplerin temasıdır gerçekte. Bir kam abkam (şaman) olabilmek için ölmeli ve tekrar dirilmeli, suret-değişimi yaşmalıdır. Van Gogh'un filizlenip biçilen ve yeniden toprağa dönen, altın güneş –dönüşüm geçirmiş, İsa olarak ilahlaşmış Adem'i-⁷ altında, yeniden doğan tarlaları ve yaşamlarını günü gelince aynı toprağa girmek üzere bu topraktan çıkartan köylüler teması aynı arketipin farklı bir formla ortaya çıkışı olarak görülebilir (Yıldırım, 2015: 164-485). Şekil 1'de megalitik dönem Güneş sembelleri görülmektedir. Van Gogh'un birçok tablosundaki Güneş, kendisinin de belirtmiş olduğu gibi inanç ile ilgili başat bir simgedir (Resim1 ve 2).



Şekil 1: Megalitik Dönem Güneş Formu Örnekleri. (Van, 2001: 5.Bölüm)



Resim 1: Vincent van Gogh, "Tohum Serpen Adam ve Batan Güneş" 1888 Arles, Otterlo: Kröller-Müller Museum



Resim 2: "Tohum Serpen Adam ve Batan Güneş", 1888 Arles, Zürih: E.G.Bhürle Vakfı

⁷ Tanrının, kutsal olanın ilk ifadesi olarak daire ve Güneş simgesi, bilgeliği, aydınlanmayı temsil etmiştir. Daire, megalitik kültürlerde dünyanın neresinde olursa olsun ortaya çıkmış ilk simgedir. Dinamik güneş tekerinden simetrik güneş haçına kadar çeşitli formlardadır ve henüz teker"leğin bulunmadığı bir çağa ait olduklarından bu şekiller Güneş simgeleridir (Jung, 1997: 76-77) (Şekil1).

1.2. Delilik ile Dahilik

Ölüp dirilen buğdaylar van Gogh simge sözlüğünde insanlardır. Dolayısıyla yeniden doğum –tekamül- yaşamın da gerçek gayretidir. Van Gogh'ta resim sanatı ile inanç felsefesi arasındaki ortak bağı teşkil eden mithosun, şekil değiştirmiş yönü ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Bu düşünceyi destekleyen önemli bir husus da kendisi üzerine “çılgın-dahi” mitinin doğmasına neden olan coşkun mizaçlı yaradılışının açıklaması olabilir (Yıldırım, 2015: 164-485).

Delilik ile dahilik arasındaki ince çizgiyi ya da sanatçının sınırlarda dolaşan psikolojik durumunu inceleyen pek çok çalışma vardır. Jung bu tür bir psikolojiyi ‘arketip fenomeni’⁸ ile açıklar; kişiyi çılgınlığa sürükleyen ve sınırlarda gezdiren, onun ortak bilinçdışından gelen çok kuvvetli bir arketipin çekim alanına girmesi olabilir. Buna göre arketip ilk çağlardan beri var olan bir çeşit güç ile psişeyi ele geçirmekte ve onu insanlığın sınırlarını aşmaya zorlamaktadır. Çünkü temel bir içgüdü ya da fikirler kompleksi daima psişik enerjinin tamamını kendine çeker, ‘ben’i de hizmetine koşar (1997: 149,150). Ortak bilinç dışı içerikleri her canlandığında, bu olay bilinç üstüne son derece güçlü bir etkide bulunur. Daima bir karışıklık söz konusudur. Mitolojik durum belirlediğinde her defasında, acayip bir duygusal şiddeti beraberinde 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 daha önce karşılaşmamış olmamızdandır (Jung, 1997: 80, 154-155, 236).

Van Gogh’un zihnini güçlü bir arketipin çekim alanına bağlamış olabileceği fikri “*bu uğurda yarı deli*” liğinin de (Van Gogh, 1996: 242) açıklaması olabilir. Jung bu tür delirme nesnesinin kişinin dışından değil içinden fakat içindeki tüm insanlığa katılan ortak evrensel alandan geldiğini öne sürmektedir. Kişi, içe doğuşların, yaratıcı ilhamların, insana sınırlarını aşırtaan coşkunluklara neden olan evrensel simge ve değerlerin yer aldığı bu sınırsızlık alanından beslenmeye başladığında bir bilinç sıçrayışı yaşamaktadır. Van Gogh’un deneyimi bu anlamda tamamen kendini aşma, doruk deneyimidir. O, sanatçı komününü kuramayacağını

⁸ J. Gage’e göre Romantizm ve Jungçu psikolojideki arketipler bizi insan ihtiyacına yoğun şekilde karşılık veren evrensel geçerliliği olan sembollere götürür (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 içerisinde aktararak gelir. Bu nedenle arketipler birey açısından apriori olarak vardır. “..(O)rtak bilinçdışında, etkilenmemiş, başlangıçtaki yaradılışın sesi vardır” (Jung, 1997: 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 canlandırır: 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, çözümlenmek gerekir (Jung, 1997: 46). 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.

anladığında yaşadığı hayal kırıklığı ile derin bir acıya sapsanırken de⁹, Aziz Rémy Hastanesi'nde hastalığını yenmeye çalışırken yaratıcılığının doruklarına ulaşırken de, son olarak yeni doğmuş bir bebeğin yaşam kaynaklarını tüketmemek uğruna kendi yaşamını feda ederken¹⁰ de sınırlarını zorlamıştır.

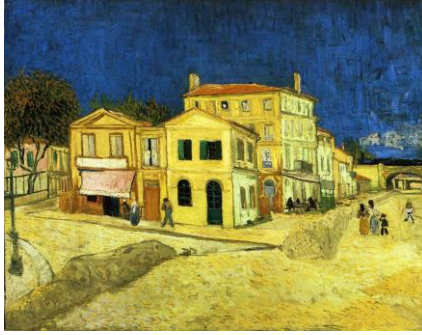
Van Gogh'un mektuplarında yazdığı fikirleri yaşama geçirilmemiş vaazlar değildir. Kendisi için bir yoldur. Ulaşılabilecek hedef *akıl içinde akıl* dediği vicdan gelişimidir: (İnsan) "*vicdanını geliştire geliştire öyle bir düzeye getirebilir ki, o artık kişiliğinin en iyi, en yüksek öğelerinin sesi olur ve gündelik kişiliği bu sesin hizmetine girer*" (Van Gogh, 1996: 112). "*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). Schopenhauer'a göre, "*(de)ha istemesini geçici süreler için susturan, şeylere kendi gözleri ile bakan ve bu bakışta kendini yitirendir, kişiliğini siler, baktığı şey ve kendisi kausalite¹¹ dışında bir bütün olur*" (Eren, 2006: 47). Sanatçı ancak kendini bir üst bilince bağlayarak, onda eriyerek egosantrik benliğinin, korkularının üzerine çıkabilmektedir. Van Gogh, Borinage'da maden işçilerinden dahi sefil bir yaşamı sürerken, Nuenen'de hamile bir hayat kadını sokaktan kurtarıırken, Paris'te henüz tutunamamış genç resamlara yardım ederken, resminin konusu olarak emek yaşantısını ve doğanın yıpranmış, acı içinde kıvrılan formlarını seçerken (Resim 4), basit köylü yaşantısına benzer bir yaşamı sürdürürken, ucuz baskı resimlerle emekçilerin yaşamlarına yardımcı olabileceğini düşünürken, Arlés'te -manastır keşiş hayatı dediği- sanatçı birliği kurma hayalini taşıırken ve yaşamını yeni-doğan için feda ederken vicdani gelişiminin duraklarını yaşamış olmalıdır. Tümü de ilahi söylemlerinin yaşama geçirilişidir. Herakleitos'u maddi zenginlik ve şöhretten alıkoyan, tersine bir Sofist'i zengin kılan, Sokrates'e baldıran zehrini içiren,

⁹ Kulağından bir parça kesme ile sonuçlanan ilk krizini bu sarsıntı ile geçirmiştir. Kendini kesme davranışı her ne kadar temporal lob epilepsisine bağlı bir işlev bozukluğunun yarattığı netice olarak görülebilse de krizin tetikleyicisi Gauguin'i yitirmenin yarattığı derin kederdir. Resim 3'te van Gogh'un manastır keşiş hayatına benzer gördüğü ve Gauguin ile birlikte sanatçı komününü kurmayı planladığı 'Sarı Ev' görülmektedir.

¹⁰ Theo'nun yeni doğmuş bebeğine amcasının adı verilir. Vincent mektuplarında yeni doğumu kutsal bir olay olarak algıladığını, bir beşiği Tanrının işareti olarak gördüğünü, filizlenmiş bir tarlanın da aynı imayı taşıdığını yazmıştır. Yeni doğandan bahsederken altın-çocuk tabirini kullanır (altın Pagan mitolojilerinde, Mısır'da, Gnostiklerde, Simyacılar, Hıristiyanlık'ta -İsa olarak, aydınlanmış yani tanrılaştırmış insandır). Théo'nun eşi Jo ve yeni doğan bir süre sonra hastalanırlar. Théo'nun işleri ise eskisi gibi iyi değildir artık. Vincent yaşamını hâlâ kardeşinden sağladığı maddi destekle sürdürmektedir, resimleri satılmamıştır ve mental hastalığını yenememiştir. 1890'da Paris'e yaptığı son gezisinden sonra derin depresyona kapılır. Vincent'in mektuplarında ölümü kötü bir son olarak görmediğini gösteren pek çok kanıt vardır. Stoacı ya da Taoçu bir filozof gibi ölümü yaşam döngüsünün bir parçası saymaktadır. Ölüm sonrası ile ilgili fikirleri de dikkat çekicidir. Yıldızlı Gece, Sonsuzluk Kapısı'nda gibi çalışmalarını üzerine yazdığı imâları ölüm sonrası yaşam inanışı ile ilgili önemli ipuçları taşır. Ayrıca intihar girişiminde bulunduğu gün söylediği bazı sözleri ve tanıklıklar van Gogh'un bir kriz sonucu kendini vurmadığını intihar girişiminin daha uzun bir zamanda alınmış bir karar olduğunu göstermektedir. Tümü bize van Gogh'un intiharının bir feda girişimi olduğunu duyurmaktadır.

¹¹ Yeter sebep ilkesi

Diyojen’i toprak bir küpte yaşamaya sürükleyen, bir Stoacıyı intihara ikna eden güç, öğretileri ile eylemlerindeki tutarlılıktır. Van Gogh’un da dini fanatizm yaşadığı söylenen yılları¹² ile sanat uğruna yarı-deli(Van Gogh, 1996: 242) olduğu yılları bir bütün olarak ele alınmayı, tek bir gelişim çizgisinin tutarlılığı olarak yorumlanmayı hak eder. Bu bakış açısı ile hayatı, sözü ve sanatı ortak paydada buluşan, bir filozofunki gibi ilkeli bir yaşam tablosu çıkar karşımıza.



Resim 3: “Sarı Ev”, Eylül 1888 Arles, Amsterdam: Vincent van Gogh Müzesi



Resim 4: Toprağa güçlükle tutunmuş bir ağacın kökleri benzeri, acıyla kıvrılan formları gördüğünde büyük bir çekim hissettiğini yazan van Gogh’un “Ağaç Kök ve Gövdeleri”, 1890 Auvers, Amsterdam: Vincent ve Gogh Müzesi

Van Gogh’un bir vaiz olma istek ve misyonunu ömrü boyunca sürdürdüğüne inanan Cliff Edwards’a göre Vincent önünde kapanan kapının ardından¹³ mesajını resim sanatı içerisinde vermeye yönelmiştir. O kurumsal dini terk eder, kişisel inancını değil, bir vaiz olmayı ise ömür boyu sürdürmüştür; kelimeleri değil fakat bu sefer imajları kullanarak. Tüm yaşamı, dini arka planı ve inancı ile tutarlıdır (1989: 15-36). Mektupları, inanç, vicdan, Yaradan, İsa, hesap günü, ölümden sonra yaşam ve doğadaki ‘Geist’i ifade eden pek çok referansla dolu olduğu gibi kendisi için ilahi anlamları olduğunu söylediği –buğday, buzağımın doğumu, çoban, beşik,

¹² Van Gogh’un uzun zamanda kurulmuş bir inanç geleneğinde dikkat çekici şekilde tutarlı ilerleyişi dini fanatizm olarak değerlendirilmiştir. Bu bakış açısına göre fanatizmi dindiğinde van Gogh sanat yoluna doğru yelken açmıştır.

¹³ Kilisenin vaiz memuru olma görevinden ayrıldıktan sonra

kozmik varlıklar, zeytinlikler, günebakanlar, serviler, biçiciler gibi pek çok simge ile de yüklüdür. Yaşam serüvenindeki yoğun etkiler olan sırasıyla ilahiyat, edebiyat, doğa sevgisi ve resim sanatı arasında köprüler kurar, ayrı gibi duran disiplinleri birbiri ile uzlaştırır. Sanatı ruhsal gelişimine paralel olarak ilerler. Kısaca van Gogh meslek değiştirmekle misyonunun sadece şekil ve yöntemini değiştirmiştir, bu misyonun içeriği aynı kalmıştır. Van Gogh'un sanatını Edwards'ın önerdiği şekilde bir vaaz olarak okumaya ikna olduğumuzda onu artık bir toplumcu eğitmen, yol gösterici olarak da değerlendirmeye başlayabiliriz (Yıldırım, 2015: 164-485).

2. Doğada Deneyimlenen Transandant (Aşkın) İdealizm

2.1. Simgecilik'e Karşı Simgecilik

Van Gogh'un dönemi Simgeci Akım sanatçılarına karşı gelişi ve Alman Dışavurumcularını etkilemiş olması bir diğer ön yargıyı beraberinde getirmiştir. Van Gogh'ta manzara öznel deneyimlerin özgün görüşü için bir araç değildi. Konuyu yerinde çalışmanın görsel bir çeviri sürecinden fazlası olduğuna inanıyordu. Onun manzaraları sadece abartılı duyguların ve özgürleşme arayışındaki sanatsal bir ruhun oyun alanı ya da doğa yorumları olarak değerlendirilemez (Boehm, 2009: 43-46). O, gerçeği başka bir alana dönüştürüp zayıflatıkları gerekçesi ile dönemi Simgeci Akım sanatçılarının dinsel maniyerizmine, hayal âlemine dalışlarına karşıydı,¹⁴ simgeciliğin kendisine değil. "*Gerçeklik aynı zamanda simgeseldir de*" (Van Gogh, 1981, c.2: 410) diyecek kadar simge diline inanmaktaydı. Van Gogh'un simge ile gerçeklik arasında kurduğu bağ mistiklerin dünya görüşüne benzer. Dünya bir mistiğe simge dili ile konuşur. Sufi içsel yolculuğunda önüne çıkan simgeleri çözümler (Sayar, 2004: 12,13). Van Gogh doğanın kendisine konuşan dilinden sıklıkla bahsetmiştir: "*Doğanın bana bir şeyler söylediğini anlıyorum, bana konuşuyor, ben de steno yazıcısı gibi kaydediyorum*" (Van Gogh, 1981, c.1: 481). "*Bu bakış açısında tanımlanamaz bir şeyler var -tüm doğa konuşuyor ve kaynağa ulaştırıyor... Doğa ya da Tanrı gözleri, kulakları ve anlamak için bir kalbi olan herkes içindir, bunu neden herkesin görüp hissedemediğini anlamama imkân yok*" (Van Gogh, 1981, c.1: 496). Van Gogh için gerçeklik samimi bir aktarım için şarttır, biçimsel yorumlar ancak doğal bir gerçeklik olarak ortaya çıkmalıdır. Bunun için dönüştürme, değiştirme gerekmez, ortaya çıkan bir yorumsa şayet, bu deformasyon modelinin kendisinden çıkıp gelir, sanatçının kişisel fantezi dünyasından değil¹⁵: "*..bu evcilleştirilemez ya da üslupsal çalışmalardan, teorik sistemlerden çıkartılamaz, ancak doğanın kendisinden ortaya çıkar*" (Van Gogh, 1981, c.1: 481).

¹⁴ Bu, Van Gogh'un Bernard ve Gauguin üzerine yorumudur. Simgeci ekol kapalı anlatımlıdır. Van Gogh ise herkes için ortak olan bir dilin peşindeydi. Japon estamplarının yalın diline de bu yüzden hayrandı. Sanatının doğrudan bir bildiri gibi okunmasını istiyordu.

¹⁵ Van Gogh'un saptaması kişisel bilinçdışından beslenerek yapılan sanat ile ortak bilinçdışı alandan beslenerek ortaya konan sanat ayrımını ifade eder görünmektedir. C. Jung ikisi arasındaki ayrımı özellikle vurgular; evrensel boyuttaki bir sanatın kişiselliğin üzerinde olduğunu savunur (1997: 310-325, 339).

Doğanın van Gogh'a konuştuğu gerçekliğin simgeleri neyi ifade etmektedir? Erickson, çalışmasında van Gogh'un kullandığı simgeleri Hristiyanlık dini sınırları içerisinde değerlendirmiştir. Bu biraz da Ködera'nın "*Vincent van Gogh: Hristiyanlık'a Karşı Doğa*" adlı eserindeki fikirlerine karşı bir tepkidir. Ködera biyografik çalışmasında van Gogh'un sanatçılığı seçtikten sonra inancını kaybettiğini öne sürer ve van Gogh'un sanatındaki simgeler de paganistik olmakla tek-tanrıcılığa karşıdır (Ködera, 1990: 80-89). Her iki araştırmacının da bakış açısını haklı çıkartan, van Gogh simge dilinin daha temel bir alandan çıkıp geldiğine dair açıklama olabilir. Bir örnekle açıklamak gerekirse buğday örneğini verebiliriz. Van Gogh için tarım emekçilerinin, yaşamlarını günü gelince girecekleri topraktan çıkartarak kazanmaları büyüleyiciydi: "*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 bulguluyordu*"¹⁶ (Edwards, 1989: 150). (Resim 5 ve 6)



Resim 5: "Öğle Vakti Dinlenme -Millet'e saygı" Batımlı 1890 St. Rémy, Paris: Musée d'Orsay



Resim 6: "Arles Yakınında Gün Buğday Tarlası", 1888 Arles, Winterthur Müzesi

¹⁶ Van Gogh'un simge dili üzerine "Yeryüzündeki Yabancı" (*Stranger on the Earth*) adlı çalışmayı gerçekleştirmiş olan Albert Lubin'a göre onun yer altı ile ilgili simgeleri kişisel bilinç-dışındaki suçluluk psikozundan ileri gelir. 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'ın resimlerindeki bu bilinçdışı temayı sadece figürlerin taşıdığı borçluluk olarak değil aynı zamanda resimlediği yer altı ile ilgili simgelerde de görür. Ne var ki van Gogh'un resimlerini kişisel bilinçdışı arazları ile açıklamak pek mümkün görünmüyor. Sanatı yorumlamada ideal bir sanat psikolojisi kuramı yoktur (Erinç, 2004). Jung'a göre sanata uygulanabilecek psikoloji yöntemi Freudçu psikanaliz üzerinden yapılmamalıdır. Kuram bizi sanat eserine yaklaştırmalıdır, psikolojik gerçeklere değil. Asıl anlamın gölgede kaldığı yorumlar, sanattan aldığımız duyguları açıklamaya yetmez: "*Sanat psikolojisinde 'indirgemeci yöntem' eserden aldığımız duyguyu karşılamaktan uzaktır, sanatın büyüünü açıklamaya yetmez: "Histerikin fantezilerini incelerken kullandığımız aynı aşındırıcı yöntemi uyguladığımızda, esas tartışma konusu olan sanat yaratılışının yaldızlı parlaklığı sönmüş gider."* (1997: 311). Jung yapılacak bu tür bir hatayı Platon örneği ile açıklar: Mağara metaforunda, ilksel çocuğun cinsellik düzeyine takılmışlığına odaklanırsak asıl öğretiyi gözden kaçırmış oluruz (1997: 313).

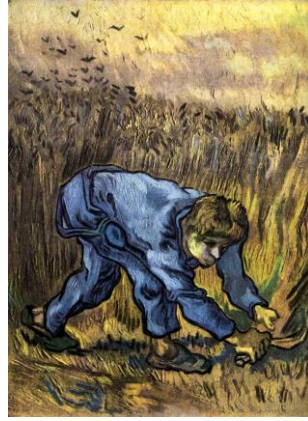
Buğday sapı Hristiyanlık dininde insan üzerine en güçlü metafordur. Bununla birlikte simgeleri Hristiyanlık ikonografisi içerisinde sınırlı tutmak, büyük tabloyu gözden kaçırmamıza neden olacaktır. Modern çağlarda simgecilik Ortaçağ'daki gibi reçeteye bağlı değil, sanatçının özgün potansiyeli ile ilişkili bir olgudur. Yaşam veren ekin için Dünyanın insan eti ile beslenişi sadece Neolitik değil Mezolitik kültürlerin de kurban ritlerinin en önemli parçasıdır. Bereketlilik için yeniden doğum ise yılan, hayat ağacı ve buğday ile simgelenir. Tümü ölümlerle birlikte sonsuz yaşama geçiş iddiası ile ilgilidir. Hiyeratik kent devletlerinde kral kurban törenleri, eril gökselin, yersel tanrıça ile birleşerek sonsuz yaşama geçişi anlamına geliyordu ve bu kutsal birleşme yeryüzünde de yaşamı devam ettirecekti. Bereket, toprakta çalışan çiftçinin yeniden doğan ekinle karnını doyurması yani var olması demektir. Van Gogh'un en eski mitolojik inanışların çekirdeğini oluşturan yaşam-ölüm çevrimini, varoluşun gerçek nedeni saydığı açıktır: *"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"* (Van Gogh, 1981, c.3: 276).

Yeniden-doğum arketipi tüm dinlerde dönüşüm metaforu olarak karşımıza çıkar; başlangıcı ilkel erginlenme ritleridir. Erginlenme ritlerinin ölümlerle özdeşleştirilen uygulamalarında kan kullanılır,¹⁷ gence şiddetli korkular, bedensel acılar yaşatılır, bir şok etkisi ile genç, doğumdan getirdiği etkilerden arındırılır, böylece gencin bir üst varlık olarak mecâzi yeniden doğumu sağlanmış olur. Bir kam (aday) abkam (babaşaman) olabilmek için şiddetli işkenceleri deneyimlediği ölüme terk edilir, ölmeden şaman olamaz; yeniden doğamaz. Hiyeratik kent devletlerinin ritlerinde kurban edilen kralın bedensel varlık olmaktan çıkarak tanrısal varlığa dönüştüğüne inanılır. Sufi, bedensel varlığı -egosunu öldürmedikçe ruhsal varlık olarak doğamaz ve İsa bedensel ölümünün ardından tanrısal bedeni ile doğarak havarilerine görünmüştür. Van Gogh biçici figürlerinin mahşeri yansıttığını ifade etmiştir. Güneş bu ölüm sahnesinin üzerinde altın ışıklarla güven verir, ölüm kötü bir son değil günışığında erimedir: *"Bu orakçıda 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"* (Van Gogh, 1981, c.3: 98). (Resim 7 ve 8)

¹⁷ Kan kullanımı Neandertal'de de vardır. Cenin pozisyonunda Batı-Doğu yönünde yatılarak gömdüğü ölüsünün kemiklerini loğusalık kanının özdeşi olan renge kırmızıya boyar (Thomson, 2007: 199-201).



Resim 7: “Biçici –Millet’e Saygı”
1889 St. Rémy, UK: Özel Koleksiyon
Müzesi



Resim 8: “Oraklı Biçici”, 1889 St. Rémy,
Amsterdam: Vincent van Gogh Müzesi

Güneş ya da hale van Gogh’un kullandığı en güçlü simgelerden biridir.¹⁸ Daire, insanlık tarihi kadar eski, ilk şekil, tanrının ilk tarifidir. 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” (1997: 51). 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 (1997: 51). İlkellerden, Mısır Aton dinine, Hristiyanlık’a kadar bu Tanrı simgesi van Gogh’un resimlerinde tekamül etme: Ademden İsa’ya dönüşme, birliğe kavuşma ereğini ifade ediyor olmalıdır. O halde bu tür resimlerin mesajı da yaşamın anlamının yeniden doğum için hazırlanma olduğudur, çünkü sonsuzluğa doğum ancak toprak üzerinde geçen yoğun emek yaşantısı ile kazanılmaktadır.

¹⁸ Günebakanlar Güneş ile ilişkilendirilmelidir. Manevi Güneş -Aydınlanma simgesi hale de ilahiyatı azizlerle yansıtmak istemediğini ifade eden van Gogh’un tablolarında çağdaş bir hale yorumu olarak sanatçı tarafından sıklıkla kullanılmıştır (Resim 9).



Resim 9: “Hasır Şapkalı Öz-Portre”

1887 Paris, Michigan: Detroit Sanat Enstitüsü

Doğaya uygun yaşam Stoa ahlakının temel ilkesidir. Bu şekilde yaşayan insan her güçlüğü yenmeye hazırdır. Bilge, yaşamını yitirerek kazanan, bu dünyadaki rolünü samimiyetle oynayan kişidir, bunun için teori değil deneysel yol önerilir. Yaşam koşulları kendisi için uyersizlaştığında da Stoa’cı kendi ölümünü kendi getirir (Timuçin, 2004: 353-364). Tümü de van Gogh’un yaşam biçimini tarif eder. Van Gogh en iyi yaşamın doğada emekle geçen bir yaşantı olduğunu düşünür. Primitif doğal yaşamı yüceltişi J. J. Rousseau’nun (1712-1778) ’nun doğacılığına benzer: “*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 olacaksınız ve sonunda da daha derin*” (Van Gogh, 1981, c.2: 307). Sanatçı, aile kuramamıştır ama doğada üretmek de bir aile kurmak kadar gerçek bir yaşamdır ona göre: “*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*” (Van Gogh, 1981, c.3: 260). Tualini bir köylünün toprağı sürüşü gibi fırçasıyla sürdüğünü duyumsar: “*Çiftçiler tarlalarında ne yapıyorlarsa benim de tualimde yaptığım odur*” (akt. Bürgi vd, 2009: 28).

Van Gogh’un doğada deneyimlediği yoğunluk Friedrich Schelling (1775-1854) metafiziğindeki özdeşlik-identite¹⁹ tanımına uymaktadır: “*Tanrıyı deneyimlemek için uzaklara gitmek gerekmez. Küçük bir çocuğun gözlerinde okyanusun derinliklerini bulabiliyorum. Sabah olup horozlar öttüğünde güneş*

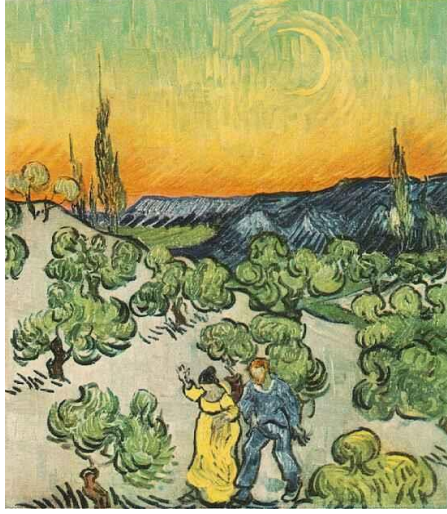
¹⁹ Aynı zamanda Alman estetikçilerinin *Einführung* teriminin karşılığıdır.

beşiği üzerinde parlar. Bu Tanrısal ışıktır” (Van Gogh, 1981, c.2: 74). O, sırların kendisine görüldüğü korkunç kritik andaki, Lucien Lévy-Bruhl’un (1857-1939) deyimi ile bir ‘katılım mistiği’ (*participation mystique*) dir. (Boehm, 2009: 47) “Doğanın güzelliklerini duymak, hattâ çok derinden duymak bile, dinsel duygu ile aynı şey değil, ama bu ikisinin birbirlerine çok yakın olduklarına inanıyorum” (Van Gogh, 1996: 14). Doğayı yoğun şekilde hissedişinin heyecanı sanatına şekil verir: “Herkesin çok hızlı çalıştığını düşüneneceği 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” (Van Gogh, 1981, c.3:32).

Tüm evreni canlı, nefes alan bir organizma olarak algılayan Schelling’e göre evrende yaratıkları birbirine bağlayan yaratıcı tin (Geist) “mutlak olan”dır. Sanatçılar bu organizmanın mikrokozmetik üretimini gerçekleştirirler bu nedenle varlığın özü olan estetik bilinç seviyesi ancak sanat yapmakla anlaşılabilir (Gökberk, 1990: 427-435). Van Gogh’un Saint Rémy dönemi çalışmalarında, özellikle de “Yıldızlı Gece”de varlıkların birbirine bağlanmış bir organizmayı oluşturmaları Geist’in adeta madde dünyasına evrilmiş görünümüdür. Schelling felsefesinde doğa zeka ve ereklilik sahibi canlı zekadır, sadece bilinçsizce eylemektedir. Schelling, Johann Fichte’in (1762-1814) ikiye ayırdığı bilinç yapısına bir üçüncüsünü ekleyerek buna estetik bilinç der. Doğa yaratıcı zihnin şiiri, bir sanat eseridir. Van Gogh’un Tanrı üzerine “renk, çamur ve mermeri hor görüp yaşayan et üzerinde çalışan yüce bir sanatçı” (Van Gogh, 1981, c.3: 495) şeklindeki tanımı bu görüşe paraleldir. Schelling’e göre sanatçılar ve felsefeciler gerçeği yeniden bilen ve yaratanlardır. Sanatçı etkinliği *theoria* ile *praxisin* (teori ve uygulama) üzerinde onların *synthesisidir* (sentezidir). Sanatsal yaratımda doğa-bilinç ayrımı ortadan kalkarak birlik yaşanır, bilinçsiz yaratma ile bilinçli eylem arasındaki aralık kapanır. Sanatçının içinde kendinden üstün, kendini sürükleyen, sonsuzu yaratan (*transandantal-aşkın*) bir kuvvet yaşar. Estetik, sonsuzun sonlu olan maddede görünmesi, ışmasıdır. Bu nedenle özler-idealar ancak sanatta görünebilirler (Gökberk, 1990: 432). Van Gogh’un kendisine simge dili ile konuşan doğada yaşadığını ifade ettiği yoğunluğu, Schelling’in aşkın bilinç seviyesi tanımına uymaktadır. ‘Yıldızlı Gece’de kullandığı en güçlü simge olan Ay-Güneş birliği tez-antitez yasasının iyi bir tarifidir. Sarı-mavi ikili armonisi ile oluşturduğu “Aşıklar” tablosundakinin benzeri olarak görülebilecek kadın-erkek ikilileri de aynı simgesellik ile ilişkili görülebilir (Resim 4, 5 ve 10).

İsmi kültüre göre Yin-Yang, An-Ki, dişil-eril, ışık-karanlık, Dumuzi-İhtar, Adem-Havva, İsis-Osiris, Meryem-İsa olarak değişir. Bu en eski mitolojik ikili Schelling’in *mithos* tanımına uygun şekilde felsefenin kavramlaştırdıklarını, sezgisel boyutta mecaz yolu ile anlatmıştır. Bu sahnede kişileşmiş bir beden gibi

sonlu olan topraktan sonsuzluk simgesi yıldızlı geceye²⁰ büyük bir tutku ile uzanan alev dili-servi²¹ de van Gogh'un 'Birlik'e duyduğu tutkusunun simgesine dönüşür.



Resim 10: “Yürüyüş Yapan Çift ve Doğan Aylı Manzara”
1890 St. Rémy, Brezilya: Sao Paulo Sanat Müzesi

2.2. Renk Simgeçiliği ve İkili Prensip

Van Gogh'un renk kuramları içerisinde komplementer kontrastlık (tamlayıcı zıtlık) armonisini seçişi de tez-antitez yasasına en uygun olanıdır.²² Fakat yukarıda bahsettiğimiz ekici, buğday tarlası, biçici, güneş, ay, günebakan gibi güçlü simgeleri kullandığı eserlerinde Romantik Renk Simgeçiliği'nin iki ana rengi olan sarı-mavi armoniyi tercih etmiştir.²³ Bu tercihi sarı buğdaylar, mavi gökyüzü, sarı güneş, ikisinin karışımı yeşermiş tabiat şeklinde, doğanın yansıması olarak düşünebiliriz; 'Sonsuzluk Kapısı'nda ve çok sayıdaki kapalı mekanda resmedilmiş portre eserleri olmasaydı (Resim 13). Özellikle aşıklar konulu resimlerinde aynı

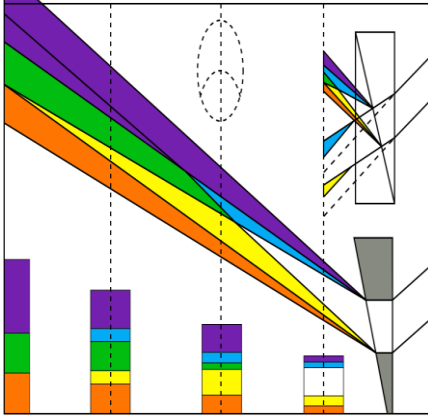
²⁰ Van Gogh yıldızlı gece görünümü ile ilgili açıklamaları daima esriklik duygusu ile yaşanan sonsuzluk fikri ile ilgili olmuştur.

²¹ Servi ile ilgili olarak günebakanların zıddı tanımlamasını yapmıştır. Günebakanların mitolojik hikayedeki gibi tanrının aşkına kapılmışlığı simgelediğini ifade etmiştir. Günebakan Güneş ile ilintili ise tablodaki servi de Ay ile ve önceki mitolojik bağlantısı ortaya çıkar. Böylece ölüm-ölümsüzlük, dişil-eril, ay-güneş ikili anlamı tekrar vurgulanır.

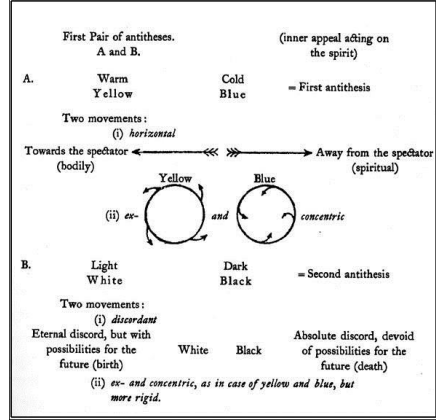
²² Van Gogh renklerden simgesel olarak bahseder, hatta bu simge zıtların mükemmel birliği anlamına gelmektedir: "...iki aşkın aşkını, birbirini tamlayan iki rengin birleşmesiyle birbirlerine karışmalarını, birbirlerine karşıtlıklarını, akraba tonlarının o esrarlı titreşimleriyle ifade edebilmek. Bir yıldız ile umudu, bir günbatımın ışınlarında ruhun heyecanını ifade edebilmek.. Göz aldatan gerçeklikle en ufak bir ilgisi yok bunun, oysa gerçekten varolan bir şey değil mi?"(Van Gogh, 1996: 192)

²³ J. W. Goethe'nin (1749-1832) renk kuramında sarı-mavi ikilisi ana renklerdir (Şekil 2). Goethe dönemi ressamlarını yoğun şekilde etkilemiş, kendisinden sonra sarı-mavi mistisizmi ressamlar tarafından kullanılan bir kod olmaya devam etmiştir (Şekil 3, Resim 11, 12).

renk dilini kullanmış olması aşıkların yukarıda andığımız mitolojik ve felsefi *dualiteyi* -ikiliği yansıttığına dair teoriyi kuvvetlendirir. Böylece van Gogh Romantik akım düşünürü Schelling’in tarifine tam uyan bir sanatçı olmakla birlikte Romantik Renk Simgeçiliği’ne de bağlanmış olur.



Şekil 2: Goethe'nin Teorisinde Ana Renkler Olan Sarı ve Mavinin Ortaya Çıkışını Gösteren Grafik



Şekil 3: Kandinsky'nin Sarı-Mavi Zıtlığını Gösteren Şeması, "Sanatta Ruhsallık" (1914)



Resim 11: V. Kandinsky, "Sarı, Kırmızı, Mavi", 1925, Paris: Pompidou Modern Arts Museum

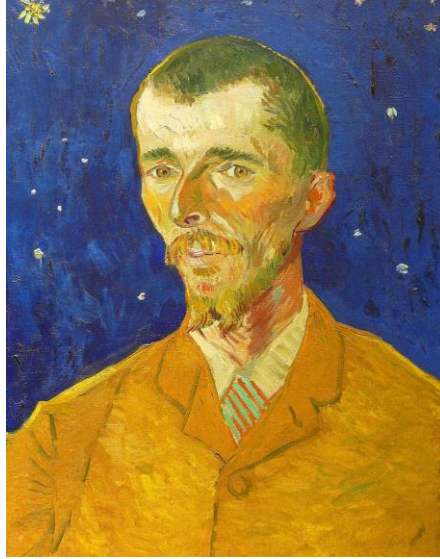


Resim 12: P. Mondrian, "Evrim" (1910-11), Hollanda: The Hague Gemeente Müzesi

Van Gogh'un zamanın akışına duyduğu ilgi Herakleitosçu akış felsefesini anımsatır. Gerçekten de van Gogh'un şovalsesini önüne kurarak resmettiği doğa değişen doğadır.²⁴ Van Gogh'un odaklandığı farklı olarak kentte yaşanan hız değil

²⁴ Zamanın akışına karşı duyarlılık 19. yüzyıl Paris öncü ressamlarının genel özelliğidir ve en belirgin örnek Monet'in Roun Katedrali serisidir. Hauser'in de belirttiği gibi hız, çağın büyük tutkusudur. Kentlerin hızlı dönüşümü, hızlanan ulaşım, teknolojinin modern yaşama hızla kattıkları toplumda zamanın hızla akışına duyulan tutkuyu patolojik boyutlara taşımıştır (Hauser, 1995: 351).

tamamen doğadaki mevsimsel çevrimdir: “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.” “...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” (Van Gogh, 1981, c.3, 102). Mevsimsel çevrim, döngüsel zamanı duyurduğu için önemle eğildiği bir konudur: “Bence yoksullarla ressamlar arasında ortak bir yan var: hava değişimlerini, mevsim dönüşümlerini derinden duyumsama özelliği” (Van Gogh, 1996: 103). Ona göre “insan, mevsimlerin kendilerine özgü havasını, tamamlayıcı renklerin her birinin birbirleriyle olan karşılığını kullanarak anlatabilir” (Van Gogh, 1996: 130). Avrupa resim geleneğinde mevsimler, İsa’nın yaşam evreleri, dolayısıyla da insanın toprak bedenden göksel bedene geçişteki kış –ölüm- ile biten evrim süreçleridir.²⁵ Van Gogh’un kendisine konuşan gerçekliğin doğadaki simge dilinde, zamanın dönüştürücü kuvvetlerini duyumsadığını yukarıdaki açıklamalara ekleyebiliriz.



Resim 13: “Eugène Boch’un Portresi Arles 1888, Paris: Musée D’Orsay

²⁵ “İsa’nın doğumunda buzlar erir, çöl yeşerir. Yedi yıl sonra Mısır’dan döndüğünde yeşillik yok olmuştur, İsa’nın sonbaharı başlamıştır. Örneğin İsa çarımta öldüğünde yer sarsılır, güneş kararır, elementler şaşkınlığa uğrayarak ilk hallerine geri dönme eğilimi içerisine girerler.” (Gage, 1993: 149-150)

Sonuç

Sanatçının yaşam hikâyesinin tek yanlı incelenişi, sanatının içindeki fikirlere yaklaşımda bir engeldir. Van Gogh'un yaşamı sanatçı efsanesi olarak bir klişeye 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. Resimleri sadece, olağanüstü ters giden bir yaşamın gölgesi olarak değerlendirilmiştir (Boehm, 1996: 31). 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 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 yönlere saparak bambaşka sonuçlara varan yorumlarla doldurulur.²⁶ Hepsinin ortak yanı belki de anlayamamış van Gogh felsefesini birincil kaynak olarak dikkate almayışlarıdır. Oysa van Gogh'un çalışması bize sanatı ile dünya görüşünü ilişkilendirmemiz gerektiğini söyler. Yaşamı, çağı, çalışması, yazdıkları ve felsefi bakış açısı arasındaki ilişkilerin deşifresi bizi onun simge diline ulaştırır.

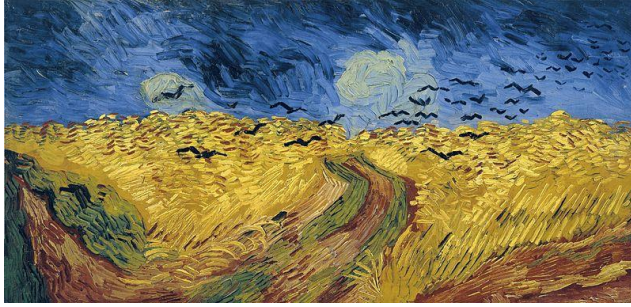
İsa -Tanrı, ya da tanrılaşmış, aydınlanmış, tekamül etmiş Adem, insan yerine Güneşi; yargı günü yerine hasatı, Azrail yerine orakçıyı, yeniden doğum ya da suret-değişimi yerine ekimi, Barceuse'ü, beşiği, yeşil tarlaları, gün doğumunu, sonsuzluk -Tanrının birliği- için yıldızlı geceleri, ay-güneş birlikteliğini, aşıklar çiftini, Gethsemane bahçesindeki acı yerine zeytinliği, Tanrı'ya -Güneş'e- duyulan aşk için günebakanları, vicdanlı ahlaklı yaşam için toprak üzerinde çalışarak kendini var etmeye uğraşanları resmetmeyi seçer. Sanatı yeniden-doğum arketipi içeriğini taşır. Yaşamın anlamı tekâmül etmek olarak belirir. Van Gogh'un sanatı bir dinin sınırları içerisinde kalmaz, zaman-mekân aşkın, kültürler üzeri, evrensel bir boyutta değerlendirilir. Sanatında, ilk Hristiyanlık ile pagan dinlerin buluştuğu Aziz Augustinus felsefesinin ipuçlarının²⁷, Gnostisizmin, Antik Mısır tasavvufu ile Eski Hint inanışlarındaki aydınlanma ile ilgili imâların izi sürülebilir. Ayrıca titreşimli üslubu ile sağladığı birbirine akıp geçen zaman anlayışında ve zamansal döngü ve serilerinde Herakleitos'un akış felsefesinin ve yarattığı zıtlık armonilerinde de tez-antitez-sentez kuramının görsel tercümesi bulgulanabilir. Bunun gibi Stoacı ve J.J. Rousseau'cu doğada geçen emek yaşantısının yüceltilişinin, Alman Romantiklerinin doğada deneyimlenen birlik bilinci düşüncelerinin, Pythagorasçı

²⁶ Jung'un da dediği gibi büyük sanatçı, gücünü insanlık hayatından alır; kişisel öğelerden türetmeye çalışırsak anlamını tamamen yitiririz (1997).

²⁷ Erickson, van Gogh'un inancının Aziz Augustinus'a kadar geri giden köklerini bulgulamıştır (1998).

evren anlayışında yer alan kozmik müziğin ve günümüz kuantum fizik yasalarındaki evren gerçekliğinin resim diline tercüme edilmiş şekildeki imâları da bulgulanabilir.

Schelling öğretisindeki doğanın gelişimi içinde ortaya çıkan bilincin doruğu estetik bilinç ise van Gogh bir bilinç sıçramasıdır. Sanatçı yapıtı, içinde yaşadığı toplumun manevi gereksinmesini karşılar. 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 belirlediği zaman ortak bilinçdışı imgeleri içgüdüsel olarak harekete geçer ve bireylerin düşlerinde, sanatçı ve kâhinlerin vizyonlarında açığa çıkarak çağın psikik dengesini sağlar. (Mülayim, 2006: 11) 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 isteğiyle yönetilmeye bıraktığında herkesin kapalı gözle erişmeye can attığı şeye giden doğru yolu göstermiş olur. (Jung, 1997)



Resim 14: “Kargalarla Buğday Tarlası”, Haziran 1890 Auvers-sur-Oise, Amsterdam:
Vincent ve Gogh Müzesi

Kaynakça

- Boehm, G. (2009). “Vision and Emotion Van Gogh’s Landscapes”, In Vincent van Gogh: Between Earth and Heaven: The Landscapes. Basel: Vincent van Gogh Museum Pub.
- Bürge B. M., Zimmer N. & Feilchenfeldt, W. (2009). “Intro”, Vincent van Gogh: Between Earth and Heaven: The Landscapes. Basel: Vincent van Gogh Museum Pub.
- Campbell, J. (2014). “Tanrının Maskeleri”, (Çev. K.Emiroğlu), İstanbul: Işık Yayınları.
- Edwards, C. (1989). “Van Gogh and God: A Creative Spritual Quest”, U.S: Loyola Univ. Press.
- Eren, I. (2006). “Sanat ve Bilgi İlişkisi”, Bursa: Asa Kitabevi

- Erickson, K. P. (1998). "At Eternity's Gate: The Spiritual Vision of Vincent van Gogh", US: William B. Eerdmans Pub. Co.
- Erinç, M. S. (2004). "Sanat Psikolojisi'ne Giriş", 2. baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gage, J. (1993). "Colour and Culture Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction", London: Thames&Hudson
- Gökberk, M. (1990). "Felsefe Tarihi", 6.baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser, A. (1995). "Sanatın Toplumsal Tarihi", 2.baskı, (Çev. Y. Gölönü), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jung, C. G. (1997). "Analitik Psikoloji", (Ed. E. Gürol), İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, O. (2015). "Düşünce Tarihi", 21. baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ködera, T. (1990). "Vincent van Gogh: Christianity versus Nature", Amsterdam: John Benjamins Pub. Co.
- Lubin, J. A. (1972). "Stranger On The Earth: A Psychological Biography Of Vincent Van Gogh", New York: Da Capo Pres.
- Lynton, N. (1991). "Modern Sanatın Öyküsü", 2. baskı, (Çev. C.Çapan & S.Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mülayim, S. (2006). "Aklın İzleri Bilim Olarak Sanat Tarihi", İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınevi.
- Oysal, A. (1988). "Sunuş", Yaratma Cesareti. (Yazar: Rollo May), İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayar, K. (2004). "Sufi Psikolojisi-Bilgeliğin Ruhunu, Ruhun Bilgeliği", 4. baskı, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Thomson, G. (1998). "İnsanın Özünü", 5. baskı, (Çev. C. Üster), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Timuçin, A. (2000). "Düşünce Tarihi", 5.baskı, İstanbul: Bulut Yayıncılık
- Van Gogh, V. (1981). "Complete Letters of Vincent van Gogh", Boston: New York Graphic Society.
- Van Gogh, V. (1996) "Théo'ya Mektuplar", (Çev. P. Kür), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Van, J. (2001). "Spirit and Art: Pictures of the Transformation of Consciousness Anthroposophic Pres", Virginia Herndon: Steiner Books.
- Yıldırım, C. (2015). "Resim Sanatında Renk Simgeliği ve Vincent van Gogh", Tez ve Sanatta Yeterlik Çalışması, Kocaeli Üniversitesi.