



**EZOTERİK SEMBOLLERİN ORTAÇAĞ, RÖNESANS, 19. YÜZYIL VE GÜNÜMÜZ SANATINDAKİ
YANSIMALARI ÜZERİNE BİR İNCELEME***
*A STUDY ON THE REFLECTIONS OF ESOTERIC SYMBOLS IN MEDIEVAL, RENAISSANCE, 19TH
CENTURY AND CONTEMPORARY ART*

Okan BOYDAŞ**

Öz

Bu makalede Ortaçağ, Rönesans, 19. Yüzyıl ve günümüz sanatında ezoterik ilgiler ve bağlamlar taşıdığı düşünülen örneklerle yer verilmiştir. Bu bağlamda Ortaçağ ve Rönesans dönemi içerisinde yer verilen çalışmalar, ikonografik yaklaşımın imkânlarından yararlanılarak çözümlenmeye çalışılırken, 19. Yüzyıl ve sonrası sanatçılarının yapmış olduğu resimler gösterge bilimsel yaklaşımla incelenmiştir. Bu bağlamda araştırmacının kendi sanatsal yaşamında da etkilendiği sanatçı ve çalışmalarından oluşan bir seçki niteliğinde olan bu makalede Ezoterizm kavramı araştırmaya dahil edilen sanatçıların çalışmalarındaki ezoterik semboller üzerinden değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Ezoterizm, Ortaçağ Sanatı, Rönesans Sanatı.

Abstract

In this article, the examples that are thought to be carrying esoteric interests and contexts in Middle Ages, Renaissance, 19th Century and contemporary art are mentioned. In this regard, the works in the Middle Ages and Renaissance period are tried to be analyzed by utilizing the opportunities of the iconographic approach, while the paintings made by the 19th century and later artists are examined through semiotic approach. In this context, this anthological-quality article consisting of artists and works that the researcher has been influenced in his own artistic life evaluates the concept of esotericism through the esoteric symbols in the works of the artists included in the study.

Keywords: Esotericism, Medieval Art, Renaissance.

Giriş

Temel amacı insanın İnsan-ı Kamil mertebesine ulaşmasını sağlamak olan, gizli, içsel ve içine doğru anlamındaki Ezoterizm'in içinde barındırdığı üst ve gizli bilgilerin semboller aracılığı ile günümüze taşındığı bilinmektedir. Bu bağlamda Ortaçağdan günümüze gelen ve ezoterik olarak sınıflandırabileceğimiz sembollerin yer aldığı eserlerden örnekler ikonografik bir yaklaşımla bu makalenin içerisine dahil edilmiştir. Bu bağlamda konu edilen ezoterik ilgiler Ortaçağ dönemindeki "anonim" eserlerin yanı sıra sırası ile Masaccio, Fra Angelico, Sandro Botticelli, Michelangelo Buonarroti, Hieronymus Bosch, Wassily Kandinsky, Erol Akyavaş, Ergin İnan ve Ramazan Can'ın eserleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla birlikte Antik Yunan ve Roma Medeniyetlerindeki insan merkezli dünyaya bakış açısı, felsefe ve sanat alanındaki gelişmiş düşünce sistemi ortadan kalkmıştır. Bu durum İlk Çağ'ın kapanmasına, Ortaçağ'ın başlamasına neden olmuştur. Ortaçağ'ın başlamasının en büyük sebeplerinden biri olan Kavimler Göçü, Ortaçağ Avrupasında yıllarca sürecek olan feodalitenin de sebebi olarak görülmektedir.

* Bu çalışma Okan BOYDAŞ tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde yayımlanan Sanatta Yeterlilik Tezinden üretilmiştir.

** Dr., e-mail: boydasokan@gmail.com



Anonim, "Bakire Hodegetria ikonası", 12. Yüzyıl, Tempera, Bizans Müzesi, Gazimagosa, Kıbrıs.

Feodalitenin mutlak doğruyu ve kilisenin boyunduruğu altındaki dayatmacı yapıyı benimser durumu, Ortaçağ Avrupası'ndaki her alanda kendini hissettirmiştir. İlk çağda görülen akılcı ve insan merkezli düşünce sistemi yerini kilisenin hüküm sürdüğü bir devlet yapısına bırakmıştır.



Anonim, "Theofilos'un Eşi", 14-15. Yüzyıl ikonu, Fresk, Ulusal ikona koleksiyonu, British Museum, İngiltere.

Bu dönemde Feodal sistemin içinde barındırdığı yaşamdan sonra varolduğu düşünülen öteki dünya anlayışı, Antik Yunan'ın insanlara sunduğu ideal güzellik anlayışının üzerini örtmüştür. Dünya gerçeklerinin Tanrı inancına dayandırıldığı bu dönemde, kilisenin ve din adamlarının etkisini tartışılmaz biçimde arttırmıştır. Bu dönem içinde her alanda olduğu gibi, sanatta kilisenin boyunduruğu altındaydı. Ortaçağ resim sanatında sembolik, çizgisel ve katı bir tavırda çalışmaların üretildiği görülmektedir. Perspektif kurallarının olmadığı, iki boyutlu bir anlatımla yapılmış çalışmalar, bu dünyanın gerçeklerinden öte/ki dünya inancı çerçevesinde şekillenen konuları anlatır. Bu dönemde resim, dinin yayılmasına yönelik çalışmaların en çok kullanılan şekli biçimindeydi. Kilisenin görüşleri doğrultusunda İncil'den alınan konuların resmedilerek ele geçirilen yeni topraklarda Hıristiyanlığın yayılması amaçlanıyordu. Bundan dolayı Ortaçağ'da dini örgenlerin yer aldığı ikonlar çok fazla ve hızlı şekilde üretilmiştir. Bu dönemde üretilen çalışmaların temelinde İncil bulunmaktadır. Dinsel örüntülerle şekillenen Ortaçağ resim anlayışında İsa, Meryem, Azizler, Havariler gibi sembolik anlatımların yanında genellikle İsa figürünün doğumu, vaftizi gibi ezoterik ritüellerin resmedildiği görülmektedir.



Anonim, "Theofilos'un Eşi", 1175, Fresk, Karamlık Kilisesi, Kapodokya yakınları, Türkiye.

Ortaçağ'da yer alan öteki dünya inancının her alanda hissedilmesi, insan merkezli özgür düşünce biçiminin yaşamın her alana yayılmasını engeller. Bu engeli ortadan kaldıran ve dünyayı objektif gözle gören Rönesans düşüncesi, dış dünya gerçeklerine yöneldiğinden bireyciliği kısıktır tutan bağları



kopararak atar ve insan, düşünen ve anlayan bir birey haline gelir(Burckhardt, 1974:208, akt: Ödin, 2016:20). Ortaçağ ortamındaki kilisenin dayatmaları sonucu ortaya çıkan, insanı ruh ve beden olarak ikiye ayırma anlayışı Rönesans ile birlikte ortadan kalkar. Hümanist Giovanni Pico Della Mirandola'ya göre, insan tıpkı doğa ve evren gibi bir bütündür. Bu durumu Ödin, şu şekilde aktarır;

Gökyüzündeki her şey yeryüzüne ışık aracılığı ile nasıl bağlandıysa, ruhun her değeri, her gücü-yaşam, hareket ve duyum-birleşti ve dünyevi cisimlere geçti... Ruhun aydınlığının katılmasıyla ışık meydana gelince, gökyüzü ve yeryüzü, akşam ve sabah birbirine bağlandı ve bedenin karanlık doğası ile ruhun aydınlık doğası birleşti ve insan bir bütün olarak ortaya çıktı(Mirandola, 1965:119, akt: Ödin, 2016:20-21).

Bu düşünceye göre insanı bir bütün olarak görme, dünyaya objektif yaklaşımında beraberinde getirir. Doğanın içinde yer alan insanın kendi gerçekleri ile yüzleşmesine olanak sağlar. Tanrı'nın bir yansıması olarak düşünülebilecek insanın, bu bakış açısı ile Rönesans düşünce sisteminde merkezde olduğu düşünülebilir. İnsan merkezli bir düşünce sistemi olan Rönesans'ta da bu düşünceye uygun olarak sanat eserleri üretilmiştir. Bu bağlamda Masaccio, Fra Angelico, Sandro Botticelli, Michelangelo Buonarroti, Hieronymus Bosch'un çalışmalarından örneklere yer verilmesi Rönesans Sanatı'nın anlaşılması bakımından önemlidir.

Masaccio

Gerçek adı Tommaso di ser Giovanni olduğu bilinen Masaccio'nun, en önemli eserlerinden sayılan Floransa Santa Maria del Carmine'deki Barancacci Şapeli'nde yaptığı freskler, o dönemin önemli eserleri arasında yer almaktadır. Masaccio'nun yapmış olduğu çalışmalarda duygu kavramı ön planda yer almaktadır. Çalışmalarında insanlık dramını gözler önüne serer; umutsuzluğu, utancı, hüznü ve pişmanlığı görselleştirir. Masaccio'nun yapmış olduğu *Adem ve Havva'nın Cennetten Kovuluşu* isimli freski Ödin, Beck'in düşüncelerinden de yararlanarak şu şekilde açıklamıştır:

Adem ve Havva'nın arkasında bulunan cennetin çok dar kapısı bir daha cennete dönüşün imkansızlığını vurgular. Havva'nın başını umutsuzca kaldırması ve üzüntüsünü göstermek için ağzını açması suçunun farkındalığına bir gönderme ise, Adem'in yüzünü kapayarak ağlaması, utanç ve pişmanlığının ifadesidir. Figür yorumu açısından bir yenilik olan Cennetin Kovuluşu sahnesi yaklaşık seksen yıl sonra Michelangelo'yu çok etkilemiş ve Michelangelo Sistine Şapeli'nin tavan fresklerinde bu etkilenişini görselleştirmiştir. İzleyicide dokunsallık etkisi bırakan Adem ve Havva figürlerinde, kaslı vücutları ve yere basan gösterimleriyle üç boyutluluk vurgusu tamdır. Ancak anatomik açıdan bakıldığında doğru oranların kullanılmadığı görülmektedir. Örnek verilecek olunursa Adem figürünün bedeninin üst kısmı bacaklarına göre kısa resmedilmiştir. Bununla birlikte Adem figürü, fresko içerisindeki kompozisyon değerleri bakımında rahatsız edici değildir. Adem'e ve Havva'ya verilen ifade bağlamında Cennetten Kovuluş sahnesi psikolojik yorum açısından kayda değerdir(Ödin, 2016:151-152).



Masaccio, "Adem ve Havva'nın Cennetten Kovuluşu", 1425, Fresk,208x88 cm. Santa Maria del Carmine, Brancacci Şapeli, Floransa.

Bayat, Adem ile Havva'nın cennetten kovulma olayını şu şekilde yorumlar: Cennetten kovulma motifleri olan Adem, Havva'nın sözleri üzerine yasak meyvelerden birini ısırır. Çok tatlı olan meyveyi kendisi yemekle kalmaz, kocasının da ağzına sürter. Her ikisinin yasak meyveyi yemeleriyle aynı anda tüyleri dökülür, çıplak olduklarının farkına varırlar. Burada Tevrat'taki iyi ve kötüyü bilme ağacı değişik bir şekilde incelenmiştir. Nitekim meyveyi yedikten sonra Adem'le Havva çıplaklığı, yani kötülüğü fark ederler

veya kötülükle tanışır. İnsanları yasak meyveden korumayan yılan lanetlenir. Havva, Tanrı tarafından çocuk doğurma ve doğum sancısı çekme cezasına çarptırılır. Adem ve Havva, ölümlü kılınır. Mitte bilinçaltında yatan yaratılmadan üremeye geçiş ve ölüm kavramları yasak meyveyle eşleştirilir. Kovulma üremeye, yasak meyve de ölüme dönüştürülür(Bayat, 2017:113).

Fra Angelico

Gerçek ismi Fra Giovanni da Fiesole olan Fra Angelico, aslında bir Dominiken rahibidir. Düşünce yapısı olarak Ortaçağ Felsefi görüşünü benimsese de, yapmış olduğu çalışmalarda Rönesans sanatı ile bir köprü görevi görür. Perspektif anlayışı bakımından Masaccio'nunkine yakın bir tavırda resmettiği konularda ve figürlerde Uluslararası Gotik üslubun etkileri görülmektedir. En önemli eserlerinden olan Meryem'e Müjde'de (1433-1434) bu durum net bir şekilde görülmektedir. Çalışmada kullanılan Meryem figürünün zarif duruşu, meleğin duruşunda karşılık bulur. İki figüre bakıldığında Gotik üslubun yansımalarının görüldüğü söylenebilir. Çalışmalarında Ortaçağ ikonlarından gelebileceği düşünülen yoğun şekilde altın yaldız kullanımı dikkat çeker. Meryem'e Müjde'de, genel olarak Tanrı inancı ve teslimiyeti yoğun olarak hissedilmektedir. Kompozisyona bakıldığında, Meryem, Cebrail meleğin sözlerine dikkat kesilmiş bir şekilde tasvir edilirken, Cebrail melekte Meryem karşısında saygıyla öne eğilir biçimdedir. Çalışmanın ön planında müjde sahnesi varken, arka planda sol üst köşede Havva'nın cennetten kovulma sahnesi yerleştirilmiştir. Bununla birlikte Fra Angelico'nun Meryem'e Müjde isimli çalışmasını Ödin şu şekilde analiz eder;

Meryem ve melek ile Adem ve Havva figürleri, ele alınış tarzı açısından karşılaştırıldığında, Adem ve Havva'da daha dünyevi bir temsil hakimken Meryem ve melek daha uhrevidir(Beck, 1999:74). Cennetten kovulma ile İsa'nın doğacağına müjdenmesi arasında kurulan koşutluk, ilk günahın kefareti olarak İsa'nın dünyaya gelmesidir. Müjdenin teolojik temeli, Tanrı'nın istemiyle, Havva'nın hatasının Meryem aracılığıyla ortadan kaldırılmasıdır. Bu bağlamda Meryem, "ikinci Havva" olarak telakki edilir, ama cennetten kovulmadan önceki Havva. Tanrı'nın bu istemi genelde gökyüzünde Meryem'in üzerine doğru gelen parlak ışık ile ifade edilir(Bartz, 1998:48). Farklı zaman dilimlerine ait iki sahnenin bir arada ancak birinin diğerinden küçük betimlemesiyle, perspektif bir anlamda zaman için de söz konusu olur. Diğer bir deyişle, iki olay arasındaki zamansal mesafeyi vurgulamak için de cennetten kovulma sahnesi daha küçük ölçekte ele alınmıştır. İzleyiciye iki olay arasındaki tipolojik bağlantıyı hatırlatmak için yapılan zamansal yoğunlaştırma-sıkıştırma ile geçmiş, şimdiden konum bağlamında da ayrı edilmektedir (Beck, Bartz, Adams, akt: Ödin, 2016:159).

Cennet, Mitolojik ve dinsel öğretilerde bir başlangıç temsil etmektedir. Mükemmellik ve yeni bir başlangıç olarak değerlendirilebilecek cennet kavramından uzaklaşılması dinsel öğretilerde ve diğer olgularla beraber yasak meyve motifine bağlanmaktadır(Bayat, 2017:113).



Fra Angelico, "Meryem'e Müjde", 1433-1434, Tempera, 175x180 cm, Museo Diocesano, Cortona.

Sandro Botticelli

Aslında bir kuyumcu olan Sandro Botticelli, sanat yaşamına Fra Filippo Lippi'nin öğrencisi olarak başlamıştır. Çıraklık ve kalfalık eğitimini tamamladıktan sonra 1470 yılında kendi atölyesini kurarak özgün işlerini burada yapmaya başlar. Sanatçılar sipariş üzerine çalışmalarını sürdürürken, Botticelli'nin en önemli eserlerinden olan Venüs'ün Doğuşu' nu kimin sipariş ettiği bilinmemektedir. Fakat Medici ailesinin önde gelen üyelerinden olan, Lorenzo de' Medici'nin kardeşi Giuliano de' Medici'nin bu tabloyu sipariş ettiği varsayılmaktadır. Venüs, antik dönem geleneklerine göre, saygınlık barındırırken, dinin egemen olduğu Ortaçağ'da günahkârlığın, ahlaksızlığın ve şehvetin sembolü olarak görülmüştür. Venüs'ün Doğuşu'nda ise, bu durumun aksine estetik ve ruh ön plandadır. "Venüs'ün üzerinde ayakta durduğu deniz kabuğu, Meryem'in bekâretinin simgesi haline dönüşmüştür. Yapıtta, sol taraftaki rüzgâr tanrısı Zephyros, nefesiyle

bir istiridye kabuğu üzerinde ayakta duran Venüs'ün karaya çıkmasına yardımcı olmakta, karada ise Venüs'ü, elindeki kırmızı-mor bir örtüye sarmak için, doğada düzeni simgeleyen Tanrıça Horae beklemektedir"(Ödin, 2016:209). Bu durum mitolojik örüntüler ile birlikte, Venüs'ün saflığını korumak için harcanan çabanın da göstergesi olabilir. Ezoterik açıdan bakıldığında, mitolojik bir hikayenin tasviri niteliğinde olan Venüs'ün Doğuşu tablosu, içinde barındırdığı sembolik anlatımla ve bu anlatımın niteliğiyle ezoterik olana yakın bir tutum içerisinde konumlandırılabilir.



Sandro Botticelli, "Venüs'ün Doğuşu", 1485, Tempera, 172,5x278,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

Michelangelo Buonarroti

On üç yaşındayken, Ghirlandaio'nun atölyesine çırak olarak giren ve ilk teknik bilgilerini alan Michelangelo, yapmış olduğu çalışmalarla Lorenzo de' Medici'nin dikkatini çekince Medici ailesinin koruması altına girer. Bu dönemde heykeltıraş Bertoldo di Giovanni'nin öğrencisi olur. Yapmış olduğu çalışmalar ile adından gittikçe söz ettiren Michelangelo, Papa'nın isteği üzerine Sistine Şapeli'ndeki tavan fresklerini yapmaya başlar. 1508 yılında başladığı ve dört yıl boyunca tek başına çalıştığı bu freskleri 1515 yılında bitirir. Bu süre içerisinde 343 figürlü tonoz freskleri oluşturur. Yapmış olduğu tavan fresklerinin ortasında yaratılış sahnesini resmederken, çevresine ise İncil'den alınan sahneleri yerleştirir. Adem'in Yaratılışı hakkında Ödin şunları söyler;

Adem'in Yaratılışı'nda, Tanrı'nın sol koluna sarılmış kadın figürü, henüz yaratılmayan ve yaratılmak için bekleyen Havva olarak yorumlanır. Ancak, Hıristiyan inancına göre, Havva'nın Adem'den sonra yaratıldığı göz önüne alınırsa, Havva'nın Adem'in yaratılışını izlemesi ikonografiye ters düşmektedir. Bu nedenle, söz konusu kadın figürünün İbrani metinlerinde anlatılan, Adem'in Havva'dan önceki ilk karısı Lilith olduğunu iddia eden görüşler de vardır. Ancak Lilith'in de Adem'den sonra yaratıldığını anlatan bu mit, söz konusu görüşü desteklememektedir. Pelerine sarılı olan Tanrı için de çeşitli yorumlar yapılmış ve Michelangelo'nun insan anatomisinde uzman olduğunun kanıtı olarak gösterilmiştir(Ödin, 2016:311-319).



Michelangelo, "Adem'in Yaratılışı", 1508-1512, Fresk, 280x570 cm, Sistine Şapeli, Vatikan.

Bununla birlikte Bayat, insanı evrenin küçük bir modeli olarak görerek insanın yaratılışını mitolojik açıdan Tanrıya ve tanrısal bir güce bağlar. Evrenin oluşumunun insanın yaratılması ile tamamlandığı görüşünü öne sürer ve insanı makro kozmosun mikro düzeyde bir modeli olduğu vurgusunu yapar (Bayat, 2017:107).

Hieronymus Bosch

Resimlerinde işlediği konular ve resmettiği yaratıklar ile ezoterik bir çatı içerisinde konumlandırılabilir. Hieronymus Bosch'un gençliği hakkında çok fazla bir bilgi bulunmamaktadır. 1450-1516 yılları arasında yaşadığı bilinen Bosch, İlk defa 1480 tarihli kayıtlarda bir ressam olarak anılmıştır. Bu tarihlendirme ile Bosch'un sanatı, 1470-1520 yılları arasında varlığını sürdüren ve Rönesans akımı içerisinde konumlandırılan Yüksek Rönesans dönemine dahil edilebilir. Çoğunlukla dini konuları ele almış olan sanatçının, bu konuları gerçek yaşamla ilişkilendirip eleştirel bir dille aktardığı görülür(Şentürk, 2012:187).



Julian de Siguenza, Bosch'un resimlerini diğer ressamın çalışmalarından her zaman farklı olarak görmüştür. Bu ayrımı ve sebeplerini şu şekilde dile getirir; "bu ressamın eserlerini diğer ressamın çalışmalarından farklı kılan şudur: diğerleri insanın dış görünüşünü resmetmeye çalışırken, Bosch insanın iç dünyasını, iç görünüşünü resimlemeye çalışmıştır" (Siguenza, 2009:3). Siguenza'nın bu şekilde tanımladığı Bosch'un 1486 yılından itibaren *Meryem Ana Kardeşliği* isimli ezoterik bir kardeşlik örgütüne üye olduğu düşünülmektedir.

Yapmış olduğu çalışmalarda kullandığı figürlerden dolayı, eserlerini yorumlayan yazarlar tarafından *şeytan imalatçısı* -Gossart- olarak tanımlanan Bosch'un bu durumunu Siguenza şöyle özetler: "en büyük ilgiyi çeken, Bosch'un çılgınlarla dolu, taşkın cehennem sahneleridir. Cehennem yaratıklarını ve ortamını son derece ayrıntılı bir doğalcılıkla resmettiği için resimleri öyle inandırıcı bulundu ki, insanlar bunların sadece ressamın hayal gücünün ürünü olduğuna inanmadılar" (Siguenza, 2009:14). Gösterge bilimsel olarak ele alındığında resimlerinde figürlerin anlamlarından çok temsil ettiği kavramların özü ile ilgilenen sanatçı, çalışmalarındaki figürlerde kullandığı metamorfozlar ile dikkat çekmektedir. Ölüm ve yaşam arasında gidip gelen insan oğlunun, diğer varlıklarla etkileşimini mistik bir dille aktaran Bosch, bilinç düzeyinin ötesindeki çalışmaları ile ezoterik boyutta değerlendirilmesi gereken önemli sanatçılar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda çalışmalarında kullandığı figürlerin ve işlediği konuların Hieronymus Bosch'u ezoterik olana yaklaştırdığını düşünmek doğru olacaktır.

Sanatçı, "fantastik -olağandışı-, hayal ürünü" bir anlatımla ele aldığı dini içerikli konuyu büyü, gizemli ve alegorik bir yapı içinde ve minyatür tadında yüzeysel bir anlatımla yorumluyor. Bosch'un bu dünya ile öbür dünya arasında bir köprü kurmaya çalıştığını düşündüren eserleri; iyi ve kötü, sevap ve günah kavramlarını sorgulayan hem öyküsel hem de eleştirel bir biçim dili ile oluşan özgün bir anlatıma sahiptir. Gerçeküstücülerden yüzlerce yıl önce, adeta öngöründe bulunur gibi fantastik bir gerçeküstü anlatımı kullanan sanatçı, üç parçalı eserinin her bir panelinde üç ayrı konuyu yorumlamıştır. Bosch, sol panelde Adem ve Havva'yı cennet sahnesiyle anlatan betimlemede yaratılış sahnesini konu alır. Orta panelde yaşamı ve bu dünyayı, iyi ve kötü yanlarıyla fantastik bir mekân kurgusu içinde betimliyor. Sağ panelde ise, insanın egolarına ve gelip geçici dünya nimetlerine karşı yenik düştüğü hırslarını, yine fantastik bir yorumla ele aldığı cehennem tasviri yer almıştır.

Cennet ve yaratılış sahnesinin tasvir edildiği sol panelde, her şey sükûnet içinde ve güzel duygular uyandıran hoş bir doğa içinde betimlenmiştir. Ancak gizemli ve gerçeküstücü biçimlerle bu dünyanın ötesinde bir mekân kavramı da destekleniyor. Sol panelde, dikey hareket ana yönü oluştururken orta planda yer alan gölet, tepeler ve ufuk çizgisi, yatay ara yönleri veriyor. Tanrı figürü, Adem ve Havva figürleri resmin ön planında bir bütünlük içinde yer alıyor. Bu figürlerin duruşları ise iki ters diyagonal yönle belirlenmiş. Sarı ve sıcak tonların kullanıldığı kompozisyonlarda mavi tonlar huzurlu bir denge yaratmaktadır. Ağırlıklar her iki yarıda da eşit olarak dağıldığından dengede ve hareketli bir simetri oluşmuştur. Çizgisel perspektif ve renk perspektifinin kullanılmadığı kompozisyonda art arda sıralanmış biçimler, minyatür tadında bir yüzey etkisi vermiştir.

İyi ve kötü yanlarıyla yaşamın ve bu dünyanın betimlendiği orta panel, açık kompozisyon kuruluşuyla kadrajın dışında ve izleyicinin zihninde sonlanmaktadır. Diğer panellerde olduğu gibi bu panelde de perspektif kaygıları göz ardı edildiğinden, yüzeysel etkisi üst üste yerleştirilmiş üç kuşak halindeki kompozisyon kuruluşuyla güçlendirilmiştir. Resimdeki gerçeküstü biçimler ve figür yorumları masalsı ve büyüleyici bir atmosfer yaratmaktadır.

Sağ panelde betimlenmiş olan cehennem sahnesinde ise, gerçeküstü fakat daha karamsar biçim ve renk ilişkileri içeriği güçlendirmektedir. İnsanoğlunun acizliğe düştüğü yanlıgılar ve yaptığı hatalar sonunda hak ettiği yer olarak düşünülen cehennem tasviri ve sahnenin izleyicinin zihninde sonlanması, açık kompozisyon kurgusunu işaret etmektedir (Şentürk, 2012:114-115).



Bosch, "Dünyevi Zevkler Bahçesi", 1500-1505, Ahşap Üzerine Yağlı Boya

Wassily Kandinsky

Antmen'in, soyut sanatın, geometrik olmayan organik biçimlerin daha egemen olduğu dışavurumcu kanadı içerisinde yer verdiği Wassily Kandinsky'nin, özellikle 19 yüzyılın sonlarında yapmış olduğu ezoterizm ve tinsellik üzerine çalışmaları araştırma için önemlidir(Antmen, 2008:80). Müzik ve resim üzerine yoğunlaştırdığı çalışmalarında gösterge bilimsel olarak rengin görünen anlamından öte, alımlayıcı da etkileşime geçirdiği tinsel düşünceler üzerine yoğunlaşmıştır. Rapelli, *Art Book Kandinsky* isimli çalışmasında, Kandinsky'nin tinsellik üzerine yaptığı araştırmaların kaynağı olarak Hinduizm, Budizm gibi geleneklerin ritüelleri olduğunu vurgular. Bununla birlikte Kandinsky'nin amacının ise, eklektik tinsel bir kuram yaratmak olduğu vurgusu üzerinde durur(Rapelli, 2001:54). Eserlerini sırf biçim ya da form üzerinden değerlendirmeyen sanatçı, yapmış olduğu çalışmaları açıklama sürecinde tinsel olgular üzerinde durmuştur. Kandinsky'e göre, sanattaki ilişkiler dışsal forma dayalı değildir; içsel anlamın kavranışına dayanırlar. Bazen dışsal forma dayalı benzerlik ortaya çıkacaktır. Oysa ruhsal ilişkileri değerlendirirken, yalnızca içsel anlam göz önüne alınmalıdır(Kandinsky, 2009:20). Buna göre çalışmalarının temelinde ruhsal örüntüler olan Kandinsky'nin, sanat yapıtlarındaki *içsel anlam* olgusunu kavramaya yönelik tutumu, Onun ezoterizm ile yakın ilişkisini açıkça göstermektedir.



Wassily Kandinsky, "Kompozisyon 8", 1923, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x 201 cm, Guggenheim Müzesi, New York

Erol Akyavaş

Çağdaş Türk Sanatı isimli kitabında Tansuğ, Erol Akyavaş'ı ve resimlerinin içeriği üzerine durur. Tansuğ, Akyavaş'ın resimlerindeki simgelerle birlikte kullandığı gerçeküstücü ve metafizik örüntülerin varlığını gösterge bilimsel olarak değerlendirir(Tansuğ, 1999:263). Bal ise, *Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme* isimli çalışmasında, Erol Akyavaş ile ilgili, "sanatçı, köklü bir geleneğin ve kendi anlam arayışlarının zengin seçeneklerini, ezoterik işaretlerini bizlere sunmuştur" açıklanmasında bulunur(Bal, 2009:115). Kounellis'in; insanın kendi konumunun, tarihinin çözümlemesini yapması olarak tanımladığı *özbilinç* kavramı, Akyavaş'ın resimlerinde net olarak görülür (Beuys ve Kounellis, 2005:13). Akyavaş, bununla birlikte kendi özbilincine ulaşmak için tasavvuffa özgü örgenleri kullanmış, içsel aşkınlığındaki yaratma güdüsünü ortaya çıkarmıştır. Tarihi ve efsanevi konular ile başlayan resimsel serüveni zaman içerisinde evrilerek daha derin anlamlara ve inançlara yönelmiştir. Bu bağlamda resimlerinde kale duvarları, söz ve ses işaretleri, beden parçaları gibi ezoterik sembollerini görmek mümkündür. İşlediği konular ile kullandığı dil ve semboller, Onu ezoterik olana fazlasıyla yaklaştırmıştır. İslam öyküleri ile ilgilendiği gibi, doğunun birçok tinsel kültürü ile de ilgilenmiş, her seferinde yakın bulduğu konuları resmine aktarmıştır. Erol Akyavaş'ın resmi en sade, soyut ve az öğeli olduğu zamanlarda bile her zaman güçlü bir içerik duygusu uyandırmış, çoğu zaman da gerçek ya da efsanevi ama her zaman insanlığı ilgilendirmiş olan öykülerin resmi olmuştur(<http://url.ac/mttm5>).



Erol Akyavaş, "Kuşatma", 1982, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 137x 264 cm, Pınar Erta Koleksiyonu

Ergin İnan

Ergin İnan'ın resimlerini, "evrenin gizinin yansımaları" olarak tanımlayan Giray, evrenin gizini ve bu gizin Ergin İnan'ın resimlerindeki karşılık bulma şekilleri üzerinde şöyle bir açıklamada bulunur;

Kişinin içinde yaşadığı, ilişkide bulunduğu ortam olarak belirlenen evrenin gizi bu bağlamda düzenli ve uyumlu bir bütün olarak düşünülen bütün varlıkları belirleyen değerler tanımına ulaşır. Araştırmalarla varsıllaşan us bu aşamadan geçerek evrenin tanımını, gök varlıklarının bütünü, kainat, cihan, alem, kozmos anlamıyla bütünleştirir. Bu bütünlenme evresi, insanın erişkin kimliğiyle kesişen bilgi kişiliğinin göstergesidir. Giray, İnan'ın resimlerini farklı kılan unsurun bu bilgelik olduğunu belirterek şöyle devam eder; "bir sanatçı olarak İnan kendi gerçekliğini yansıtan resimsel biçimini yaratma evresinde sanatın tarihinin derinliklerinin izlerinde öznel gezintiler yapar. En çarpıcı oluşumunu Siyah Kalem sergisinin hazırlanması deneyiminde yaşar. El yazmalarıyla kurduğu ilk bağlar bu resimlere dokunduğu öğrencilik yıllarında ortaya çıkar. İstanbul'da başlayan Uluslararası Salzburg Güzel Sanatlar Yaz Akademisi'nde anlam kazanan ve Berlin'de varsıllaşan sanat anlayışını özgün değerlerini edindiği bilgelikle biçimlendirir(<http://url.ac/kjqvc>).

Wagner ise, Ergin İnan'ın resimleri üzerinde, Giray'ın açıklamalarına ek olarak şu değerlendirmelerde bulunur; "Ergin İnan'ın eserlerinde-mektuplarında, yazıtlarında, muhtelif portrelerinde-ortak olan oluş ve haller arası geçiş karakteri, batılı perspektiften bakıldığında Ovid'in Dönüşümleri'ni akla getirir"(<http://url.ac/kjq73>). Wagner'in bu açıklamasını anlamak için çok genel olarak Ovid'in *Dönüşümler* isimli çalışmasına değinmek doğru bir yaklaşımdır. Memiş, Ovid'in *Dönüşümler* adlı eserindeki bu düşüncenin amacını, "tanrıların ve yarı tanrıların sahip oldukları gücü tamamen ortadan kaldırmaya çalışmak" olarak tanımlar(Memiş, 2016: 159). İnan'ın resimleri ve Ovid'in *Dönüşümler* isimli eseri ile bağlantı kuran Wagner, açıklamalarına devam ederek, İnan'ın metamorfozlarına ve kullandığı konulara değinir;

Edebi metinlerdekinden farklı olarak, İnan'ın sanat pratiğinde metamorfozlar bir olaylar dizisi şeklinde cereyan etmeyip, yan yana, eş zamanlı ve tekrarlı olarak mevcuttur. İnan'ın sunuşundaki sancılı nokta, bu eş zamanlı mevcudiyete, yan-yanalığa ve iç-içeliğe rağmen, hele de hayvan ve insan varoluşunun farklı kültürlerde ortak bir kökene dayandığı düşünülürken, yaratıkların birbirinden ayrılmış olmasıdır (<http://url.ac/kjrjb>).

İnan'ın kullandığı semboller, sadece kişisel yaşantısı ile değil, aynı zamanda tarihsel bağlamı ile de ilişkilidir. Ezoterik bir akım olan Hurufilik'te, harflere ezoterik bir anlam yüklemiştir. Resimlerinde kullandığı kaligrafik öğelerden ve işlediği konuların üstü örtük anlatımından dolayı Hurufilikteki bu anlayışa yakın durumu, Onu ezoterik bir sınıflandırmaya dahil etmeye olanaklı kılar. İnan'a göre dünya bir bütündür ve evrenin tamamını kuşatan bir *birlik* olgusu veya ilkesi bulunmaktadır. Sanatçının bu yönüyle temel tasavvufi argümanlara yakın olduğu söylenebilir. Zaten Ergin İnan'ın yapıtlarında Mevlâna, özellikle Mesnevî yapıtı önemli bir referans noktasıdır(<http://url.ac/mttnq>).



Ergin İnan, "Berlin Melekleri", 2003, Mdf Üzerine Yağlı Boya, 70x 100 cm

Ramazan Can

Çalışmalarında kullandığı figürler bakımından değerlendirildiğinde Can'ın çalışmaları, Bosch'un yaratıkları ve Medmed Siyah Kalem'in demonlarının daha deforme edilmiş örnekleri olarak konumlandırılabilir. Ramazan Can'ın resimlerinin çıkış noktası Şamanizm'dir. Dini ritüellerinde kullanılan uygulamalar ve ruh ile olan ilişkisi bakımından ezoterik sınıflandırma içerisine dahil edilebilecek olan Şamanizm, Anadolu topraklarında Türklerin benimsediği dinsel kültürler arasında yer alır. Şamanizm'i, evrenin ve insanın yaratılış düşüncesinin Orta Asya'daki Eski Türkler tarafından ele alınarak çözülmeye çalışıldığı bir alan olarak görmek mümkündür. Bu düşünceye göre, bütün varlıkların aslında evreni kaplayan bir nur olduğu, bu nurunda 'Hüsn-ü Mutlak'-mutlak güzellik- olduğu inancı ileri sürülmüştür(<http://url.ac/mv364>). Bu bilgilerin ile birlikte daha öze inildiğinde, Şamanizm gelenek ve

ritüellerinde rastlanılan *Kam* kavramı ile şekillenen işlerinde Can, genel olarak geyik, boynuz, kurt gibi Şaman ritüellerinde kullanılan figürlere yer verir. Mömin, *Şamanizm ve Günümüzdeki Kalıntıları, Uygur toplumundaki Tabular Üzerine* başlıklı makalesinde şaman ve kam kavramları arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlar:

Şamanizm diye adlandırılan geleneklerin din adamlarını ifade etmek için kullanılan *şaman* kelimesinin... Tunguzca'dan Rusça yolu ile Batı dünyasına geçtiği bilinmektedir. Aslen Sanskritçenin bir koluna bağlı olduğu sanılan, Hind-Avrupa dillerinden Toharca- Samane/Budist rahip- ve Sogdça'daki - Saman- çevirileri keşfedilince, bu terimin Hint Avrupa menşesine dayandığı iddiası kuvvet kazanmıştır... Bazı bilim insanları bu sözcüğün köken olarak, Türkçe'deki karşılığı olan *Kam* sözcüğü ile fonetik /sesbilgisel bakımdan aynı olduğunu ileri sürmüştür(Mömin, 2013:81).



Ramazan Can, "Şamancıl Metamorfoz", 2016, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x 160 cm

Sonuç

İlk insanın ortaya çıkışından bu zamana kadar geçen sürede değişmeyen iki şey vardır. Bunların ilki kendinden güçlü olana inanç, ikincisi ise bilerek yada bilmeyerek üretilen sanattır. Bu bağlamda insanın kendisinden kuvvetli olduğunu düşündüğü şeye inanması, aslında inandığı şeyin gizli yanlarıyla yada bilinmeyene dönük yanlarıyla doğru orantılı görülebilir. Bununla birlikte bu düşünceye paralel olarak konumlandırılacak olan sanat, kimi zaman bir av sahnesinin tasfiri kimi zaman içsel olarak dışavurumun simgesi halinde kullanılmıştır. İçtekinin dışa çıkması olarak tanımlanabilecek olan ezoterizmin temel amacı İnsan-I Kamile ulaşmaktır. Bu doğrultuda yaşamın her anında varlığını devam ettiren sanat kavramı da zaman içerisinde bu amaca yönelik olarak kullanılmıştır. Amacı kişinin İnsan-I Kamile'e ulaşmasını sağlamak olan ezoterizmin dili sembolik bir dildir. Bu özelliğinden dolayı Ortaçağ'ın din temelli sanat anlayışından başlayarak günümüzün modern sanat anlayışında ezoterik anlatım dilini görmek mümkün olmuştur. Bilinmeyene yönelik bir anlatım dili olan ezoterizm, bu özelliğinden dolayı araştırmacıları disiplinlerarası bir arayışa iten özelliğe sahiptir. Bu bağlamda araştırmacının kişisel tercihleri doğrultusunda bir seçki niteliğinde olan bu çalışma, ezoterizm ve sanat arasındaki yakın ilgiyi gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bal, A. Asker (2009). *Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme*. Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Bayat, Fuzuli (2017). *Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi*. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Boydaş, Okan (2018). *Resim Sanatında Ezoterik Göstergeler ve Bağlanlar Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Ödin, Nilüfer (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Kandinsky, Wassily (2001). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayıncılık.
- Memiş, Ayşe (2016). Josh Mlerman'ın Kafes'I ve Ovid'in Dönüşümleri'nde Metamorfoz Olgusu. *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 12, s.159-177.
- Mömin, Samire (2013). Şamanizm ve Günümüzdeki Kalıntıları/ Uygur Toplumundaki Tabular Üzerine. *Ulakbilge Dergisi*, Sayı 1, s.79-89.
- Rapelli, Paola (2001). *Art Book Kandinsky*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şentürk, Leyla (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tansuğ, Sezer (2003). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.