

**GNOSTİSİZM, GÜL-HAÇ VE TEOZOFİ* IŞIĞINDA İKİ KARE ÖRNEĞİ:
“KOYU KARANLIKLAR” (ROBERT FLUDD) VE “SİYAH KARE”
(KAZİMİR MALEVİÇ)**

**TWO SQUARES EXAMPLES IN THE LIGHT OF GNOSTICISM,
ROSE-CROSS AND THEOSOPHY: “DARK DARKNESS”
(ROBERT FLUDD) AND “BLACK SQUARE”(KAZIMIR MALEVICH)**

Okan Şahin**

Öz

Sanat tarihi’nde ‘Nesnesiz Resim’ olarak tanımlanan Kazimir Maleviç’in ‘Siyah Kare’ isimli çalışması Modernizmin farklı bir boyutunu ortaya koyar. Natüralizmin sonlanmasıyla birlikte non-figüratif resim anlayışı aynı zamanda reel dünyadan duyuüstü dünyaya geçişin de aracıları olmuştur. Bu eğilimin göstergesi olarak resim soyutlaşma ya da geometrik formlarla yeni gerçekliğin aktarılması şeklinde değişim göstermiştir. Bunun sonucu olarak Maleviç’in ‘Siyah Kare’ isimli çalışması, sanatçının kendi sanat diliyle aktardığı metafizik görüşün sunumu olarak bilinir. Tarihsel süreklilik açısından bakıldığında duyuüstü dünyanın bir geometrik form olan ‘kare’ şekli aracılığıyla aktarımı aslında 20.yy.’dan çok daha önce başka bir kıtada fakat oldukça benzer bir dünya görüşüyle ele alınmıştır. İngiliz okültist, mistik, simyacı, bilim ve sanatla ilgilenen aynı zamanda hermetik anlayışın ışığında kurulmuş Gül-Haç okuluna bağlı öğretilerle yetişmiş olan Robert

* Bazı çalışmalarda ‘teozofi’ olarak da çevrilen kelime literatürde çoğunlukla ele alınan ‘teozofi’ şeklinde kullanılacaktır.

** Arş. Gör. Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Mardin-Türkiye.
sahinokan20@gmail.com
ORCID ID:0000-0002-9317-8267

Gönderim Tarihi: 24.12.2018 Kabul Tarihi: 13.02.2019

Bu makale yazar tarafından İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Programı’nda Doç. Dr. Seda Yavuz danışmanlığında tamamlanmış olan “**Anlam Gelişimi Açısından Çağdaş Sanatta Kare Formu**” isimli yüksek lisans tezinden hareketle yazılmıştır.

Fludd, 1617 yılında illüstrasyon olarak gerçekleştirdiği “Koyu Karanlıklar” isimli çalışmasında siyah bir kare örneğiyle kendi okült dünya görüşünü aktarmıştır. Bu çalışmada farklı yüzyıl ve coğrafyada yaşamış; fakat aynı geometrik form ve renk tercihiyle bahsedilen duyuüstü görüşü aktaran iki ismin, bu aktarımı neden ‘kare’ler aracılığıyla sundukları Gnostisizm, Gül-Haç ekolü ve teozofi ışığında aynı zamanda sanat tarihsel açıdan Modernizm öncesi/Modernizm ayrımı çerçevesinde aktarılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Gnostisizm, Gül-Haç, Teozofi, Kare, Siyah, Modernizm*

Abstract

The picture without the subject in Art History defined as Kazimir Malevich’s “Black Square” is the discipline of work reveals a different dimension of Modernism. Non-figurative paintings understanding with the termination Naturalism also has the world’s transition to the real world has been well supersense tool. This trend indicators on abstract or geometric form as the picture has changed as the transmission of new reality. As a result of this, Malevich’s ‘Black Square’ is the work of artist’s known, as the presentation of the opinion that the transfer of metaphysics with his own artistic language. And when viewed from the angle of historical continuity world’s supersense geometric form as ‘square’ transmission through the shape of the fact that much before the 20th Century is discussed on another continent, but rather with a similar worldview. British occultist, mystic, alchemist, science and art dealing at the same time hermetic established in the understanding of light who grew up with the teachings depends on the Rose-Cross school, Robert Fludd, which performs as an illustration in 1617 “Dark Darkness” is a black square sample in the study was transferring his vision of the occult World. In this study those two names who lived different centuries also different geography but the same geometrical form and the same color preference transmits the view of supersense, because of that transfer offers through frames on Gnosticism, Rose-Cross School and Theosophy terms also art history discipline in the light will be described in the context Pre-Modernism and Modernism.

Keywords: *Gnosticism, Rose-Cross, Theosophy, Square, Black, Modernism*

Giriş:

Kare formunun sanatsal üretim içinde ele alınış şekli farklı çağlarda, farklı biçimsel ve anlamsal önermelerle gelişerek 20.yy’ın başında Modernizm’in ortaya koyduğu bağlama, bahsedilen bu süreklilik içinde ulaşmıştır. Formun biçim ve anlam açısından irdeleniş şekli temelde Antik Yunan’a dayanan bir merkezden hareket eder. Kareler ilk olarak Antik Dönem öncesi süsleme özelliklerinde, Roma Dönemi itibariyle de mimari dekorasyon denemelerinde karşımıza çıkar. İlk yaklaşım genel olarak fiziksel ihtiyaçlar için ortaya konan temel geometrik formun kullanılmasına dayanır. Antik Yunan’da şehir planlamacılığında ızgara plan şeklinde karşımıza çıkan bu ele alış şekli, merkezi Miletos ve Priene şehirleri olan ve bahsedilen ızgara plan formunun ilk kullanıldığı merkezler olarak kabul edilir. Izgara plan özelinde karşımıza çıkan kare şekli ilk bakışta işlevsel özellikli bir kullanımın sonucu olarak doğmuşsa da güzel sanatlarda ele alınış hali kökeninde Platoncu idealizmin evren kurgusu dahilinde düşünülmüştür.¹ Kare formun kendisinin felsefeyle olan ilişkisini ortaya koyan bu durum, Platoncu önerilerin güzel sanatlar içindeki ideal düzenin kurgulanışı düşüncesini aktarma noktasında en temel yaklaşım şeklini oluşturur. Buna göre nesnelere özü olarak görülen Platon’un ideal evren düzeni yasası, Pisagor’un önceden temellendirdiği matematik görüşüyle birleşerek karenin güzel sanatlar-felsefe ilişkisini formüle eder. İdeal düzenin oran, uyum ve güzellikten doğduğu inancı, Ortaçağ’la birlikte resim düzleminde nesneliliğin vurgulanması şeklinde karşımıza çıkar. Kare veya dikdörtgen çerçeve içerisinde temel İncil öğretilerinin pekiştirilmesi için bir tür aracı görevi görmeye devam eder. Aziz Augustinus’un uyumun ve güzelliğin sunumu olarak şekil, oran ve sayıların uyumundan bahsetmesi *Homo Quadratus* (dörtgen insan) fikriyle temellendirilerek kare formunun Ortaçağ içindeki durumunu ortaya koyar.² Rönesans döneminde karşımıza çıkan kare formu ise temelde Antik görüşe yaslanan; fakat Thomas More’un ‘Ütopya’ ve daha sonra Campanella’nın

¹ Frank Thilly, **Yunan ve Ortaçağ Felsefesi**, İstanbul, İzdüşüm Yay., 2007, s.45-46.

² Kare formu özelinde bakıldığında çerçeve fikri Ortaçağ’ın resim düzleminde-ve bazı altar panolarında karşımıza çıkar. Ortaçağ’ın önemli kilise babalarından Aziz Augustinus’un da bahsettiği ‘uzuvların uyumu’ yaklaşımı aslında Antik Yunan anlayışından çok da farklı olmayan bir arayışın ifadesidir. Temelde ölçü-ritim ve orantılılığa dayalı olarak güzellik duygusu içsel bir tanrı duygusu ile ilişkilidir. Bu uyum mantığı da Ortaçağ kozmolojisinde *Homo Quadratus*, yani ‘Dörtgen İnsan’ tanımıyla aktarılır. Köken olarak Antik Yunan’dan alınan bu kavram Ortaçağ Kozmolojisine bu şekliyle adapte edilir. (Bunun için bkz: Umberto Eco, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, İstanbul, Can Yay., 1999, s.59. ayrıca bkz: Vernon Hyde Minor, **Sanat Tarihinin Tarihi**, İstanbul, Koç Üniversitesi Yay., 2012, s.77.) Bununla birlikte Ortaçağ’daki çerçeve uygulaması resim düzlemi açısından bakıldığında iç dünyayı dış dünyadan ayıran, çevrelenen dünyanın bir parçası olarak değil nesnel olarak yalnız kendi sınırlarının temsilini vurgulayan bir yöntemdir. Ressam için görsel kontrolün sağlandığı çerçevesel bir alanda kompozisyon da bu çerçevesel alanın varlığıyla kontrol edilebilir hale gelir. (Bknz: Wolfgang Kemp, **The Narrativity of the Frame, The Rhetoric of the Frame** içinde ed. by Paul Duro, İngiltere Cambridge Uni. Press, 1996, s.20-21.)

‘Güneş Ülkesi’ isimli yapıtlarında ele aldığı şekliyle ideal düzenin yeryüzündeki yansıması olarak matematiksel ve hesaplanabilir ölçülerin merkezde yer almasıyla aktarılır. Bu durum aynı zamanda yeni bir zihin dünyasının inşasıyla da ilgilidir. Kurallar ve düzenler dünyası yeni simgesel değerlerle inşa edilmeye başlanmıştır. Resim sanatında ve mimari uygulamalarda karşılaşılan geometrik uygulamalar da bu yeni inşa düzeninin en önemli parametrelerinden biridir. Kare formu bahsedilen bu organizasyon içinde, salt kendi biçimsel pozisyonundan yazıya konu olan düşünsel-felsefi boyutuna ulaşarak sanatsal uygulamalar içinde tercih edilen bir geometrik form olagelmıştır.

17. yy.’ın başında bu yazıya konu olmuş haliyle illüstrasyon olarak kurgulanmış Robert Fludd’un *Koyu Karanlıklar* isimli çalışması kare formun salt kendi geometrik sunumu haliyle düşünüldüğünde şeklin resim sanatı içinde başlangıç pozisyonunu oluşturan bir örnek olarak görülür. Bu şekliyle de çalışmanın bir diğer örneği olan Rus sanatçı Kazimir Maleviç’in *Siyah Kare* örneğine giden yolda oldukça benzer bir aktarımın başlangıcını oluşturur. İki örneğe biçimsel açıdan bakıldığında hemen hemen birbirinin aynısı iki siyah kareye bakıyor izlenimine kapılırız. Daha yakından incelendiğindeyse bu düşüncenin temelinde aslında anlamsal bir birliktelikten de söz etmenin mümkün olduğu görülür. Bu birliktelik iki farklı yüzyılda ve coğrafyada yaşamış iki sanatçı ve düşün insanının Gnostisizm-Gül-Haç-Teozofi üçgeninde kesişen zihin dünyalarını da ortaya koyar.

Sedes Virtuis Quadrata-Melencolia I

Resim sanatında karenin kullanım örneklerinin yoğunluklu olarak işlendiği tarihler bahsedilen bağlamsal ilişki dolayısıyla Rönesans dönemine denk gelir. 4 yıl arayla gelen iki çalışma karenin felsefi düzlemde ele alınışını oldukça net ortaya koyar. Bunlardan ilki 1510 yılında yapılan ve Bovillus’un (Charles de Bovelles) *Liber de Sapiente* isimli el yazmasının baş sayfasında karşımıza çıkan ‘Talih ve Bilgelik’ isimli amblemantik resimlemesidir. ‘Talihin geçici armağanları ile sağlam temelli erdemın güvenliği arasındaki karşıtlığın’ vurgulandığı bu çalışma dönemin alegorik konulu üretimlerine bir örnek teşkil eder.³ Resimde Bilgelik elinde Sağduyu’nun aynasını tutar ve üstünde *Sedes Virtuis quadrata* (Erdemin koltuğu karedir) yazılı bir tahtta oturur. Hemen karşısında elinde çarkı ile Talih tahterevallide hassas bir şekilde dengelenmiş olan bir kürenin üzerinde yer alır. Kürenin üzerinde ise *Sedes Fortuna rotunda* (Talih’in koltuğu yuvarlaktır) yazar. Tipik bir Rönesans alegorisi olan bu betimleme kipi, kişilik özelliklerinin geometrik şekiller aracılığıyla cisimleşmesinin yanı sıra Yeni-Platoncu görüş ışığında şekillenen zihnin anlaşılmasında önemli bir örnek teşkil eder.

³ Haz: Uşun Tükel, E.H. Gombrich: **Resimde Anlam Sorunu, Hieronymus Bosch’un Yeryüzü Zevkleri Bahçesi** isimli makalesinin içinde, İstanbul, Kabcacı Yay.,1995, s.65-66.



F.1- Bovillus, “Talih ve Bilgelik”, “Liber de Sapiente” isimli el yazması içinden, 1510.

İkinci örnek ise Bovillus’un çalışmasından 4 yıl sonra-1514 tarihinde Albrecht Dürer tarafından yapılan “Melencolia I” isimli gravür çalışmasıdır. Dürer’in Floransa ve çevresine hakim olan Yeni-Platoncu hareketin yansımalarından

etkilenişi gravürün ortaya çıkışında önemli bir rol oynar. Yüzyıl başında önce Kuzey İtalya ve sonrasında Floransa'ya hakim olan Yeni-Platoncu yaklaşım temel Rönesans ilkeleriyle farklı disiplinlerin buluşması yönünde kendini gösterir. Bu anlayışın temeli dönemin önde gelen filozof, teolog ve hekimi olan ve sanat çevrelerince entelektüel kişiliği sebebiyle oldukça saygı gören Marsilio Ficino'nun "Platoncu Akademisi" olarak kabul edilen villasında atılmıştır.⁴ Burada çeşitli sanatçı ve araştırmacılarla gerçekleştirilen buluşmalarda sanat, teoloji, tıp, astroloji ve diğer sosyal ve pozitif bilimler incelenmiş ve bu yolla Rönesans içinde şekillenen ve temelde Platoncu görüşün hakimiyetinde yeni bir Hıristiyan bakış açısı gelişmiştir. Bu görüş temelinde özellikle astroloji ve metafizikte öne çıkan kozmolojik görüş mikrokozmos-makrokozmos karşıtlığında gelişen sınırlı evrenin-sonsuz evrenle ilişkisi bağlamında Rönesans hümanizmine farklı bir boyut katar. Kozmik görüşün Hıristiyanlıkla birlikte bu tip bir biçimde ele alınması dönemin sanat anlayışını da biçim ve içerik yönünden farklılaştırmıştır. Mistisizmin ağırlık kazandığı kompozisyonlar, alegorik simge, obje ve ifadelerin sıkça kullanılması; özellikle astroloji ve mitolojinin yoğunluklu olarak işlenmesi şeklinde sıralanabilecek özellikler Yeni-Platoncu sanatın ikonolojisini oluşturur. Yeni-Platoncu görüşte dünyevi unsurların ilahi olanla buluşması, kozmik aklın kozmik ruhla olan ilişkisini de tanımlamış ve bu ilişki Satürn'ün babası Uranüs ve oğlu Jüpiter'le olan ilişkisiyle kıyaslanarak analogik bir bağ kurulmuştur.⁵ Satürn'ün babasının iktidarını ortadan kaldırması sonucu kendi iktidar hırsıyla aynı yola başvurması Jüpiter tarafından engellenmiş bu sayede kendi kaderini tayin hakkı insanlığın eline geçmiştir. Doğa gücünün eziciliği yerini insan aklının ve iradesinin hakimiyetine bırakır. Bununla birlikte Satürn'ün tefekkürle olan bağlantısı yaratma güdüsündeki kişinin ruh halini ortaya koyarak *melancholia*'nın mitik kökünü ortaya koyar.⁶ Albrecht Dürer'in *Melencolia I* isimli çalışması böyle bir düşünce temelinde ortaya çıkar. Ana düşünce Satürn etkisi altındaki melankoliklerin toplumun en yaratıcı insanları olarak düşünülmesidir.

Dürer'in *Melencolia I*'de kullandığı birtakım semboller Yeni-Platoncu görüşün etkisini oldukça net hissettirirler. Ficino ve takipçilerinin aktardıkları biçimde sembolik ifadeyle anlatılan maddeler ilahi niteliklerini bu semavi cisimlere borçludurlar.⁷ Bununla birlikte Antik Çağ'da Pisagor teoreminin bir parçası olan 'dörtleme' kuramının, insan karakterini tanımlayan 'dört huy' kuramıyla bağdaştırılması ve melankolinin de bu dört huydan biri olması Dürer'in çalışmasını Yeni-Platoncu görüşün ele aldığı biçimde alegorik tanımlamalar çerçevesine oturtur. Gravürün

⁴ Erwin Panofsky, **İkonoloji Araştırmaları**, İstanbul, Pinhan Yay., 2012, s.217.

⁵ A.e., s.221.

⁶ Bununla ilgili detaylı aktarım için bkz: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, **Saturn and Melancholy**, New York, New York Basic Books Inc., 1964, s.151-152.

⁷ Panofsky, a.g.e., s.222.

sağ üst köşesinde bulunan ve matematik literatüründe ‘sihirli kare’(belli noktalardan dört işlem metoduyla hesaplandığında hep aynı sonuca ulaşılan ve farklı alternatifleri bulunan bir hesaplama uygulaması) olarak da bilinen kare bahsedilen Yeni-Platoncu alegorizmin bir parçasıdır. Gravürde bulunan kare ruhani algının sanatla olan ilişkisinde Hristiyanlığın ezoterik koluyla kurulan bağı ortaya koyar. Dürer’in karesi gravürdeki alegorik bütünlüğün bir parçası olarak, evrenin uyum kozmolojisinin bir parçası olarak okunur. Buna göre Yeni-Platoncu görüşte karenin satürnük düşünceye evrilen anlamı gravürün bütünündeki melankolik duygu yaratımının bir unsuru olarak aktarılır.

Sihirli kareler M.Ö. 2200 yılından beri bilinmekle birlikte okültizm ve astrolojiyle ilişkisi Fransisken rahibi ve matematikçi Luca Pacioli’nin *De Viribus Quantitatis* isimli el yazması sayesinde ortaya konmuştur.⁸ Pacioli, çeşitli geometrik şekillerin varyantlarıyla okültizmle ilgili çeşitli çıkarımlara varmıştır. Sihirli karelerle ilgili bölümler 1501-1503 tarihleri arasında yazılmış ve Dürer’in 1506 tarihinde perspektif çalışmalarını geliştirmek için yaptığı Venedik ziyaretinde Pacioli’yle tanışmasıyla sihirli kare uygulamasını keşfettiği öne sürülmüştür.⁹ Dürer’in bu gravürde kullandığı kare, Fibonacci serisiyle oluşturulmuş dizgeye sadık kalan, Pacioli’nin dörtlü kombinasyonuna örnektir. Dürer’in karesinin rakamları enine, boyuna ve çaprazlama toplandığında 34 sonucunu verir. Bu toplamlar bütünü sol üst baştan saat yönünde ilerleyerek başladığında (3+8+14+9) (2+8+9+15 ve 3+5+12+14) (5+9+8+12) olarak 34 toplamını verirler. Bu numeroloji aynı zamanda alfabetik sıralamada her harfin bir rakamla karşılandığı sistemde de aynı sonucu verir. Dürer’in isminin Latince varyantı olan ALBRECHT DVRER için;

$$ALBRECHT DVRER = (1+12+2+18+5+3+8+20) + (4+22+18+5+18) = 136$$

Aynı zamanda MELENCOLIA I için Almanca ‘1’ in karşılığı olan ‘eins’ düşünülerek ;

$$MELENCOLIA EINS = (13+5+12+5+14+3+15+12+9+1) + (5+9+14+19) = 136^{10}$$

Bütün bu bulmacamsı çıkarımlar Yeni-Platoncu görüşün astrolojinin içinde tanımlandığı şekliyle Jüpiter-Satürn karşıtlığının bir sonucudur. Pacioli’ye göre Jüpiter’in bulmacamsı-oyuna davet eden karesi-Satürn’ün melankolik etkisini ortadan kaldıran bir tedavi niteliğindedir.¹¹

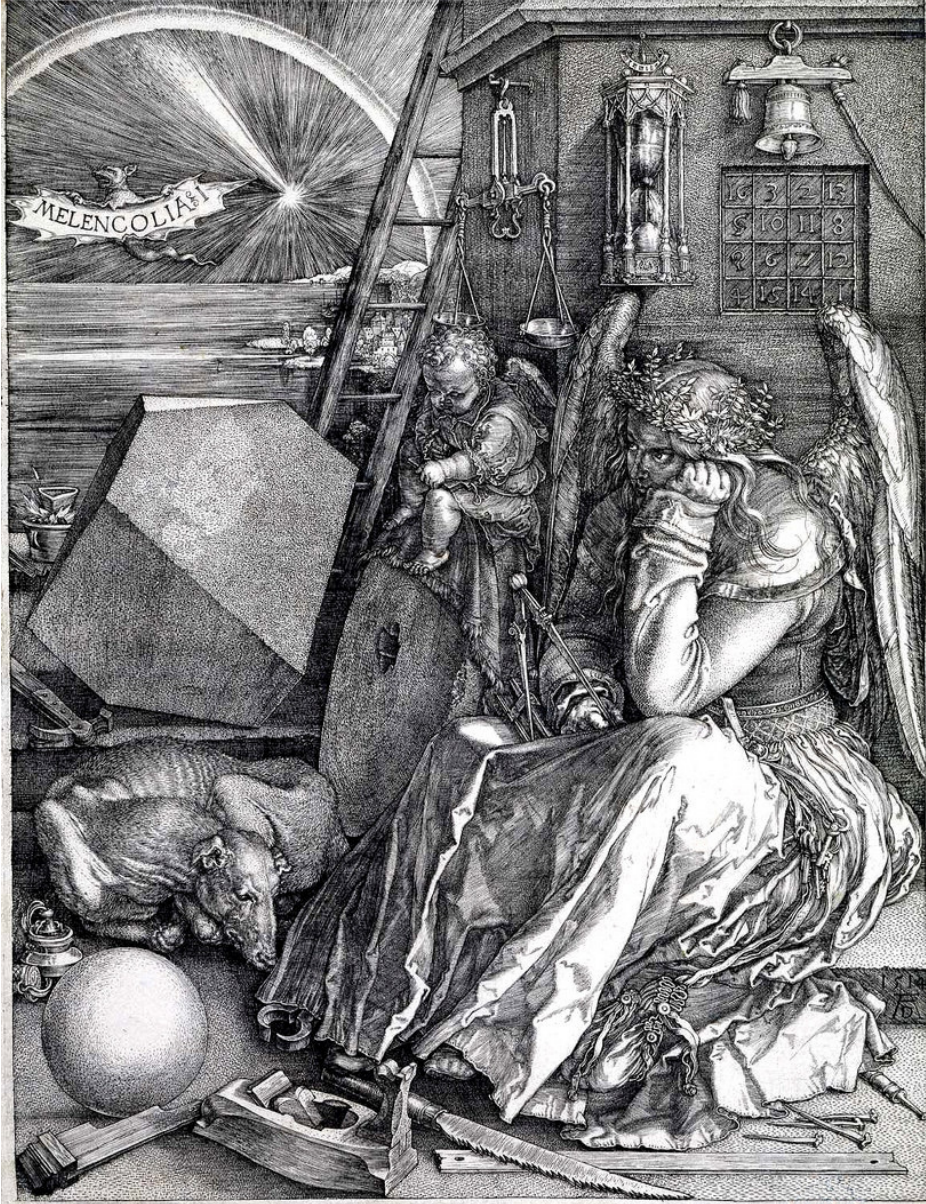
⁸ Glenn Taylor, *A Secret Message in Dürer’s Magic Square*, A.B.D, Ars Brevis Foundation Inc., Notes in the History of Art, Sayı:23, No:1, (Sonbahar, 2003), s.17.

⁹ Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, NJ:Princeton University Press, 2005, s.252.

¹⁰ P.J.Federico, *The Melancholy Octahedron*, Washington, Mathematics Magazine, 1972, s.32.

¹¹ Taylor, a.g.e.,s.158.

Bütün bu ilişkiler ağı aslında Robert Fludd'un da besleneceği ve Hıristiyanlığın ezoterik kolunun etkileri olarak okunabilir. Bunlar tanrı ile dünya arasındaki bağlantı halkasının, bu dünyaya ait nesnelere içsel olan arasında bağ kuran Yeni-Platoncu kişinin özellikleridir. Bu şekliyle de ezoterik arayışların sanattaki karşılıkları olarak karşımıza çıkarlar.



F.2- Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514, Gravür, 24 x 18.5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C.



F.3- Melencolia I, Kare detay

17. yy.’ın Başında İngiltere’nin Durumu, Mistik Hıristiyan Görüşü ve Robert Fludd

17. yy.’ın başında İngiltere, merkez Avrupa ülkelerinin Rönesans ve sonrası yaşamış olduğu gelişmeleri bu yüzyılın başında tıpkı diğer kuzey ülkeleri gibi ancak yaşamaya başlamıştır. 16. yy. in başında İtalya merkezli Rönesans hümanizmasının etkileri kuzey ülkelerine bir yüzyıl sonra etki edebilmiş ve bahsedilen dünya görüşü ancak 17. yy. in başında İngiltere’de kendini gösterebilmiştir.

Robert Fludd’un ilk gençlik dönemine denk gelen bu dönem aynı zamanda İngiltere için de önemli dönüşümlerin yaşandığı yıllardır. I.Elizabeth’in tahtta oturduğu bu dönem (1558-1603) Tudor Hanedanlığı’nın da sona erdiği dönemdir. 1603 yılında Kraliçe Elizabeth’in çocuksuz olarak ölümüyle birlikte hanedanlığın devamı adına İskoçya Kralı olan IV. James İngiltere tahtına geçirilmiş ve I. James ismiyle kral olmuştur. Bu durum aynı zamanda İngiltere yönetiminin Tudor Hanedanlığı’ndan Stuart Hanedanlığı’na geçişi anlamına gelir. 1604 yılında James Stuart iki ayrı krallık olan İngiltere ve İskoçya’yı ‘Büyük Britanya Kralı’ ünvanıyla yönetmeye başlamıştır. Yaşanan bu birlikteliğe ‘Taçların Birliği’ ismi verilmiştir.

Lordlar tarafından desteklenen Stuart parlamentoya önem vermeksizin yeni vergilerle burjuvazi üzerinde bir tür baskı yaratmış ve çeşitli ürünlerin üretim haklarını kendi tekeline alarak bu sınıf üzerinde rahatsızlığa neden olmuştur. Bununla birlikte kralın başında bulunduğu kilise de çok geniş topraklara sahiptir ve kilisenin bu topraklar üzerinde yaşayan köylülere uyguladığı ağır vergiler de bu sınıfı oldukça rahatsız etmiştir. Öte yandan Avrupa’nın tamamına etki etmiş

olan Reform Hareketi'nin etkisiyle de kilise aleyhine yükselen sesler kilisenin ağır yaptırımlarla sonuçlanan uygulamalarına neden olmuş ve hem soylu-burjuva sınıfı hem de köylü sınıfı krallık ve kiliseye karşı yoğun bir öfke duymaya başlamıştır. Siyasal ortamın karışık olduğu bu yıllarda sosyo-kültürel ortam da benzer bir çatışmanın etkisi altındadır. Bu yılların hemen akabinde Merkez Avrupa'da 16. yy. ın ortalarından itibaren yoğunluğu artmış olan Karşı-Reform Hareketi'nin sonuçları kültürel hayata etki etmiş ve bu alanda da çeşitli ayrışmalar kendini göstermiştir. Bunlardan en önemlisi Yeni-Platoncu görüş bağlamında temel Rönesans değerlerinin dönüşüme uğramasıdır. Bu dönüşüm Rönesans değerleriyle farklı disiplinlerin bir arada düşünüldüğü yeni bir Hıristiyan görüşünün de oluşumuna ön ayak olmuştur. Bu görüşün temelleri, daha önce de bahsedildiği gibi 15. yy. ın ikinci yarısından itibaren Marsilio Ficino'nun organize ettiği ve "Platoncu Akademi" olarak kabul gören anlayışın temellendirdiği yeni bir Hıristiyan bakışının oluşturulması çabasıyla atılmıştı. Bu görüş ışığında özellikle astroloji ve metafizikte ortaya konan kozmolojik evren görüşü yaklaşımı- makrokozmos ile mikrokozmos karşıtlığında gelişen sınırsız-sonsuz evrenin sınırlı evrenle olan ilişkisi-Rönesans hümanizmine farklı bir boyut kazandırmıştır. Bu yeni eğilim oldukça hızlı bir şekilde tüm Avrupa'ya yayılmış ve mistik bir Hıristiyan görüşü yaklaşık bir yüz yıl sonra İngiltere'ye de etki etmiştir. Robert Fludd'un *Koyu Karanlıklar* isimli çalışmasına giden yolda bahsedilen mistik öğretilere bağlı bir tür gnostik-hermetik etkileşim onun çalışmalarının doğrudan belirleyici ögesi olmuştur.

2. yy itibariyle Hıristiyan görüşünün dışında din perspektifli mistik arayışlar yoğunluk kazanmış olsa da, Gnostisizm Hıristiyanlık öncesi süreçte de belli toplulukların ilgisini her zaman çekmiştir. İlk olarak Gnostisizm anlayışı etrafında şekillenen bu arayışların etkisi daha sonradan evrilerek farklı ekolleri doğurmuştur.¹²

Gnostisizm, yaygın anlamıyla dogmalardan ziyade gnosisi-yani tanrısallığın dolaysız içsel bilgisini-merkeze alan bir arayışın tanımıdır.¹³ Gnostik sözcüğü eski Yunanca'da 'bilgi' anlamına gelen gnosis sözcüğünden türemiştir. En genel anlamıyla 'bilmek' anlamını kapsayan sözcük bahsedilen 'bilmek' fiilinin içsel duyularla sağlandığı bir tür bilmeye karşılık gelir.¹⁴ İlk gnostikler Hıristiyan piskopos ve papazların el yazmalarından da anlaşılacağı gibi ilk 'sapkın'lar olarak görülmüşlerdir.¹⁵ Gnostik okulların çoğu "ezoterik; yani aniden tecelli eden tanrısal bilgeliğin ve gönle doğan bilginin özgürleştirici, arındırıcı olduğu" fikrini yoğunlukla işlemişlerdir.¹⁶ Gnostik eğilimler birçok spiritüel hareket üzerinde

¹² Her ne kadar 'Gnostik' deyişi Ortaçağ'ın ilk yüzyıllarında ortaya çıkmış olsa da gnostiklerin Hıristiyanlık öncesi dönemde de var oldukları bilinmektedir.

¹³ Sean Martin, **Gnostikler: İlk Hıristiyan Sapkınlar**, İstanbul, Kalkedon Yay, 2010, s.15.

¹⁴ Gnosisin bir diğer biçimi olan 'kişinin kendi varlığı dışındaki kaynaklardan edildiği bilgiler' bu yazının bağlamı dışında düşünülmelidir.

¹⁵ Martin, **a.g.e.**, s.18.

¹⁶ Akt: Sean Martin, **a.e.**, s.27.

etkili olmasıyla Hıristiyan inancının bahsedilen mistik anlayışla değerlendirme noktasında oldukça etkin bir rol üstlenir. İkili-düalist bir karakter taşıyan gnostik görüş diyalektik ilişkiyi merkeze alan bir yapıda temel bulur. Buna göre zihin/beden, ölümsüz ruh/ölümlü ruh gibi ikili karşıtlıklar üzerinden gelişen bu anlayış daha önce bahsedilen mikrokozmos/makrokozmos ilişkisini oluşturan genel bir birliktelik arayışının temelini oluşturmaktadır.¹⁷

Gnostik anlayışa göre Adem ve Havva'nın yasak meyveyi yemesiyle ilk *gnosis* kazanılmış olur. Adem ve Havva meyveyi yiyerek uyuyacaklar, uyandıklarında ise onları cennetten sürececek olan tanrının aslında gerçek tanrı olmadığını fark edeceklerdir.¹⁸ Bu anlamda gnosise sahip olan ilk kişi olarak Havva gnostikler için ayrı bir önem atfetmektedir. Gnostik dünya görüşü Havva'nın ilk günah temelinde yoğun biçimde eleştirilmesiyle Kilise'nin daha ilk yüzyıllardan oluşan otokratik yapısını ortaya koyar. Kurumsal Hıristiyanlık İsa'nın fedakar misyonuyla birlikte Havva'nın nezdinde vuku bulan 'kara leke'yi bir tür aklama görevi üstlendiğini ileri sürmüştür.¹⁹ Gnostikler bu noktada Havva'yı yüksek bir mertebede gördüklerinden daha ilk bakışta Hıristiyanlığı farklı yorumlama eğiliminde olduklarını oldukça net hissettirmişlerdir.

Gnostiklerin klasik evren anlayışları da Hıristiyan kozmolojisinden ayrışır. Gnostiklere göre Dünya; Ay, Venüs, Merkür, Güneş, Mars, Jüpiter ve Satürn olmak üzere yedi sifer ekseninde durmaktadır. Sekizinci sifer ise bir belirsizlik ve çekişme alanıdır.²⁰ Bu alanı doldurmak için de farklı kulvarlarda ilgi alanları ve arayışlar gündeme gelmiştir. Astroloji de bu alanlardan biri olarak Gnostik evren kurgusunda önemli bir saptama noktası oluşturmuştur. Özellikle 16. yy. ın ikinci yarısından itibaren mistik Hıristiyan görüşü içinde astrolojinin de önemli bir referans noktası olduğunu söylemek gerekir.

Robert Fludd'un da gnostisizmin hermetik ekolüne yakın durması; doğa, sihir ve astrolojiyi kapsayan çalışma konuları özellikle 16. yy. ın ikinci yarısında Hermetizmin sanat kavrayışı ekseninde okunmalıdır. Onlara göre “*Doğa ancak kendilerini doğanın islahatçıları olarak gören hermetiklerin müdahalesiyle tanrısal bir düzeye getirilebilir. Tanrısallık doğada gizil olarak vardır; doğal maddelerin üzerinde yapılacak titiz bir çalışma hem sanatçının, hem de doğanın içinde potansiyel olarak bulunan tanrısallığın açığa çıkmasını sağlayabilir.*”²¹

¹⁷ Mikrokozmos/Makrokozmos ilişkiseliliğini Robert Fludd da 1610 yılında yazdığı *The History of the Macrocosm and the Microcosm (Utriusque Cosmi...Historia)* (Makrokozmos ve Mikrokozmos'un Tarihi) isimli çalışmasında ayrıntılı olarak işlemiştir.

¹⁸ Akt: Sean Martin, **a.g.e.**, s.44.

¹⁹ **A.e.**, s.47.

²⁰ **A.e.**, s.49.

²¹ **A.e.**, s.95.

Kendisini de doğaya müdahale eden bir tür simyacı olarak gören Fludd, tam da İngiltere'nin bu tür bir dünya görüşünü tartıştığı bir dönemin insanı olarak 1574 yılında dünyaya gelmiştir. Babası Sir Thomas Fludd aynı zamanda Elizabeth yönetimindeki ordunun Hollanda kuvvetleri kolunda görevli bir askerdir. Emeklilik dönemi ve sonrasında ölümüne kadar da Kent şehrinde yaşamıştır. Robert Fludd'la ilgili 1574-1592 yılları arasındaki bilgiler net değildir, dolayısıyla üniversite yılları öncesi dönemine dair bilgilerden yoksun olarak ancak üniversite yılları itibariyle bilgilere ulaşılabilmektedir. İlk gençlik yıllarından itibaren kendine çok yönlü bir ilgi alanı oluşturan Robert Fludd; özellikle kimya, fizik, tıp, resim, müzik, edebiyat gibi fen ve sosyal bilimlerin hemen hemen tüm alanlarıyla yoğun bir şekilde ilgilenmiştir. Robert Fludd Oxford şehrinde Kalvinist geleneğe bağlı bir kilise okulu olan St. John College'da okumuştur. Bu okulda sonradan Canterbury başpiskoposu olacak ve Fludd'un hayat boyu dostu olarak bilinecek William Laud, yine yakın arkadaşı ve sonrasında Fludd'un bazı çalışmalarını derleyerek bu okula bilimsel çalışmalarda faydalanılmak üzere sunan Sir William Paddy ile tanışmıştır.²²

1598 yılında, eğitimini tamamladıktan sonra babasının desteğiyle yaklaşık 6 yıl boyunca Fransa, İspanya, İtalya ve Almanya'dan oluşan bir kıta turuna çıkar. Bu seyahati esnasında farklı ülkelerde birçok insandan farklı alanlarda bilgiler edinmiştir. İtalya'ya dönüşünün ardından okült ve fiziği bir arada ilk kez bu seyahatlerde edindiği bilgiler ışığında yoğun olarak düşünmeye başlar. Seyahati esnasında özellikle İsviçreli doktor ve kimyager –aynı zamanda modern tıbbın kurucularından kabul edilen Paracelsus'un çalışmalarını yakından inceleme fırsatı bulur. Paracelsus'un 'tıbbi döngü'sü olarak bilinen astroloji-okült-tıp birlikteliğini işleyen yaklaşımını yakından tanıyıp, bu yaklaşımın temel prensiplerini kendi çalışmalarının odak noktası haline getirir.²³ Klasik tıbbın öğretilerinin dışında ve bugün 'homeopati' olarak bilinen yaklaşımın da öncülerinden kabul edilen Paracelsus öğretileri Fludd'u oldukça etkiler.

İngiltere'ye dönüşü sonrasında Oxford'da Hıristiyan Kilisesi'ne giren Fludd aynı zamanda 1605 yılında da tıp doktorasını alır; fakat Paracelsus öğretilerine oldukça sıkı bağlı kaldığı için tıp çevreleri tarafından yoğun eleştirilere maruz kalır. Bunun etkileri Fludd'un başlangıçta diğer girişimlerini de olumsuz etkilemiştir. Öyle ki, 1606 yılında almak istediği fizik eğitimi için 1609 yılının sonuna kadar ilgili sınavları bir türlü geçememiştir.

Bu yılları takiben Fludd bir yandan da en önemli çalışmalarından biri olan "Makrokozmos ve Mikrokozmos'un Tarihi" isimli çalışmasının da notlarını bir araya getirmeye başlar. Fludd bu geniş çalışmada evren kozmolojisini iki kısımda

²² Joscelyn Godwin, **Robert Fludd: Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds**, Thames & Hudson, London, 1979, s.6.

²³ A.e., s.7.

ele alır: Makrokozmos olarak tanrının işleri ve mikrokozmos olarak insanın işleri. Tanrının işleri başlığı altında bütün bir yaratım süreci, evren ve insan ilişkisi, mikrokozmos başlığı altında ise güzel sanatlar, bilim ve bunların insanla ilişkisi konularını işlemiştir.²⁴ Kitapta temel olarak bu iki kozmolojik yaklaşımı yine bir Ficino çevirisi olan *Corpus Hermeticum* isimli çalışmadan Platonizm ve Neo-Platonizm çerçevesinde tartışılan kozmoloji görüşünden hareketle aktarır.²⁵ Bu notların kitaplaşması, diğer baskıların çoğaltılması ve bu çalışmanın dışında farklı alanlarla ilgili yazılı üretimlerin tümü yaklaşık dört yıl kadar sürmüştür.

‘Koyu Karanlıklar’ isimli çalışmaya giden yolda bu tip üretimlerin içinde olan Fludd 1612 yılı itibariyle Gül-Haç tarikatıyla tanışır. Ezoterizmin farklı bir kolunda şekillenen Gül-Haç okulu 14. yy. ın son çeyreğinde doğduğu düşünülür; fakat 17. yy. ın başı itibariyle yaygınlık kazandığı bilinen bir mistik ekolü temsil eder. Alman mistik düşünür ve çoğunlukla İslam ülkelerine yaptığı gezilerde İslam felsefesi, matematik, tıp, astroloji, kabala ve sufilik üzerine araştırmalar yapmış olan Christian Rosenkreuz’un önderliğinde şekillenmiştir. Bir manastırda eğitim görmüş olan Rosenkreuz’un, Reformasyon döneminden önce başka bir keşişle birlikte Kutsal topraklara hac yolculuğuna çıktığı ve Şam’dayken Arap alimlerden gizli ilimlerin gizemli bilgilerini öğrendiği bilinmektedir.²⁶ Sonrasında kendisinin de eğitim görmüş olduğu manastırdan kendisine yardımcı olarak önce üç, sonra dört tane daha keşiş alır ve böylece ilk Gül Haç cemiyetini kurmuş olur.²⁷ Rosenkreuz’un soyadından hareketle isimleşen ekol (Almanca Rosen: Güller, Kreuz ise Haç anlamındadır) üyelerinin gizli bir cemaat olarak kendilerince ezoterik doğruları yayarak geliştirmeye çalıştığı, kökeninde hermetik bağlamı bulunan teolojik bir anlayışa sahiptir.²⁸ Hıristiyan öğretilerini diriliş kavramıyla sentezleyerek bu sen-

²⁴ Özellikle güzel sanatlar-insan ilişkisi bağlamında fikirlerini güçlendirecek ölçüde müzik ve astroloji üzerinde yoğunlukla durmuştur. İllüstrasyonlarla desteklenmiş bu kısmın içeriği genişletilmiş ikinci baskıda teozofi fikrinin kökenlerini oluşturacak olan ‘üst bilgelik-üst dünyanın bilgisi’, ‘kehanet’ gibi kavramları da içerir. Robert Fludd bu çalışmada özellikle Marsilio Ficino’nun çevirileri arasında yer alan *Corpus Hermeticum* (Platonizm ve Neo-Platonizm eksenli bir felsefe metni) isimli çalışmadan fazlasıyla yararlanmış. (Bunun için bkz: Allen G. Debus, **Robert Fludd and His Philosophical Key**, American Institute of the History of Pharmacy, 1981, s.13-36.

²⁵ Godwin, a.g.e., s.8.

²⁶ Franz Hartmann, **Bilgelik Mabedinin Eşiğinde: Hermetik Öğretilerden Gül Haç Gizemleri**, İstanbul, Hermes Yay., 2015, s.83.

²⁷ A.e., s. 84.

²⁸ 1607 yılında ilk manifestosu yayımlanan Gül-Haç okulunun 1616 yılında ikinci manifestosuyla beraber cemiyet Avrupa’da tanınırlık kazanmıştır. Fakat bu manifestolar herhangi bir dili veya alfabeyi içermeyerek, yalnızca cemiyeti bilen veya yakınlık duyanlar tarafından bilinebilen çeşitli simge ve alegorilerle yayımlanmıştır. Bu şifreli manifestolarda sanat, bilim, din ve politika konularında odaklanarak bu alanların hepsinde okültist geleneğin yaklaşımını bu konular bağlamında aktarmışlardır. Ayrıca bu iki manifesto arasında 1614 yılında Rosenkreuz tarafından yazılan *Universal and General Reformation of the Whole Wide World* (Bütün Dünyanın Evrensel ve Genel Reformasyonu) ve *Fama Fraternitatis; or Brotherhood of the Laudable Order of the R.C.(Rosicrucians) a*

tezleri okült bir metafizik anlayışıyla aktarma eğilimindedirler. Cemiyetin isminin dönemin simyacıları ve teozofistleri tarafından rağbet gören semboller olan ‘gül’ ve ‘haç’ olarak seçilmesi aynı zamanda hem hanedan arması olarak kullanılıyor olması hem de Luther’in yine hanedan armasında bir haç ve dört adet gülü kullanıyor olmasından ileri gelir.²⁹

Teozofi ve Koyu Karanlıklar

Robert Fludd’un da 1612 yılı itibariyle Gül Haç grubuyla yakınlaşıp, bu grubun öğretileri ışığında yeni çalışmalar kaleme aldığı ve özellikle illüstrasyonlar aracılığıyla Gül Haç grubunun sembol ve işaretlerini kendi çalışmalarında yoğun olarak kullandığı görülür. Bu dönemde Gül-Haç manifestolarına katkıda bulunur. 1617 yılında bu akımın etkisinde okültizm felsefesini işlediği *Tractatus Apologeticus* ve yaşam, ölüm, diriliş üzerine daha geniş bir kapsamda ele aldığı *Tractatus Theologo-Philosophicus* kitaplarını yazmıştır. Bu çalışmalar sadece okültizm çerçevesinde algılanan çalışmalar değil; aynı zamanda evrenin algılanışında geometrik görüşün ve matematiksel hesapların Fludd literatüründeki yeri ve önemini de aktarır. Buna göre makrokozmostaki hiyerarşik düzenin kurgusunda var olan düzenlemeler geometrik düzenle temellenen yapıdadırlar. İki kitap da özellikle yüzyıl başında işlenen ‘mekanik matematik’ ve ‘matematiksel alem olarak doğa’ gibi kavramlarla evrenin olası sınırları veya sonsuzluğu, öncesizliği gibi yaklaşımlarla evreni tanımlama tartışmalarının sonucu olarak ortaya konmuştur.³⁰ Tanrı ve insan arasındaki ilişkiler bütünü ancak üstün bir bilgelik ışığında, saf bir şekilde dünyaya bakıldığında net bir şekilde görülebilecektir. Bu eğilimler ezoterizmin bir kolu olan tanrı + bilgelik kelimelerinin bireşiminden oluşan ‘teozofi’ kavramıyla açıklanır ve 17. yy içinde bazı mistikler ilk teozofist kuramları kaleme almaya başlarlar.

Teozofi kavramı ‘ilahi bilgi’ ya da ‘ ilahi bilim’ olarak da bilinir. Kelime kökeni olarak Grekçeden gelen ‘Theos’-yani tanrı kelimesinden türemiştir. Anlam üretimi açısından bakıldığında ise ‘tanrıların sahip olduğu *ilahi* bilgelik’ olarak dolayımına sokulmuştur.³¹ Kurumsal dinin ve bilimin sınırlarından mümkün olabildiğince sıyrılmaya

message to the Governments, nobles and scientists of Europe” (Kardeşlik Töresi; ya da Övgüye Değer Gül Haç Tarikatı Kardeşliği, Avrupa’nın Tüm bilginleri, ileri gelenleri ve soyluları için bir mesaj) isimli iki kitapçık yazılmıştır. Detaylı aktarım için bkz: Hartmann, **a.g.e.**, s.83-84-85.

²⁹ **A.e.**, s.89.

³⁰ ‘Matematiksel alem olarak doğa’ ve geometri-evren düzeni ile ilgili bu konuya detaylıca bakılabilecek bir çalışma için bkz: ed: Daniel Garber, Michael Ayers **The Cambridge History of Seventeenth Century Philosophy Vol.1**, İngiltere, Cambridge Uni. Press, 2012 (özellikle geometri-evren kurgusu tartışması için: s.726-727.) Bunun dışında İngiltere özelinde okült görüşün felsefeyle ilgisini aktaran temel metinlerden biri için bkz: Bruce Janacek, **Alchemical Belief: Occultism in the Religious Culture of Early Modern England**, Pennsylvania State University Press, 2011, s.27-28-29.

³¹ H.P. Blavatsky, **Teosofinin Anahtarı**, İstanbul, Mitra Yay., 2015, s. 13.

mak niyetiyle sonsuz algının ve ‘bilgelik’ motifinin işlenişine ilgilenen teozofistler yine bu yıllarda Fludd’u oldukça etkilemişlerdir. Teozofiyeye göre evren ve içindeki her şey bilinmez ilahi bir öz olan *mutlak birlik* fikrine dayanmaktadır. Bu mutlak birlik anlayışı yaratılış mitini reddeden; onun yerine evrenin öznel varlık planlarından nesnel varlık planlarına kadar, dönemler halinde ve düzenli zaman aralıklarıyla gelişen bir tezahür döngüsü olarak evren kurgusu mitini merkezine alır.³² Teozofistlere göre evrim, “*evrensel ve ezeli gerçekliğin yansımalarının dönemsel olarak sonsuz mekan derinliklerine düşmesidir.*”³³ Buna göre Fludd özellikle Makrokozmos’u yazarken evrenin sonsuzluğu yaklaşımı üzerine tezlerini teozofist öğretilere dayandırmaya çalışmıştır. Fludd bu bölümde ayrıca sanata ve perspektife dair çeşitli notlarını da aktararak okültizmle sosyal bilimler arasında bir bağ arayışına girmiştir.

Makrokozmos’u işlerken gerçekleştirmiş olduğu illüstrasyonlardan biri olan ‘Koyu Karanlıklar’ isimli çalışma tam da bahsedilen evren-sonsuzluk ilişkisinin daha önce aktarılan ezoterik eğilimlerin geometri görüşüyle kesiştiği noktada ortaya çıkar. Makrokozmos değerlendirmesi içinde evrenin sınırları veya sonsuzluğu yaklaşımı ve bunu keşfetme dürtüsü çalışmalarında ağırlıklı olarak eğildiği konular olmuştur. Bahsedilen illüstrasyon evrenin sonsuzluğu ve öncesizliği konusunu işlediği ve bunu bir ‘kare’ aracılığıyla aktardığı bir örnek olarak karşımıza çıkar.³⁴ Kare formunun Antik Yunan’dan Yeni-Platonculuğun doruk noktası olarak kabul edilen 16. yy ın ikinci yarısı itibariyle evrilen pozisyonu Fludd’un bahsedilen sonsuzluk-kare ilişkisini net bir şekilde açıklar niteliktedir. Elbette bu tarihe kadar geometrik kurgu sanat içinde belli dönemlerde gerek resmin temsili bir unsuru olarak (mekânsal perspektif) gerekse de biçimsel özellikleriyle kullanılmaktaydı; fakat belli bir resimsel sisteme veya temsil biçimine gönderme yapmadan salt kendi gerçekliği aracılığıyla bir aktarım unsuru olarak hiç kullanılmamıştı. Bu noktada evrenin sonsuzluğu ilkesi teozofî fikriyle bir arada düşünülerek ‘Koyu Karanlıklar’ illüstrasyonuyla açıkça ortaya konmuş olur.

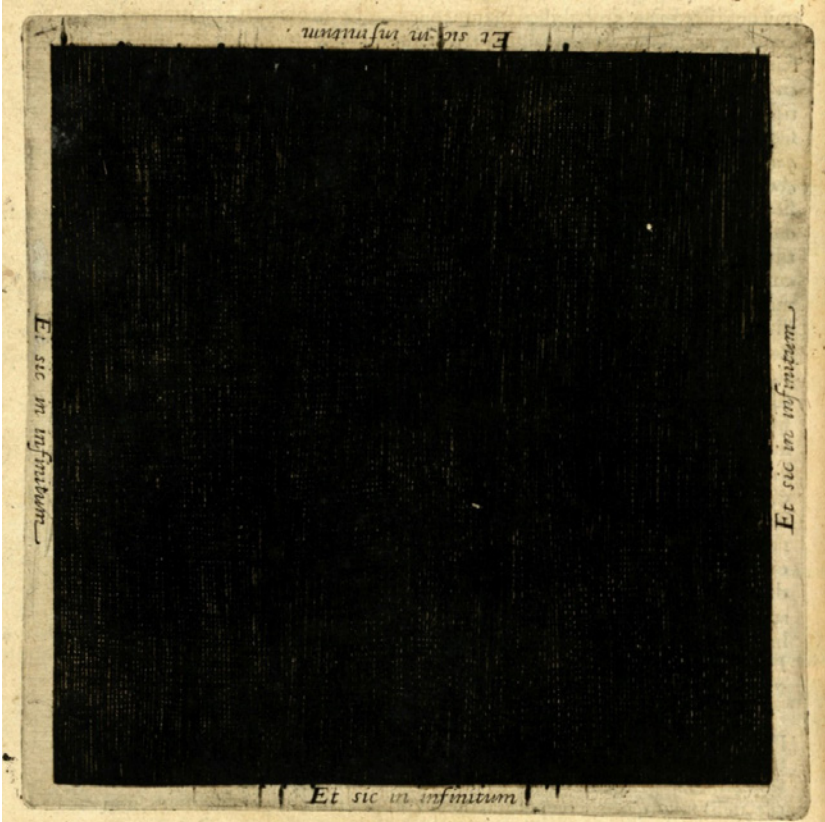
“Koyu Karanlıklar” isimli illüstrasyonda Robert Fludd içi siyah bir karenin dört bir tarafına “Et Sic in Infinitum” (ve böylece sonsuzluğa..) yazarak teozofîk kare-siyah ve ilk kez bu tür bir örnekle kendi ezoterik yaklaşımını ortaya koyar. Fludd

³² A.e., s.76.

³³ A.e., s.77.

³⁴ Karelerin Antik Yunan’daki kullanım şekline; özellikle Yeni-Platonculuğun evrenselleşmeye başladığı 16. Yy. sonrası yeni pozisyonunda ‘sihirli kare’ler olarak bilinen -ızgara kesitli karelerden oluşan ve her kesitin içindeki rakamların nereden toplanırsa toplansın aynı sonucu veren kareler-Yeni-Platoncu görüş ekseninde astrolojinin önemdediği Satürn-Jüpiter ilişkiselliğinde şekillenmiştir. Buna göre evrenin uyum kozmolojisini vurgulayan karenin Yeni-Platoncu görüşte Satürnük düşünceye evrilen anlamı, dünyevi unsurların ilahi olanla buluşması ilkesi; aynı zamanda kozmik aklın kozmik ruhla olan ilişki biçimini de tanımlamıştır. Bu anlamda uyumun, dengenin bir unsuru olarak var olan ‘Quadratus’(dörtgen-ya da kare) bu dönemde bahsedilen mistik hale doğru evrilmiştir. Bknz: Klibansky, Panofsky, Saxl, a.g.y., s.151-152, 284-289, 359-360.

“Büyük Karanlık” olarak da geçen bu illüstrasyonda “Dünyanın Yaratımından Önce Ne Vardı?” sorusundan hareket ederek bir çıkarıma varmaya çalışır.³⁵ Bu yaklaşım Paracelsus öncesi temellendirilen ‘oluşmamış formlar’ (materia prima) ve Paracelsus doktrinlerinden biri olarak da kabul edilen ‘büyük gizem’ (mysterium magnum) çıkarımlarına da değinerek ikisi arasında bir karşılaştırmaya gider.³⁶ Makrokozmos’un 5 No’lu illüstrasyonu olan ‘Koyu Karanlıklar’ bu şekliyle fiziksel evrenle ruhani alem arasındaki ilişkiyi ve ‘sonsuz karanlık’ temasını siyah bir kare aracılığıyla aktarır. Fludd, Paracelsus doktrinlerinden hareketle kendi ‘Koyu Karanlıklar’ illüstrasyonu ile ilgili şu notu düşer: ‘ölçüler ve sayılar olmaksızın, ne büyük ne küçük, ne hareketli ne hareketsiz: Tanrının ilk yaratımı olan yaratılmamış bütün’³⁷ Fludd bu noktada evrenin sonsuzluğu fikrini siyah karesi aracılığıyla natüralizm dışı ilk kare örneği olarak literatüre dahil etmiş olur.



F.4- Robert Fludd, Koyu Karanlıklar, 1617, İllüstrasyon, 484 x 503 cm.

³⁵ Godwin, a.g.e., s.20.

³⁶ Martin Meisel, *Chaos Imagined: Literature, Art and Science*, A.B.D., Columbia Uni. Press., 2016, s. 94-96.

³⁷ Godwin, a.g.e., s.24.

Soyut Resim, Kazimir Maleviç ve Siyah Kare

Süprematizm akımının sanatçılarından biri olan Rus ressam Kazimir Maleviç’in “Siyah Kare” isimli çalışması da biçimsel değerlendirme mantığının dışından bakıldığında, anlamsal üretim açısından Fludd’un kare uygulamasına oldukça yakındır. Maleviç ‘Siyah Kare’ isimli çalışmasında tıpkı Fludd gibi mistik bir arayışın değerlendirilişini ortaya koymaya çalışır.³⁸ Fakat elbette Maleviç’in önerisini ortaya çıkaran en önemli bileşen tarihsel süreklilik açısından bakıldığında 20. yy. içinde bulunduğu koşulların sanata yansımalarıdır. Bu noktada sanatın Fludd’un ‘Koyu Karanlıklar’ isimli çalışmasının ortaya çıktığı 17. yy. dan, Maleviç’in ‘Siyah Kare’ isimli çalışmasının ortaya çıktığı 20. yy. in başına kadar geçirdiği evrim bahsedilen biçimsel tercihin sebeplerinin sanat açısından da anlaşılmasını gerekli kılar.

19.yy. in ikinci yarısı itibariyle görünebilir gerçekliğin reddiyle, kişisel bir dramın –özellikle Post-Empresyonizm ve Sembolizm aracılığıyla yaşanan içe dönük, natüralist betimlemeyle hesaplaşan resim anlayışı yeni bir resim değerlendirmesini gerekli kılar. Nesnelerin yapısal durumunun olması gereken biçimsel durumdan kasten uzaklaştırılması soyuta giden anlayışta belirleyici bir rol oynamıştır. Geometrik eğilim Empresyonizm sonrası öncelikle yapısal bir çaba olarak bu soyutlama mantığının hissedilmesini sağlamış, 20.yy.’in başında ise temel biçimlendirmenin soyuta giden mantığını açıklayan sanatsal bir sunum şekli olmuştur. Sanatsal değerlendirme noktasında ortaya konan değişimler biçimlendirme ve içerik anlayışında da değişime gidilmesini gerektirmiş, resim konusu natüralist betimleme noktasından öznel konu ve dertlerin ele alınmasına doğru evrilmiştir. Bu şekliyle de konusuz ve nesnesiz bir soyut resmin temelleri atılmış olur. Kaba, arkaik bir fırça tekniğiyle birlikte düzensiz bir kontur anlayışı, nesnelerin olduklarından başka bir biçimde doğada buldukları renk ve biçim özellikleriyle aktarılmaması gibi etkenler soyuta giden ilk girişimler olarak görülür. Bütün bunlarla birlikte bu yüzyılda sanatsal soyutlama noktasında Wilhelm Worringer’in temellendirmeleri, soyut anlayışın kavramsal çerçevesini ayrıntılı olarak ortaya koyar. Worringer’in psikoloji tabanlı iki temel içtepiyi kurgulayarak açıkladığı ‘sanat yaratımı’ süreci *özdeşleşim* ve *soyutlama* olarak açıklanır.³⁹

³⁸ Fludd’un ‘Koyu Karanlıklar’ ve Maleviç’in ‘Siyah Kare’ çalışmaları arasındaki analogik bağın mistisizm açısından değerlendirildiği bir çalışma için bkz: Nadezda Elezoviç, **Sacred in Modern Abstract Art**, Belçika, IKON: Journal of Iconographic Studies, Brepols Publishing, Vol:11-2018, s.153-162. Ayrıca bkz: Pam Mckinley, David Hutchinson, Terence Scott, **There’s a (black) hole in my bucket dear e-LISA: Experiments in search of the Perfect G-wave in the Woven Universe**, Yeni Zelanda, The Journal of Thematic Dialogue, Vol:17, 2016, s. 62-74. Ayrıca bkz: Christoph Geismarr, **The Geometrical Order of the World: Otto Van Vees’s Physicae Et Theologicae Conclusiones**, Londra, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes LXXX(Vol: 56), 1993, s.168-182. Ayrıca bkz: Ed: Bernice Glatzer Rosenthal, **The Occult In Russian and Soviet Culture**, New York, Cornell Uni. Press., 1997, s.135-139.

³⁹ Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleşim**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2017, s.11-12.

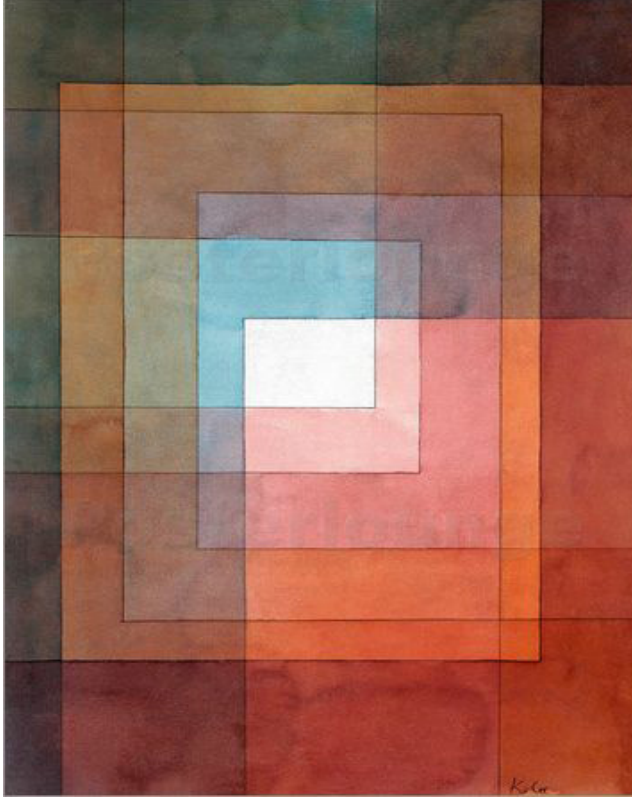
Geometrik biçimlendirme bağlamında kare formu da soyuta giden yolda ilk olarak 20.yy.'ın ilk çeyreğinde karşımıza çıkar. 20.yy. ile birlikte yeni dünyanın gerçekliği içinde natüralist olguların çoğu reddedilmiştir. Duyuüstü dünyanın realitesi ve soyutlaşmaya giden eğilimlerin tümüyle birlikte non-figüratif bir resim anlayışının temellendiği görülür. Bu eğilimin en belirgin göstergesi sanatta geometrik eğilime doğru kesin dönüştür. Bu eğilimin en önemli sebebi fiziksel dünyanın sadece somut varlıklar aracılığıyla algılanamıyor oluşudur. Birbirleriyle ilgi içinde olan reel ve metafizik dünyanın karşılıklı iletişim ağı içinde görülen bir düşünsel eğilim önem kazanmıştır. Bu haliyle sanatta bir tür 'dünyalar bütünlüğü' anlayışı benimsenmiş ve böyle bir fizik-evren tablosunda göstergeler tamamen geometrik olarak kavranmıştır.⁴⁰ Bu tür bir geometrik evren tablosuyla birlikte felsefi eğilimin de soyutlaşmaya yönelmesi yüzyıl başındaki modern sanat görüşünün böyle bir dünyaya şekil verme eğilimiyle ilgilidir. Bu sebeplerden ötürü bu tarihlerde Paul Klee, Piet Mondrian, Vasili Kandinski, Frantisek Kupka gibi sanatçılar Doğu mistisizmi etkisini ve teozofi kavramını sanatlarının merkezine alırlar. İçsel bilginin kökeninin nesnelere kurulan pragmatik bir ilişkisellekle açıklanamayacağını düşünen bu sanatçılar bahsedilen soyut dünya kavranışının teorisini çalışmalarında da işlerler. Özellikle Piet Mondrian'ın teozofiyle olan ilişkisi onun erken dönem sanat anlayışında da önemli rol oynar. 1909 yılında Hollanda teozofi cemiyetine üye olan Mondrian üç ayda bir gerçekleştirilen toplantılara katılmakla birlikte teozofiyle ilgili yoğun bir okuma sürecine girer.⁴¹ Sezgiler yoluyla edinilen bilgiyi sanatçının üstün bir vasfı sayan Mondrian bu yolla ilk dönem üretimlerini gerçekleştirir. Mondrian'a göre tinsel evrim üç aşamalı bir süreçtir: 'Hazırlanma', 'Aydınlanma' ve 'Özel Kişi Oluş'. Bu süreçte hazırlanma imgeleme, aydınlanma esinle, özel kişi oluş sezgiye ve sezgisel bilgiye ulaşmakla mümkündür. Bu üç aşama sonunda tinsel yükseliş başlar.⁴² Mondrian'ın 1920'ler itibarıyla renk düzlemleriyle gerçekleştirdiği ızgara oluşumlu kareleri bu sürecin sonunda ortaya çıkan üretimler olur. Aynı dönemde benzer bir sanat fikriyle ilgilenen sanatçılardan biri de Kandinski'dir. 'Sanatta Tinsellik Üzerine' isimli çalışmasıyla sanat kavrayışını içsel bilgi-tinsellik arayışı çerçevesinde iki bölümde tartışır. İlk bölümde yer alan 'Tinsel Değişim' ve 'Piramit' kısımları bahsedilen teozofist vurgunun hissedildiği bölümler olarak karşımıza çıkar. Kandinski'nin bu bölümlerin bazı

⁴⁰ Maurice Tuchmann, **The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985**, New York-A.B.D., Abbeville Press., 1986, s. 56-57-58.

⁴¹ Mondrian'ın yakın arkadaşı eleştirmen ve yazar Michel Seuphor'un aktardığına göre Mondrian bu süreçte teozofi öğretisinin kurucularından Blavatskaya'nın 'Gizli Öğreti'sini, Alman teozofi cemiyeti liderleri Annie Besant ve C.W. Leadbeater'in 'Düşünce Şekilleri ve Görünen ve Görünmeyen İnsan' isimli çalışmalarını okumuştur. Akt: Evren Yılmaz, **Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Arayışlar: Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme**, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, s.18.

⁴² A.y., s.19.

yerlerinde tartıştığı ‘teozofist toplumsallık’ yaklaşımı tam da 20. yy. başındaki mistik eğilimlerin bir tezahürü olarak okunabilir.⁴³ Benzer bir eğilim Paul Klee’nin sanat yaklaşımında da karşımıza çıkar. Klee’nin Tunus seyahati sonrası yakınlık kurduğu Arap mistisizmi onun resimlerinde önemli bir dönüşüme de işaret eder. Geometrik renk kütleleriyle oluşturduğu resimleri bahsedilen ezoterik eğilimin bir yansımasıdır.⁴⁴ Bütün bu mistik eğilimli etkileşimler 20. yy. başında ortaya çıkan soyut kavrayışın önemli bir kolu olarak sanata dahil olur.



F.5- Paul Klee, “Çok Sesli Beyaz Çerçeve”, 33 x 24.5 cm.,
karton kağıt üzerine akrilik, 1930

Dünyaya bu tip bir şekil verme eğilimi yüzyıl başındaki patlayıcı siyasal gerilimlerin bir sonucu olarak da kendini gösterir. 1. Dünya Savaşı’nın sonrasında gerçekleşen olaylar sanatın da bu dönüşümden doğrudan doğruya etkilendiği bir atmosfer yaratır. Ekim Devrimi’yle birlikte Rusya’da kendini gösteren yeni kon-

⁴³ Wassily Kandinsky, **Concerning The Spiritual In Art**, Auckland, The Floating Press., 2008, s. 43-44.

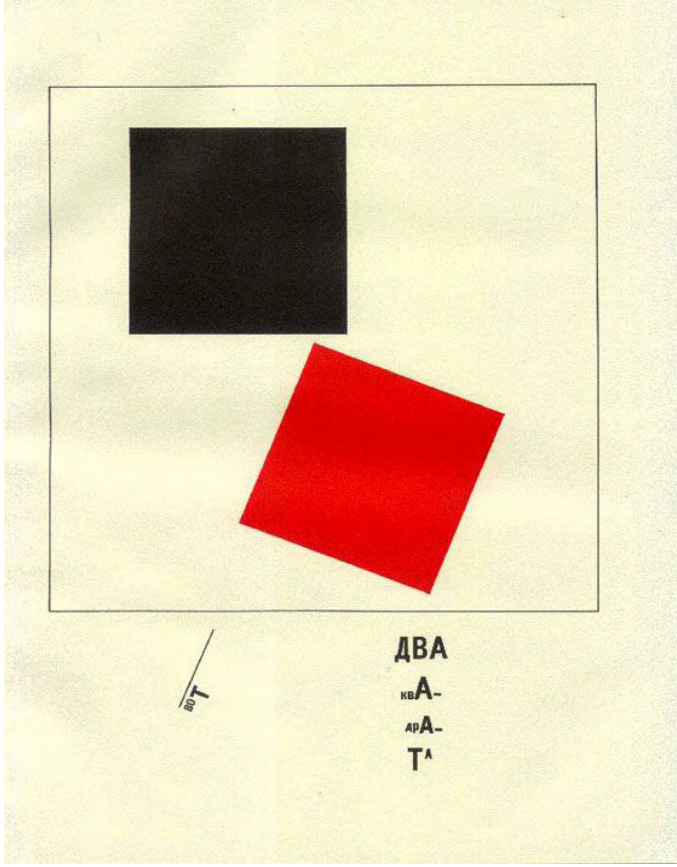
⁴⁴ Hajo Düchting, **Paul Klee: Painting Music**, Münih, Prestel Publishing, 2012, s.85-87.

jonktürel durum avangard hareketlerin de doğmasını sağlamış böylece Rusya’da sanat dili tüm kıta Avrupası’nda da yaşanan etkilerin izlenebildiği yeni bir sanat dili anlayışını ortaya koymuş olur. 1918-19 yılı itibariyle Brecht’in ‘Baal’i, Bloch’un ‘Ütopya Tini’, Mondrian’ın *Stijl* dergisi, Max Ernst’in *Ventilator*’u Tzara’nın ‘Dada’ dergisi bu iki yıl içinde yayın yaşamına dahil olur.⁴⁵ Hemen bunların akabinde Rus Avangard hareketi de bu üretimlerden etkilenen çalışmalarıyla kendi modernizmini oluşturmaya başlar. Fakat tüm bunların öncesinde Modernizm’in doğuşuyla doğrudan bir etkileşim Rus Avangardı’nın gelişim çizgisini de açıklar niteliktedir.

Özellikle 1890 ve sonrası Rus Modernizmi’nin de atılıma geçtiği tarihler olarak bilinir. Bu tarihler itibariyle Rus Sembolizmi’nin Avrupa modernist atılımına paralel olarak yükselişi bu noktada ilk dalga hareketi olarak okunur. Sanat ve edebiyat alanında yaşanan bu gelişmeler 20. yy. başındaki Rus Avangardı’nın yükselişindeki ilk nüvelerdir. Yazıya konu olan mistik ve içsel bir yolculuğun imgesel sonuçlarıyla yakından ilgilenen Rus Sembolizmi bu anlamda Rus soyutlamacılığının doğuşuna da katkıda bulunmuştur. Rus Sembolizmi’nin ezoterik ilgisi dönem sanat ve düşün insanlarını doğrudan etkilemiş ve Rus soyut sanatının doğuşuna da öncülük etmiştir. Bu eğilimle birlikte Rusya’da 1905 ve 1917 devrimleriyle yaşanan toplumsal gelişmeler de Rus Avangardı’nın doğuşuna oldukça önemli katkılar sunar. Yeni bir toplumsallığın inşası ülküsüyle üretimlerini arttıran Rus Konstrüktivist sanatçılar bu noktada Süprematizmle bir tür dirsek teması kurarak ilkesel bir birliktelik oluşturmaya çalışırlar fakat estetik ve ideolojik açıdan yaşanan uyuşmazlıktan dolayı ayrışmalar yaşanır. Buna rağmen Maleviç’in ‘Siyah Kare’sinden etkilenen bazı Konstrüktivist sanatçılar da kendi kare örnekleri ile bahsedilen birlikteliğe dair aktarımlarını paylaşırlar.⁴⁶

⁴⁵ Haz: Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, İstanbul, Sel Yayınları, 2015, s.131.

⁴⁶ Bu noktada özellikle Maleviç’in uzay temelli sanat görüşü-ilahi olanın vurgusuyla birlikte metafizik tartışmaları merkeze alarak süprematist geometrizeasyonu oluştururken, Konstrüktivistlerin ilgisi daha çok Rus toplumsallığını merkeze alan bir tür ütöpik sosyalizmin inşasıyla açıklanır. Bu noktada Avrupa Modernizmi’nin de ilgisinin daha çok sanatın kendi temsili olgularıyla bir tür he-saplaşma olarak görüldüğünü hatırlatmak gerekir. Detaylı tartışma için bkz: Susan Buck-Morss, **Rüya Alemi ve Felaket**, İstanbul, Metis Yay., 2004, s.118-122.



F.6- El Lissitzky, İki Kare, 20 x 24 cm., 1920

20. yy. başında Kübizmle birlikte tek merkezli ve üç boyutlu algının yok olması sanatta yeni bir gerçeklik algısının düşünülmesini gerektirmiştir. Yeni gerçeklik arayışı da natüralist ve simgesel anlam dünyalarının dışında bir tür 'üst gerçek' arayışı olarak soyutta kendini gösterir. Bu eğilim Süprematizm'in sanat görüşü dahilinde ifade bulan genel bir yaklaşımdır ve uzay görüşlerinin şekillendirilmesi olarak da tanımlanmaktadır. Süprematizm, akımın temsilcisi Kazimir Maleviç'in ifadesiyle *yaratıcı sanat içinde saf duygunun üstünlüğüdür*.⁴⁷

Rus ressam Kazimir Maleviç (1878-1938) tarafından kuramsallaştırılan Süprematizm Latince *suprema* (en üst, en yukarı) kelimesinden türetilmiştir. Bu şekliyle akımın duyduğü dünyanın sunumuna dair yaklaşımını ortaya koyar. Buna göre natüralist gerçeklikten kopuş var olan gerçeğin kavranıp *reel* gerçekliğin üstüne

⁴⁷ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yay., 2016, s. 90.

çıkılma isteğiyle ilgilidir. Üst gerçekliğe doğru gidiş Maleviç literatüründe ‘özgür hiçlik’ olarak tanımlanmış, kavram dönemin düşünürleri Bakunin ve Kropotkin’in anarşist düşünce dünyasının şekillenmesinde kullandıkları ütöpik toplumun inşası modelinden alınmıştır. Görünen dünyanın gerçekliğini aşma çabası içinde olan Süprematizm, bu çabayı duyguyu merkeze alarak ortaya koyar. Süprematizm için görünen dünyanın objektif temsili bir anlam taşımaz. Bilinçli aklın kavramlarından ziyade duygunun temsil ettiği bir *non-objektif* temsil; yani süprematist temsil önemlidir.⁴⁸ Maleviç’in temellendirdiği şekliyle üst-gerçeklik bir tür ‘soyut gerçeklik’ olarak karşımıza çıkar. Deneysel gerçeklik salt sanatsal göstergelerin kabul edildiği –renk-ışık-biçimlendirme- öğelerin Süprematist yeni-gerçekçi modellerle birlikte düşünüldüğü sistematiksel bir bütünlüktür. Süprematizm içinde geometrik uygulamalar bu haliyle düşünüldüğünde bahsedilen yeni-gerçeklik algısının yansımaları olarak karşımıza çıkarlar. Aynı zamanda bu yaklaşım Maleviç özelinde kare uygulamalarına giden yolu da açan anlayıştır. Buna göre birbirleriyle ilişki içinde bulunan ve geometri aracılığıyla kurulan dünyalar bütünlüğünden söz edilir. Maleviç için bu analojinin kurulmasını sağlayan en doğru araç kare şekli olmuştur. Maleviç, *1913 yılında, sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda yapmış olduğum umutsuz çabada ‘kare’ biçimine sığındım* der.⁴⁹ Böylece sanatçı nesnelere biçimlerinin bozulması anlayışından içeriksizliğe-nesnesizliğe doğru bir tür geçiş yapar.

1878 yılında Kiev’de dünyaya gelen Kazimir Severinoviç Maleviç’in babası şeker fabrikası çalışanıydı. Dindar bir ailede büyümemiş olan Maleviç özellikle köylü yaşamının unsurlarına ilk gençlik yıllarından itibaren yoğun ilgi duymuştur. Sanatında öne çıkan temel özelliklerin bu yıllarda kazanmış olduğu köylü yaşantısı esinlerinden doğduğu görülür.⁵⁰ Ailenin 1893 yılında Parkhomovka’ya taşınması ve babasının Moskova-Kursk demiryolu hattında çalışmaya başlamasıyla Maleviç de bu demiryolu hattında teknik ressam olarak çalışmaya başlar. İlk resim denemelerini de bu yıllarda gerçekleştirir. Başlarda İzlenimci bir üslupla resim yapan Maleviç özellikle 1905 Devrimi’nden sonra batılı argümanların Rusya’ya taşınmasıyla birlikte Avrupa Avangardıyla tanışmış olur. Bu açıdan bakıldığında Maleviç’in Felsefe-Metafizik-Sanat etkileşimli çalışmaları bu noktadan itibaren yoğunlaşır.⁵¹

⁴⁸ A.e., s.90.

⁴⁹ Ed: Matthew Drutt, **Kasimir Malevich: Suprematism**, London, S.R. Guggenheim Foundation, Phaidon Press., 2003, s.69.

⁵⁰ Maleviç’in özellikle ‘Kübo-Fütürist’ (Kübist ve Fütürist sentez) olarak tanımlanan dönemi bahsedilen köylü yaşamı esinlerinin en net görüldüğü dönemi olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmalarda tarla ve fabrika işçileri, köylüler, Rus evlerinden yaşam halleri gibi gündelik Rus yaşamının kesitleri resim konuları olarak ele alınmıştır.

⁵¹ Yılmaz, a.g.y., s.188-189-190.

Maleviç için sanatının olgunlaşma süreci itibariyle kendini gösteren metafizik arayışlar, Maleviç’i içeriksiz-nesnesiz bir resim arayışına götürür. Duyusal nesnelere dünyasının dışında, onun *üstünde* bir zihin algısıyla yeni bir resim arayışına sokar. Bu durum içsel bilginin, *teozofist* bir içsel bilgi kavranışının sanatta işlenmek istenişinin tezahürüdür. Pratik realizmin ve onun göstergelerinin reel dünya tablosundaki temsilinin resmin içinde isteyerek yok edilişi, resmin temel değerlerinden biri olan figürü de dışarıda bırakmayı gerektirmiştir. Öklid geometrisi uzaysal geometrinin çıkarımlarıyla yerini meta-geometrik yorumlara bırakır. Bu durum da Maleviç sanatındaki ‘süprematist yeni-gerçekçi’ örneklerin 1910 yılı itibariyle ortaya çıkış koşullarını hazırlar.⁵²

Süprematist görüşün bütün bu eğilimlerle birlikte ortaya koyduğu metafiziksel çıkarımları Maleviç’in ‘Siyah Kare’ isimli çalışmasına giden yolu hazırlamıştır. Maleviç böylece bahsedilen görüşler ışığında ‘Siyah Kare’ isimli çalışmasını Aralık 1915’te Petrograd’da düzenlenen *Son Fütürist Sergi 0.10* ‘da ilk olarak sergiler. Beyaz bir resim düzlemi üzerine sadece siyah bir kareyle ortaya konan çalışma Maleviç’in tanımlamasına göre Rus evlerinde en değerli ikonaların asıldığı yer olan iki duvarın birleştiği köşenin en üst noktasına yerleştirilmelidir.⁵³ Bunun bir tür kozmik bir görüşü, ilahi bir varoluş biçimini temsil etmesi açısından tıpkı Robert Fludd’ta karşımıza çıkan ‘sonsuz karanlık’ temasının Modernizm’in kodlarıyla adeta yeniden üretilerek ‘özgür hiçlik’ olarak işlenmesi durumuyla karşı karşıya kalırız.⁵⁴ Bu yaklaşım aslında Fludd özelinde bahsedilen kozmik dünya görüşünün 20. yy sanatındaki karşılığı gibidir.⁵⁵ Yeni-Platonculuğun devamında mikro-makro kozmos ilişkisiyle açıklanan maddeler ve madde üstü dünyanın algılanma biçimi, Maleviç’in sanat anlayışında Süprematizm’in konumlandığı pozisyonu da ortaya

⁵² Yüzyıl başında özellikle Rusya’da Lobaçevski’nin uzaysal gerçekliği işaret eden yeni geometri anlayışı, Uspenskiy’nin dördüncü boyutla ilgili çıkarımları uzay geometrisinin Maleviç’in süprematist sanat görüşünü tamamlayıcı niteliktedir. Bu anlayış artık farklı türde uzamların varlığının modernist dünya görüşünün estetik görüşle bir araya gelmesi sonucu gerçekleşir. Özellikle bir teozofist olarak da bilinen Uspenskiy *Tertium Organum* isimli çalışmasında 1904 yılında ‘Dördüncü Boyut’ isimli kitabı kaleme alan Charles Hinton’un bahsedilen yaklaşımını konu etmesiyle entelektüel çevrelerce oldukça dikkati çeker. Maleviç de süprematizm fikrini kurgularken bu dördüncü boyut kuramından etkilenmiştir. (Konuyla ilgili oldukça detaylı tartışma için bkz: Evren Yılmaz, Ayla Ödekan, **Yeni-primitivizmden Süprematizme Maleviç’in Sanatında Tersten Perspektif Dördüncü Boyut İlişkisi**, İstanbul, itüdergisi, Cilt:6, sayı:2, s.41-54., Aralık 2009)

⁵³ Nitekim Maleviç ölüm döşeğindeyken yatağının başında tam da bahsedilen noktada kendisinin ‘Siyah Kare’ isimli resmi asılı durmaktaydı.

⁵⁴ Eugene Thacker, **Black on Black**, A.B.D., The Public Domain Review, 2013 (gazete makalesi) Bu konuyla ilgili ayrıca bkz: Aleksandra Shatskikh, **Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism**, New Haven-Londra, Yale University Press., 2012 s.151-154.

⁵⁵ Jaromir Olsovsky, **K Tisku byly pripraveny ilanky: Kazimir Malevich’s Black Square and Robert Fludd’s Dark Darkness: A Coincidental Resemblance**, Polonya, In Acta Historica Museo Logica, 2011, s.10.

koyar. Buna göre Maleviç'in *Siyah Kare*'si dünyevi olanla bağlarını koparmış uzaysal bir gerçekliğin ifadesi olarak karşımıza çıkar. Maleviç bunu 'içeriksizlik olarak duyum ötesi boşluk' şeklinde ifade etmiştir.⁵⁶ Bu 'boşluk' fikrini de 'Siyah Kare' isimli çalışmasıyla tanımlar.

Boşluk fikri aslında İlkçağ Yunan felsefesinden 20.yy'ın başında Modernizm fikrinin oluşum noktalarına dek karşımıza çıkar. Maleviç'in *Siyah Kare*'si de Modernizm'in 'yeni' sanat anlayışı bakımından içselleştirdiği nesne karşıtı sanat anlayışına yakın düşer. Maleviç'e göre *saf soyutluk* anlayışına varabilmek için uzamı oluşturan boyutsallıktan kurtulmak gerekir. Bu uzam dışı zihin, tıpkı gnostik zihnin düşünme yapısına benzer. Bu da sezgiselliğin verili gerçeklik algısının yerini almasıdır. Modern resmin yorumlanışında da *Siyah Kare* isimli çalışma Maleviç özelinde 'boşluk' fikrinin resme yansıtılmasıyla açıklanır: "*Siyah Kare resminin boyalı alanı tuvalin çerçevesiyle kuşatılmıştır. İçeride kalan kare şeklinde boyanmış alan, tuvalin sergilendiği alanda kendine ait bir 'boşluk' (space) hissi bırakır. Siyah alan sezgisel olan, çevresindeki beyaz alan ise sezgiselliği çevreleyen 'boşluk'tur. Maleviç yeni bir tür resimsel alan oluşturur, 'boşluğu' (space) içinde barındıran resmin sınırlarını aşan bir alan.*"⁵⁷

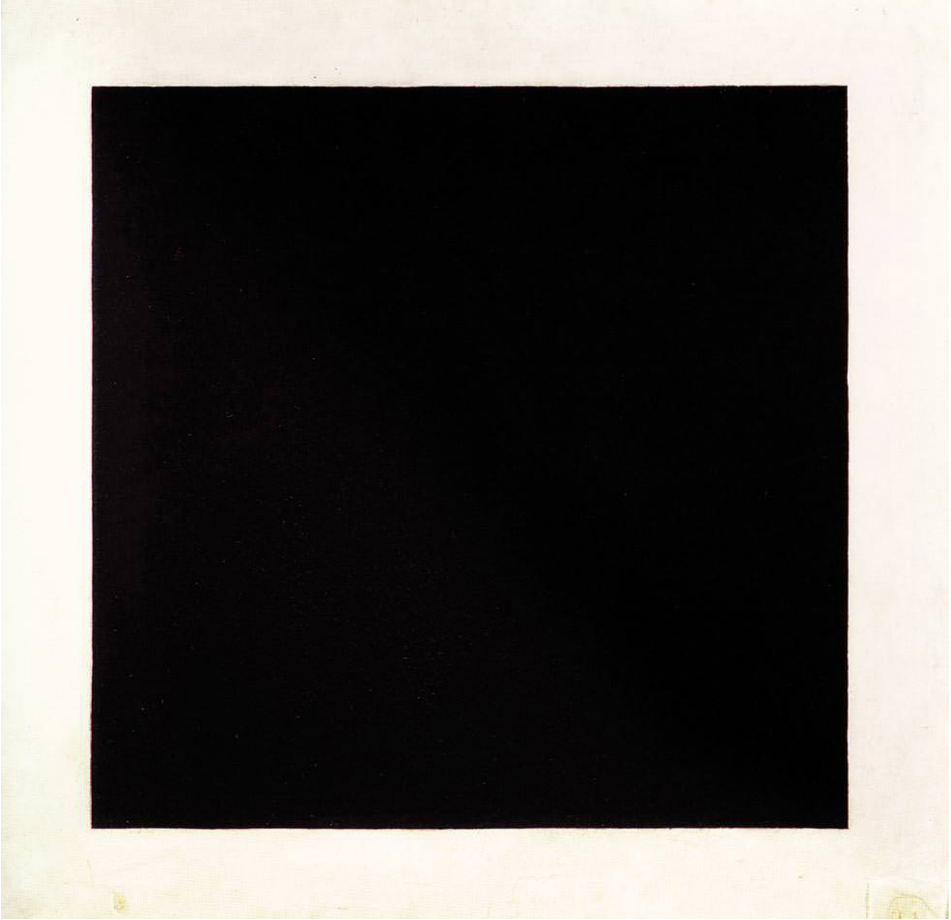
Bu şekliyle bakıldığında Maleviç'in siyah karesi non-objektif duygu durumunun ifade edildiği bir biçimsel öneri olmuştur: "*Kare=duygu; beyaz zemin=bu duygunun ötesindeki boşluktur.*"⁵⁸ Genel anlamda ise Maleviç'in bu biçimsel önerisi sanatın ölümü veya sonu şeklinde okunmuş; fakat bu temsil biçiminde duygunun dışsal değerlendirilişi konusu genelde değerlendirme dışı kalmıştır.⁵⁹

⁵⁶ Gerry Souter, **Malevich: Journey to Infinity**, İngiltere, Parkstone Press, 2008, s.146. (Maleviç bu noktada kendi mistik çıkarımlarıyla süprematist sanat dilini bağdaştıran 'duyum ötesi boşluk' vurgusunu şu şekilde aktarır: "(...)Sergilemiş olduğum 'boş bir kare' değil, daha ziyade nesnesizlik duyumu idi.(...) Süprematizm, zamanla, 'şeyler'in birikmesi ile örtülmüş saf sanatın yeniden keşfidir. (...) Beyaz üzerine siyah kare, nesnesiz duyumun ifade edildiği ilk biçimdi. Kare=duyum, beyaz alan=bu duyumun ötesindeki boşluk.(...) Süprematizm yeni bir duyum dünyasını vücuda getirmedir; bundan ziyade, duyum dünyasının tamamen yeni ve dolaylımsız temsil biçimini vücuda getirdi. Kare değişir ve yeni biçimler yaratır; onun, onları meydana getiren duyuma bağlı olarak şu ya da bu yolla sınıflandırılacak elemanlarını yaratır." Çev.-Akt: Evren Yılmaz, **a.g.y.**, s.272.)

⁵⁷ Seda Erol, **Heykelde Boşluk Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 2011, s.36.

⁵⁸ Antmen, **a.g.e.**, s.92.

⁵⁹ **A.e.**, s.92.



F.7- Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 79.5 x 79.5 cm., Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.

Sonuç:

Robert Fludd'un 'Koyu Karanlıklar' ve Kazimir Maleviç'in 'Siyah Kare' isimli çalışmaları arasındaki bağ daha önce farklı araştırmacılar tarafından genellikle sanat-mistisizm bağlamında 'sonsuzluk' kavramı açısından çalışılmış olsa da ezoterik ve mistik vurgunun neden kareler aracılığıyla yapıldığı konusuna fazla değinilmemiştir. Bu anlamda bu iki örneğin karenin tarihsel süreciyle ele alınması gerekli olmuştur. Bunun dışında Türkçe yayınlar içinde de bu konunun derinlemesine tartışılmamış olması bu yazının yazılmasının bir başka nedenidir. Robert Fludd ve 'Koyu Karanlıklar' ile ilgili Türkçe yayınlara çok az rastlanırken Rus ressam Kazimir Maleviç'in 'Siyah Kare'si ülkemizde çeşitli yayınlarda çokça işlenmiş

fakat ‘Siyah Kare’ nin ele alınış şekli çoğunlukla Modernizm’in biçimsel özellikleri açısından yapılmıştır. Bu anlamda iki kare arasında anlamsal açıdan kurulan bir ilişki bu yazının ana motifini oluşturmuştur.

Tarihin farklı dönemlerinden, farklı coğrafyalardan ve farklı kültürel geleneklerden gelen bu iki sanatçı, bir geometrik form olan kare aracılığıyla benzer bir metafizik anlayış dahilinde birlikte düşünülür. Bu metafizik anlayış, ezoterizmin felsefi doğasına yakından bakmayı gerekli kılmış ve bu anlamda iki sanatçıyı benzer bir sorunsalın etrafında bir arada düşünmeyi gerektirmiştir. Bu benzerlik sadece düşünsel boyutta karşımıza çıkmamıştır. İki sanatçının da benzer bir ortak derdi ‘siyah kare’ler aracılığıyla aktarmaları ilginç bir biçimsel analogi oluşturur. Robert Fludd’un *Koyu Karanlıklar* illüstrasyonundaki teozofi vurgulu ‘büyük gizem’ (mysterium magnum), Kazimir Maleviç’in *Siyah Kare* çalışmasındaki ilahi ve mistik *suprema* ile koştur bir hale gelir. İki siyah kareye baktığımızda teozofi ilkelerinin örtüştüğü mistik bir kurguyla karşı karşıya kalırız. İki kurgu da kurumsal Hıristiyanlık değerlendirmesinin dışında felsefi ve kültürel motiflerin yoğunluk kazandığı bir şekilde karşımıza çıkar. Özellikle metafiziğin Ortaçağ itibarıyla ortaya koyduğu önerilerin Gül-Haç ekolüyle olan ilişkisi hem Albrecht Dürer hem de bir yüzyıl sonra Robert Fludd tarafından kare şekli aracılığıyla aktarılmıştır. Benzer bir şekilde Maleviç’in Süprematist sanatının ifadesi olarak ortaya koyduğu *Siyah Kare* isimli çalışmasını Rus evlerinde en değerli ikonaların asıldığı yer olan iki duvarın birleştiği köşenin en üst noktasına yerleştirilmesi, ikonların bir dini ve tanrısal aşkıncılığı ve bir tür iman etme yolunu temsil etmesinden ileri gelir. Bu durum da söz konusu inancın kare oluşumuyla ilişkisini açıklar niteliktedir. Böylece bahsedilen metafizik tartışmanın Maleviç özelinde de kare formu yoluyla ortaya konmasının kökenleri görünür kılınmıştır.

Maleviç özelinde biçimsel açıdan ortaya konan kare formu elbette 20. yy.’ın ve daha görünür olarak Modernizm fikrinin bir sonucudur. Sanat tarihinde Maleviç’in *Siyah Kare* isimli çalışması çoğunlukla Modernizm’in biçimsel unsurlarıyla tartışılır. Fakat *Siyah Kare*’nin anlam örgüsü-ya da semantik kökeni sadece Modernizm’in temel unsurlarıyla değil; aynı zamanda yazıda vurgulandığı gibi Neo-Platonik görüş ve mistik eğilimlerle de ilişkilidir. Robert Fludd’un *Koyu Karanlıklar* isimli çalışması da yazıda aktarıldığı gibi benzer bir mistik kökenle ortaya çıkmıştır. Böylece iki karenin de gerek biçimsel gerek anlamsal kökenleri bir noktada örtüşmüş olur. Tarihsel süreklilik açısından *Koyu Karanlıklar* isimli çalışmanın üretildiği 17. yy dan *Siyah Kare*’nin üretildiği 20.yy. ın başına gelene kadar gerek resimsel gerekse de kare formunun işaret ettiği temsili bağlam açısından şeklin kendisinin sanat dışında düşünülmesini gerektiren bu unsurlar, sanat tarihi disiplini açısından da estetik tartışmanın dışında farklı bir noktanın varlığını ortaya koyar. Felsefi ve metafizik unsurlarda birleşmiş, farklı çağlarda yaşamış iki sanat ve düşün insanının kare formu özelinde oldukça benzer çıkarımlarla hareket ettikleri görülür.

KAYNAKÇA:

- Antmen, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yay., İstanbul, 2016.
- Blavatsky, H.P., **Teosofinin Anahtarı**, Mitra Yay., İstanbul, 2015.
- Debus, G., Allen, **Robert Fludd and His Philosophical Key**, American Institute of the History of Pharmacy, 1981.
- Drutt, Matthew, (ed): **Kasimir Malevich: Suprematism**, S.R. Guggenheim Foundation, Phaidon Press., Londra, 2003.
- Duro, Paul, (ed): **The Rhetoric of the Frame**, Cambridge Uni. Press., İngiltere, 1996.
- Düchting, Hajo, **Paul Klee: Painting Music**, Prestel Publishing, Münih, 2012.
- Eco, Umberto, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Can Yay., İstanbul, 1999.
- Elezoviç, Nadezda, **Sacred in Modern Abstract Art**, Brepols Publishing, Belçika, Vol:11, 2018.
- Federico, P.J., **The Melancholy Octahedron**, Mathematics Magazine, Washington, A.B.D., 1972.
- Garber, Daniel, Ayers, Michael, (ed): **The Cambridge History of Seventeenth Century Philosophy Vol. 1**, Cambridge Uni. Press., İngiltere, 2012.
- Geismarr, Christoph, **The Geometrical Order of the World: Otto van Vee’s Physicae et Theologicae Conclusiones**, Journal of the Warburg Courtauld, Londra, Vol: 18, 1993.
- Godwin, Joscelyn, **Robert Fludd: Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds**, Thames & Hudson, Londra.
- Hartmann, Franz, **Bilgelik Mabedinin Eşiğinde: Hermetik Öğretilerden Gül Haç Gizemlerine**, Hermes Yay., İstanbul, 2015.
- Janacek, Bruce, **Alchemical Belief: Occultism in the Religious Culture of Early Modern England**, Pennsylvania State University Press., A.B.D., 2011.
- Kandinsky, Wassily, **Concerning The Spiritual In Art**, The Floating Press., Auckland, 2008.
- Kemp, Wolfgang, **The Narrativity of the Frame**, Cambridge Uni Press., İngiltere, 1996.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz, **Saturn and Melancholy**, New York Basic Books, A.B.D., 1964.
- Martin, Sean, **Gnostikler: İlk Hıristiyan Sapkınlar**, Kalkedon Yay., İstanbul, 2010.

- McKinley, Pam, Hutchinson, David, Scott, Derence, **There's a (black) hole in my pocket dear e-LISA: Experiments in search of the perfect G-Wave in the Woven Universe**, The Journal of the Thematic Dialogue, Yeni Zelanda, Vol:17, 2016.
- Meisel, Martin, **Chaos Imagined: Literature, Art and Science**, Columbia Uni. Press., A.B.D., 2016.
- Minor, Vernon Hyde, **Sanat Tarihinin Tarihi**, Koç Üniversitesi Yay., İstanbul, 2012.
- Morss, Susan-Buck, **Rüya Alemi ve Felaket**, Metis Yay., İstanbul, 2004.
- Olsovsky, Jaromir, **K tisku byly pripraveny ilanky: Kazimir Malevich's Black Square and Robert Fludd's Dark Darkness: A Coincidental Resemblance**, In Arta Historica Museo Logica, Polonya, 2011.
- Panofsky, Erwin, **İkonoloji Araştırmaları**, Pinhan Yay., İstanbul, 2012.
- Panofsky, Erwin, **The Life and Art of Albrecht Dürer**, Princeton University Press., A.B.D., 2005.
- Rosenthal, Bernice Glatzer, (ed): **The Occult in Russian and Soviet Culture**, Cornell Uni. Press., New York, 1997.
- Shatskikh, Aleksandra, **Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism**, Yale Uni.Press., New Haven-Londra, 2012.
- Souter, Gerry, **Malevich: Journey to Infinity**, Parkstone Press., İngiltere, 2008.
- Taylor, Glenn, **A Secret Message in Dürer's Magic Square**, Ars Brevis Foundation Inc. Notes in the History of Art, Sayı:23, No:1, A.B.D., 2003.
- Thacker, Eugene, **Black on Black**, The Public Domain Review, A.B.D., 2013.
- Thilly, Frank, **Yunan ve Ortaçağ Felsefesi**, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2007.
- Tuchmann, Maurice, **The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985**, Abbeville Press., New York, 1986.
- Tükel, Uşun, (haz): **E.H. Gombrich: Resimde Anlam Sorunu**, Kabalcı Yay., İstanbul, 1995.
- Worringer, Wilhelm, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Hayalperest Yay., İstanbul, 2017.
- Yılmaz, Evren, Ödekan, Ayla, **Yeni-primitivizmden Süprematizme Maleviç'in Sanatında Tersten Perspektif Dördüncü Boyut İlişkisi**, itüdergisi, Cilt:6, Sayı:2, İstanbul, Aralık 2009.

TEZLER:

- Erol, Seda, **Heykelde Boşluk Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 2011.
- Yılmaz, Evren, **Mondrian ve Maleviç'in Sanatında Metafizik ve Felsefi Araştırmalar: Sanatçı Metinleri Işığında Bir Değerlendirme**, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 2009.