

TUVALDEKİ KORKU: REMBRANDT VE İBRAHİM'İN KURBANİ

Serhat SOYŞEKERCİ¹

¹Dr. Öğretim Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi serhatsoysekeri(at)hotmail.com ORCID:0000-0002-8427-0184

Soysekeri, Serhat. "Tuvaldeki Korku: Rembrandt ve İbrahim'in Kurbanı". idil, 66 (2020 Şubat): s. 299-308. doi: 10.7816/idil-09-66-11

Öz

17. yüzyılda altın çağını yaşayan Hollanda'nın altın saçlı ressamı Rembrandt, İbrahim'in Kurbanı ile dolaylı yoldan betimlediği anatomi resminde dinî ve dünyevî nesne ve figürleri bir araya getirir. Resimde kullandığı İshak'ın çıplak bedeni bir kadavra, İbrahim'in bıçağı ise neşterdir. Sahnede ilâhî ve ilâhî olmayan varlıklar bir aradadır. İbrahim'in gözleri karmaşık arzularını öne çıkarır. Gözlerindeki bu yoğun ışık, Rembrandt'ın kendi karmaşık arzularıyla da bütünleşen bir varoluş korkusundaki gerilime dikkatleri çeker. Sanatçıdaki bu karmaşık arzular, Eski Ahid'de anlatılan kurban hikâyesinin Yeni Ahid'de bambaşka biçime dönüştüğünü serimleyen bir korkudur; tuvaldeki korku.

Anahtar Kelimeler: Rembrandt, İbrahim, İshak, Kurban, Melek

Makale Bilgisi

Geliş: 17 Kasım 2019

Düzeltilme: 6 Aralık 2019

Kabul: 15 Aralık 2020

Giriş

Yaratılış 22, İbrahim'in Tanrıya olan inancını yoklayan ve bu inancın sınanması için oğlu İshak'ı fedâ etmesini konu alan olayları anlatır (Wright, 2007; Soyşekerci, 2015). İshak, "yeniyetme delikanlı" (Yaratılış 22: 5) olarak babası İbrahim tarafından Tanrı'nın melekler aracılığıyla vahyettiği emri yerine getirmek için biricik oğlunu kurban etmelidir. İbrahim, oğlunu tam kurban edeceği an, elini tutarak engellemesi için Tanrı tarafından gökyüzünden melek gönderilir. Meleğin müdahalesi, şüphelerle dolu İbrahim'in Tanrıya olan itaatini kanıttır. Rembrandt, "The Sacrifice of Abraham" (1635) adlı erken dönem resminde -bazı sanat tarihçileri The Sacrifice of Isaac olarak isimlendirir- kurban hikâyesini tasvir eder. Resmin sonradan sanat tarihçileri tarafından verilen isimlerine bakıldığında, İbrahim'in oğlunu kurban edışı mı, yoksa İshak'ın kurban edilişi mi söz konusudur? Ayrıca kurban edilecek İshak, Eski ve Yeni Ahid'e göre Sara'dan doğmuştur. Oysa İslâm inancına göre kurban edilecek olan, İbrahim'in diğer cariyesi Hacer'den doğan oğlu İsmail'dir. Rembrandt'ın Dr. Tulp (1632) ve Dr. Deijman (1656) adlı iki anatomi resminin dışında, dolaylı yoldan betimlediği bu anatomi resminde İbrahim'in bıçağı neşter, İshak'ın bedeni bir kadavradır. İlerleyen sayfalarda, İbrahim'in gözlerinde varolan karmaşık arzuların, Rembrandt'ın kendi karmaşık arzularıyla bütünleştiği, bu dinî hikâyenin sanatçının "kendi" varoluşsal gerçekliğine nasıl dönüştüğüne dair sorulara yanıtlar aradığı görülecektir. Böylece bir Rembrandt şaheseri karşımıza çıkacaktır: "Öteki" olanı kurban edene karşı "kendini" kurban etmek.

Zihin-beden, Kartezyen İkilik'teki "ben" in sürekli şüphelerle dolu olmasıdır. Burada şüphe, Descartes'in madde-uzam ilişkisinde ortaya koyduğu bir şüpheyi tanıklık eder. Descartes, "cogito, ergo sum" da belirgin ve kesin olmanın ince hesaplarını yaparken bir fizik bilimi kurmak ister ve "İnsan'ı Toplum'dan koparır" (Lévi-Strauss, 2004: 293). Bu ise benin ruhbilimsel ve bireysel kalmak koşuluyla evrensele ulaşma çabasında ortaya çıkan bir hatadır. Bu yüzden Rembrandt, meleğin hatalı şekilde geciken müdahalesine dikkâtleri çeker. Tuvaldeki korku, bıçağı boynunda hisseden İshak'ın titreyen masum bedeni ile meleğin geciken müdahalesi arasında ortaya çıkan ruhsal gerilime işaret ederken Rembrandt, İbrahim'in yüzüne verdiği yoğun ışıqla birlikte kendi karmaşık arzularını resmeder. Resimde bakan değil bakılan, gören değil görülen öne çıkmaktadır. Işık, İbrahim'in şaşkınlık ile delilik arasında salınım yapan karmaşık arzularında yoğun bir karşıtlık oluşturur ve durağan şekilde öylece kalır. Çünkü korku şüphe etmek, şüphe düşünmek, düşünmek ise varlığın kesinlik önermesidir. Korkuya dair bu varoluş, eğer Tanrıyı icat etmek için ortaya çıkmışsa, savunmaya geçmenin tek yolu sanatçının ölüme karşı kullanması gereken bir silâh olmalıdır. Ancak bu silâh yok edici değil sorgulayıcı, kanlı değil kansız ölümü gerektirir. Çünkü kurban, tarihte sadece insan ve hayvan keserek kan akıtmak suretiyle değil, çeşitli sungular takdim ederek de gerçekleşebilir ki bu yönüyle kanlı ve kansız olarak iki gruba ayrılır (Gözübenli, 1997: 95). Hattâ boğazlayarak öldürme eylemi vardır ki bu kansız bir kurbandır. Gözler üzerine olduğu gibi eller üzerine de sayısız gravür çizen Rembrandt, ölümün gecikmesi gibi tıpkı meleğin geciken müdahalesi karşısında İbrahim'in kocaman ellerini gösterir. Bu kocaman ellerde ölüm gittikçe yaklaşmaktadır, fakat gene de ölüm hiçbir zaman menziline şaşırmaz, çünkü "ölüm gecikmez" (Aruoba, 2017: 18). Bu yüzden, hareketli olan İbrahim'in gözleri, dinamik formda ve güçlü bir duygusal gerilimle doludur. Ruh-beden ve ışık-gölge ikiliğinde ortaya çıkan karşıtlık, Rembrandt'ın dinî resimlerinde kullandığı en özgün yanıdır.

Kutsal metinlerde Kadir-i Mutlak, İbrahim'i, oğlunu kurban etmesi için "test" eder. Ancak bu basit bir test değil, oğlunu kesmek zorunda olan İbrahim'in sabrını aşan ağrının sınanmasıdır. Korku, Mutlak'ın egemenliğinde bir ön-koşuldur, dolayısıyla İbrahim'in ağrısı bir yandan sabrın sınırlarını zorlar, ama diğer yandan her insanî varlığın duyarlılık eşiğini derinden derine gerilime zorlayarak düşüncenin kök salmasına aracılık eder. İbrahim, zihninden geçen düşünceleriyle sınanır. Tanrı, İbrahim'i oğluyla test ederken, ağrıya karşı benliğin ötesine geçtiğini, nefsinin kansız bir şekilde öldürmeden öldürdüğünü görmek ister. İbrahim, oğlunu sunağa yerleştirip kurban edeceği an, Tanrıya olan itaatini kanıtlamaya çalışır. Burada kanıtlama eylemi şüpheden kesinliğe uzanan bir yoldur. Bu bilinen hikâye karşısında Rembrandt, dikkâtleri elindeki bıçağıyla oğlunu kesmeye hazırlanan İbrahim'e çevirir. İbrahim'in gözlerindeki hırs, karmaşık ve bulanık arzularla doludur, genç yaşta şöhret ve paraya ulaşan Rembrandt gibi. Gözlerindeki ışık, psşik korkularla iç içe geçen bulanık bir mantıktır ve bu da şüpheden kesinliğe uzanan bu resmin en hareketli kompozisyonudur.



Resim 1. İshak'ın Kurban Edilmesi- Philippe de Champaigne

İshak'ın kurban edilme sahnesi Rubens, Champaigne ve Caravaggio dışında pek çok sanatçı tarafından tasvir edilmiştir. Her birinde dinî-tarihî temâşânın serimlendiği bu resimleri yapan sanatçılara Tiziano (1542/1544), Pieter Thijs (1673-1736), Jacob Jordaens (1630), Lorenzo Ghiberti (1401), Pedro Orrente (1616), Juan de Valdes Leal (1657/1659), ve Jerónimo Jacinto de Espinosa gibi portre ressamı dâhildir. Kurban olayı sanatçılarda ilgiyi fazlasıyla üzerine çeken tema olmalı ki, İngiliz yazar William Blake İbrahim İshak'ı Kurban Etmeye Hazırlanıyor (1783) adlı resim bile yapmıştır. Rubens (1612/1613)'in kurban kıssasına ilişkin resminde İbrahim, meleğin müdahalesi karşısında neye uğradığını şaşırır. Champaigne, kurban edilecek hayvanı resimde gösterir ama hayvan resmin merkezinde değildir. Bakışları farklı yöne çevrilmiş, sunağa boylu boyunca değil yarım pozisyonda yerleştirilen İshak'ın gözleri de fal taşı gibi açılmıştır. Aslında resimdeki meleğin varlığı pek bir anlam ifade etmez. Bu yüzden resim kurban hikâyesiyle ayrıksı özellik taşır. Caravaggio ise tersine, hayvanı merkeze alır ve ona gereğinden fazla önem atfeder. Ancak bunun bir nedeni vardır ve hayvanın buradaki önemi onun sessiz dilidir. Acınaklı ve hâl-i pürmelâl bakışlar arasında tasvir edilen bu sahne bir anda ironik uslûba yerini bırakır.



Resim 2. İshak'ın Kurban Edilmesi-Caravaggio (1603)

Eril cinsiyeti ve şişirilmiş vaziyette steroid pazularıyla göklerden yeryüzüne inen melek, bir yandan birazdan oğlunu kurban edecek İbrahim'in kolunu tutmakta, diğer yandan parmağıyla kurban edilecek hayvanı işaret etmektedir. Burada İshak'ın gözleri açıktır ama ağzı daha da açıktır. Muhtemelen Caravaggio, İshak'ın açık ağzını, resme işkence havası katmak için imgesel bir dolanımda tasvir eder. İbrahim, âdeta bir işkence makinasında acılar içinde kıvranarak bağırarak oğlunu kesmeye hazırlanan celladı andırır. Bu resim şimdimize uyarlanırsa, sanki bir şeylerin saklı kaldığı hissini canlandırır. Caravaggio, günümüz hayvan hakları savunucularının başını çeker gibi âdeta onların derdine dert olmaktadır. Resimde hem İshak'ın hem de hayvanın bakışları yan yanadır, her ikisinin de gözleri açıktır ve simetrik. Ancak koç, birazdan öleceğini sezmiş ya da

anlamış olsa gerek, bir an önce İshak'ın öldürülüp kendi canının kurtulmasını arzular gibi bakmaktadır. Burada olağanüstü güçlü ironi vardır. Bu hayvan acı dolu gözlerle mi meleğe yalvararak bakıyor, yoksa üstünkörü şekilde meleğin işaret parmağına mı? Eğer birincisi ise, Goethe'nin dediği gibi, dünya hassas kalpler için cehennemden farksızdır. Bu durumda hayvan, ölüm sırasının İshak'a değil kendisine geleceğini kesinlikle *idrak* etmiştir. Açık ve kesin olmamakla beraber bu gibi sorular ve yanıtları her zaman bulanık kalmaya yazgılıdır. Gelgelelim bu eski hikâyeye modern üslup katan Rembrandt'ın tasviri (Resim 4) bu resimlerden farklıdır. Her şeyden önce İshak'ın gözleri babasının kocaman elleriyle kapanmış. Üstelik sahnede kurban edilecek herhangi bir hayvan da yok. Burada Rembrandt'ı ayrıcalıklı kılan, ne Botticelli'nin *İlkbahar*'ı, ne de pek çok Rönesans ressamı gibi kutsal varlıkların başının üstünde hâleler gezdirmesi ve onlara ilâhî varlıklar gibi mucizeler atfetmesidir. Bir geleneği yıkarak kendi geleneğini kuran Rembrandt için bu bir tarz değil, Rönesans alışkanlığıdır. Dolayısıyla hikâyeyi çarpıcı kılan ve resimle bir araya getiren şey son derece yalın şekilde resmedilmesidir. Kullandığı dinî ve seküler figürlerde hem ilâhî hem de ete kemiğe bürünen varlıklar karşıtlık içinde bir aradadır. *Yaratılış* 22'deki hikâye ile her şey o denli sade ve o denli doğal bir anlatıma dönüşür ki, bundan sonra hiçkimse esrarengiz şeyler arama ihtiyacı duymaz. Resimde sanatçının yeteneği, ne karmaşık olanı basitleştirmek ne de basiti karmaşık hâle getirmektir. Çünkü bu resim doğal bir kompozisyon içinde kendiliğinden derinleşir. Üstelik sanatçı sadece doğal olanı göstermez, bunu fırçasıyla anlatır. Kurban hikâyesindeki gibi geleneksel temâşâ sanatından modern tarza geçişle oluşturduğu kompozisyonları karşısında izleyici tuvaldeki korkuya kilitlenir. Olay örgüsündeki dinî-seküler, nesne-figür ve ışık-gölge karşıtlığıyla birlikte, sanki çözülmesi gereken bir matematik probleminde sanatçı tarafından formülleri içinde saklı kalan resme izleyenler davet edilir. Rembrandt, bir metnin anlatıcısı gibi konuşuyormuşcasına fırçasında gezinirken âdeta sessiz bir metnin birdenbire dile geldiğini duyumsatır: *Modern varlık ölümden kaçamaz. Ölüm herkesi eşitler.*

Eski Ahid'de Rab, İbrahim'i test ederken, ona "halkların babası" olacağını vadederek. İbrahim ve torunlarının Rab'be itaat etmesiyle onlara rehberlik edeceği, onları koruyacağı, İsrailoğulları'na topraklarının verileceği taahhüt edilir. Söz, ilk önce İbrahim'e (Yaratılış 15: 18-21) sonra oğlu İshak'a (Yaratılış, 26: 3), daha sonra İbrahim'in torunu ve İshak'ın oğlu Yakup'a (Yaratılış 28: 13) söylenir. Bundan sonra *Vadedilmiş Topraklar*, Mısır Nehri'nden Fırat Nehri'ne kadar uzanan bir bölge olarak tanımlanır (Çıkış 23: 31). 90 yaşına kadar çocuğu olmayan Sara, Eski Ahid'de belirtildiği üzere, İbrahim'in dört zevcesinden biridir, İshak'ın da annesidir. Rab, Sara'ya "halkların annesi olacağını, gebe kalıp erkek çocuk doğuracağını" (Yaratılış 17: 16) melekler yoluyla vahyetmesine rağmen Sara bu sözlere inanmaz. Rembrandt, gerilimli bakışların hem bakan hem de bakılan üzerinde tesir ederek gezindiği bu sahnede oldukça hareketli bir form tasvir eder. Tam burada bakışlar başka bir resme yönelir. Bu sahne, Hollandalı ressam Aert de Gelder'in İshak'ın doğumunu öngören *Meleklerin Ziyareti* (1680) adlı resmine dair bir kompozisyonudur.



Resim 3. Meleklerin Ziyareti- Gelder (1680)

Yaratılış 18'de anlatıldığı gibi, gezginci kılığına giren üç ilâhî varlık, yaşlı çift İbrahim ve Sara'yı ziyarete gelir. Konuklar yorgun düşen ayaklarını yıkayarak dinlendikten sonra yemek yerler ve su içerler. Yemekte ziyaretçilerden birisi Sara'nın bir yıl içinde çocuk doğuracağını söyledikten sonra Sara bu sözlere güler. İşte tam burada, Tanrı'dan gelen vahiy hızla bir şekilde değil, sanki bir sinema filmindeki slow-motion gibi yavaş yavaş gösterilmektedir. Resimde bir melek izleyiciye karşı sırtını dönerek bastonunu yanına bırakmıştır. Meleğin bornozunun altından kirli ayağı uzanmaktadır. Kanatları ise arkadan katlanmış vaziyette sadece İbrahim ve Sara'ya görünür. İbrahim ve Sara'nın alnı ve yanağında bir yandan bolca ışık vardır, diğer yandan ışığın hareketli olduğu izlenimini yansıtmak için gölgeler yüzünü sıyrıp da geçer. Nesne ve figürler hem devingen hem de durağan, hem hareketli hem de hareketsiz vaziyette iç içedir. Sol tarafta duran ikinci bir melek kanatlarını

kaldırılmış vaziyette bekler. Eli ve göğsü ışıqla parlarken sanki dünyevî bedeninden ayrılmadığını anlatmak istemektedir. Onun dünyeviliği, eliyle "sofrayı ve yemeği" işâret etmesinden anlaşılıyor. Resmin en sonunda duran figür ise kanatlarını yaymış vaziyette et ve kan gibi dünyevî değil, ilâhî varlık olduğu duygusunu uyandırır. Sara, tamamen gölgede kalmış, hiçkimse bir tepkide bulunmadan öylece durmaktadır. Herşey o denli sakin ve o denli dingin hâldedir ki, sanki nesneler düşmeden havada asılı durmaktadır. Bu sahne, Rembrandt'ın İbrahim'in Kurbanı resminde, meleğin müdahalesiyle İbrahim'in elinden düşürdüğü ve havada asılı kalan bıçağıyla bütünleşir. Birçok gravüründe bu sahneyi defalarca çalışan sanatçı, muhtemelen bu iki resmi tek bir kompozisyonda birleştirmeye karar vermiş. Hattâ bu iki resmi bir araya getiren bir örnek daha var. İbrahim, elinde tuttuğu kaseyi kontrolü altına alırken, burada zamanın donmadığı, hayatın akışı gibi resmin de canlı olduğu izlenimi ortaya çıkar, tıpkı havada asılı kalan bıçak gibi. Rembrandt için bütün bunların anlamı, resimsel anlatıya yeni bir yaklaşım katmaktır. Bu onun için çağın gürültüsünü aşan bir tarz yaratmaktır. Charles Bukowski'nin bir yerlerde dediği gibi, bir şeyi yapmanın, o şeyin yapılmış olmasının yoludur tarz. Çünkü tarz farktır. Rembrandt bu iki resminde duysal algı ve bilişsel faaliyetler arasındaki sessiz bir an'ı özetlemektedir. Gerek İbrahim'in Kurbanı'nda gerekse İbrahim ve Melekler'de, bir yandan ete kemiğe bürünen dünyevî ölümlüler, diğer yandan ilâhî ölümsüzler bir aradadır. Böylece hem beden ruha, hem de ruh bedene hükmetmeye çalışır. Karşıtlıklardan doğan bu bütünlük iç içe geçmekte ve sanatçı, dinî ve dinî olmayan bu geleneksel hikâyeye daha önce hiç görülmedik bir şekilde modern anlam katmaktadır.

Kurban Meselleri ve Ritüelleri

Kurban, tapınılan tabiat üstü varlık veya varlıklara yakınlaşma, yaklaşma, şükran duygusunu ifade etme, bir şey isteme, günahlara kefarete olma, adak, hediye verme gibi niyetlerle sunulan varlık ve nesnelerdir. İbranice "kobran" ve Arapça "K-R-B" sözcüğüne dayanmakla birlikte, Türkçeye "yakınlaşma" (Erginer, 1997: 12) olarak geçmiştir. Dinî metinlerde kurbanla ilişkin birçok kıssa ve öykülere yer verilir. Kurbanla dair mesellerde ve kurbanda esas olan, sunulan hediye kabul eden tabiat üstü gücün veya kendisine böyle bir güç atfedilmiş olan varlığın bulunmasıdır. Böylece kurban yoluyla tabiat üstü güçlerle olan ilişki devam ettirilir. Erken Paleolitik Çağ'dan itibaren çeşitli kültürlerde kurban ibadetinin farklı uygulamaları ortaya çıkmış, Antik Yunan'da yer altı ve deniz tanrılarına siyah, ateş tanrılarına kırmızı renkte hayvanlar, güneş tanrısı Helios'a süratli atlar, tanrı Zeus'a kozmik verimlilik güçlerinin simgesi olarak boğa kurban edilmiştir (Güç, 1992: 434). Kurban eylemi, tabiat dinleri ile Mezopotamya, Anadolu, Hint, Mısır, İran ve İbrânî dinlerinde yılın belli aylarında dinî törenlerle sunak olarak kurbanın ritüel ve geleneğine dayalı şekilde gerçekleşir. Mitolojide çocukların kurban edilmesine dair bir izlek, Kral Athamas'ın karısı Nephele'in iki çocuğu Phrixos ile Helle'yi kocasının ikinci karısından koruyup onların tapınakta kurban edilmesini engellemek için altın tüylü kanatlı koç üzerinde kaçmalarını sağlamasıdır. Aynı şekilde, Kral Agamemnon kutsal korulukta bir geyik öldürür ve bu tanrıça Artemis'i öfkelenendirir. Bu nedenle Truva Şavaşı'na giden gemileri engellenir. Bundan kurtulmanın tek yolu ise kızı Iphigeneia'nın kurban edilmesidir. Krala bu söylenir ve kızını tam kurban ederken Artemis kızına kıyamaz, yerine bir geyik gönderir ve Iphigeneia'yı kaçıtır (Aydın, 2006: 1494). Meselâ, Sami kavminde insan kurban edildiği, Eski Ahid'de adı geçen Baal'ın "körpe etleri çok sevdiği" yazılıdır. Zamanla Câhiliye Arapları benzer geleneği sürdürmüş, Sabah Yıldızı'na daha doğmadan insan ve beyaz deve kurban ederek bu kurbanları Uzza adlı tanrıya adanmışlardır. İslâm döneminde Câhiliye Arapları'nın kurban âdeti, tevhid inancına aykırı öğelerden temizlenerek İbrahim'in sünnetine uygun biçimde ihya edilmiş, sosyal işlevlerle zenginleştirilmiştir. Putlar için hayvan kurban etmek şirk, bu şekilde kesilen hayvanlar murdar sayılmaktadır (Bakara 2: 173; Mâide 5: 3; En'âm 6: 121, 145). Kur'an, ayrıntı vermeden "Âdem'in iki oğlunun Allah'a kurban takdim ettiğinden" (Mâide 5: 22) söz eder ve "ilâhî dinlerin hepsinde kurban hükmü konulduğu" (Hac 22: 34) bildirilir.

Eski Ahid'de kurban terimine, "bağış ve vergi" minha, "yaklaştıran şey" gorban, "kutsal kan dökme" zebah kelimeleri karşılık gelir (Güç, 1992: 433). İncillerde kurban, kutsal düzenle doğru ilişki kurmak, bunu devam ettirmek ya da eski hâle getirmek ve geleneksel düzeni sürdürmek için bir nesnenin ilâhî olana sunduğu (sunak gibi) dinî törenle ya da bilinen en eski ibadet şekillerinde geçen karmaşık bir olguyla anlatılır. Bunlar kurbanla ilişkin önemli mesellerdir. Meselâ, Yeni Ahid'de anlatıldığı üzere İbrahim, oğlu İshak'ı Moria'da "fedâ etmeli"; İbrahim, meleğin Tanrı'nın elçisi olduğuna "inanmalı" ve oğlunu keseceği an itaat etmeye "razı olmalıdır". Oysa Yeni Ahid, gökyüzünden kurban edilmek için gelen bir hayvandan bahsetmez. Yakılan bir ateş vardır ve bunun için İbrahim odun keser. Yeni Ahid'de İbrahim, İshak ve odunları taşıyan bir merkeple Tanrı'nın bildirdiği yere doğru yola çıkarlar. Bu meselde İshak babası tarafından kandırılmamıştır ve zaten İshak'ta babasıyla bir sunu

kuzusu kesmelerinin dışında hiçbir şeyin farkında değildir.

İngilizce’de fedakârlık (sacrifice), “kutsal yapmak” (make sacred), “yerine getirmek”, “kutsamak” anlamında kullanılan Lâtince kökten türemiştir. Burada kutsamak, “bir nesnenin Tanrıya sunularak kutsal hâle getirilmesi” iken, offering, “Tanrıya hediye sunma, takdime” anlamına gelir. Bir insanın hayatını Tanrıya adaması, insandaki kanın kutsal yaşamın gücü olduğunu gösterirken, “boğmak” ve “boğazlamak” gibi kansız öldürme eylemi ise bazı kültürlerde kurban yerine geçer. Yves Bonnefoy, insan kurban etmede başlangıcın klasik öncesi döneme uzandığını bildirerek derisi yüzülmek suretiyle insan kurban etmeyi “bitki kültürüne”, Mircea Eliade, insan kurbanı ritüelini “tarım kültürüne”, Edward Burnett Tylor “animizme”, Sigmund Freud “baba figürüne” bağlar (Savaş, 2018: 355). Kansız kurban eyleminde insan, hayatını “sona erdirip” bu hayatı tanrılara sunacağı gibi, ibadet yoluyla da sunabilir ki burada kurban etme eylemi nesne, hayvan veya insanın yaşamını daha büyük bir amaç uğruna ilâhî varlık katında ibadet etme şeklinde görmeyi öne çıkarır. Dahası, hayvanı keserken kanını ilâhî varlığa “feda etmek”, bu yönüyle “kurban ibadeti” olmaktadır. Yeni Ahid’de kurban eylemi, insanın kefareti ödeme aracı olarak kullanımı dışında hiçbir ritüele sahip değildir. Hristiyan ilâhiyatı, İsa Mesih’in çarmıhtaki kanını insanlık adına kefaretin ödenmesi saymakta, bunu da akıtılan kan olarak görmektedir. Ebedî ve ezeli olarak akıtılan kan çarmıhın sonsuzluğudur ve bu ise “kutsal ibadet” kabul edilir. İsa Mesih, insanlık adına kendini fedâ etmiş, çarmıhtaki kan insanlığın “kurtarıcısı” olmuştur: “İsa’nın kanı birçoklarının günahının bağışlanması için döküldü.” (Matta 26: 26-28). Yeni Ahid’le gelen ölüm korkusuyla gözler ölü bedenlere bakmaktan sakınır. Bakışlar ya başka yöne çevrilmeli ya da “öteki” olmalıdır.

Tuvaldeki Korku: Kalbin Aynası Olan Işık

Rembrandt, İbrahim’in Kurbanı’nda ölüm ve ölüme direnmeyi resmeder. İzleyenler için bu resmin anlamı ölüm korkusunun bıraktığı gerilimle gelen irkilmedir. Bu irkilme, bedensel ölüm ile zihinsel korku arasında salınım yapan karmaşık duygulardır. Ölen maddî bir bedendir ama beden İbrahim’in karmaşık arzularındaki düşünce ile bütünleşir. Aslında Rembrandt korku anındaki bu bedeni, yaşamın kaynağı olan düşünceden uzak şekilde resmederek İncil metinlerine gönderme yapmaktadır. Amacı peygamberler, havariler ve kutsal varlıklar gibi dinî hikâyelerinde resmettiği ruhsal bütünlüğü kurmaktır. Böylece ölüm, birbirinden bağımsız ruh-beden arasında sonsuza dek Kartezyen İkilik oluşturur. Pekâlâ, o zaman ölüm, dünya bilincimizi ve dünyada oluşumuzu ayırır mı, birleştirir mi? Anlaşılan o ki Descartes gibi Rembrandt’ın da ruh-beden arasındaki ayrımı bağdaştırmayı amaçladığı görülür. Oğlunu kurban ettiği resminde İbrahim’in elleri ölüm gerçeğini ve yakınlığını gizler. İshak’ın bedeni kadavraya İbrahim’in bıçağı neştere dönüşür. Resimde İbrahim’in kolları gerilim ve korkunun esiri olarak hareketsizliğe tutsak vaziyette öylece kalakalır. Tuvaldeki korku görünür hâle gelirken, sahnede bir yandan Rembrandt’ın sabrını aşan ağrı, diğer yandan sürekli açık kalan yarayı defalarca kaşımanın verdiği onulmaz bir acı tasvir edilir. İbrahim sol eliyle İshak’ın yüzünü örterken, sağ eliyle meleğin engellemesiyle hareketsizliğe teslim olur. Resimdeki bu ân, Yeni Ahid’deki kansız kurban meselinden büyük çaplı ilham alırken, İbrahim önce kollarıyla “teslim” olmaktadır. Beden selâmete ulaşır ama her şey daha yeni başlamaktadır. İşte bundan sonrası dehâlara özgü bir üslup olan varoluş kurgusudur. Rembrandt’ın beklediği ve son kozunu oynayacağı da bu andır. Fırça vuruşlarında bilinen yeteneği olan ışık, İbrahim’in kalbine inerek teslimiyet ruhta son bulur, artık ışık kalbin aynasıdır.



Resim 4. İbrahim’in Kurbanı (1635)-Rembrandt

Söz konusu olan insan bedeniye eğer, hekimlerin Rembrandt’ın dinî resimlerinden öğrenebileceği şeyler olduğu kesindir (Soyşekerci, 2015). Kurbanın dolaylı yoldan anlatıldığı bu anatomi resminde İshak’ın çıplak bedeni kesimde kullanılan kadavrayı andırır (Wright, 2007: 286). Yaratılış’ın aksine, Levililer’de kurban hikâyesine geniş yer verilerek kurbanlık bir hayvandan bahsedilir (Levililer 17: 3-4): “İsrailliler’den kim ordugâhın içinde ya da dışında bir sığır, bir kuzu ya da keçi kurban eder ve onu Buluşma Çadırı’nın giriş bölümüne, Rab’bin Konutu’nun önüne, Rab’be sunmak üzere getirmese kan dökmüş sayılacak ve Tanrı Halkı’nın arasından atılacaktır.” Oysa Yaratılış 22 kurban edilecek hayvandan bahsetmez. Ayrıca İshak babasına kendi isteğiyle teslim olmaz ve kolları da bir suçlu gibi bağlanır. Çünkü babası tarafından kandırılmıştır. Kurban hikâyesinde dinî kurallar, Tanrı’nın inanan kullara vaatlerine ve inananların da Tanrı’nın sözüne koşulsuz uymalarına dikkât çekerken, Rembrandt tüm dikkâtleri ölümün kaçınılmazlığına ve insanın ölüme karşı direnmesine çevirir. İbrahim’in kocaman ellerinin yanında, güçsüz gibi görünen ve İshak’ın saklanmış ellerini gölgeleyen minik elleriyle gelen meleğin geciken müdahalesi, resmin devâsâ ağırlığına küçük de olsa bir eksiklik katmaktadır. İshak’ın bedeninde ortaya çıkan maddesellik, tuvaldeki korku ve ürpertiye bilişsel bir uyaran olarak harekete geçirir. Bu modern anatomi resminde hem İshak’ın korkusu hem de İbrahim’in karmaşık arzuları iç içedir. Resme dikkâtlice bakıldığında, İshak gibi İbrahim’in de ellerinin bağlı olduğu görülecektir. Sol eliyle İshak’ın yüzünü boydan boya kapatırken, sağ eli melek tarafından engellenir. İbrahim, sabrını aşan ağrının ve o korkunç hareketsizliğin tutsağı olur. Tanrı’nın yaratma eylemiyle başlayan ve kesintisiz olarak devam eden bir ilişkinin varlığı, boşluğun hareketsizliğinde öylece kalmaktadır. Rembrandt’ın anlatmak istediği, boşluktaki bir boşalmanın katarsis hâlidir. İbrahim, kesintisizlik arasına şüphelerle dolu olarak giren hareketsizlikten kurtulmak istese de bunu başaramaz. “Bir inanç için”, demişti Cioran, “acı çekmiş olandan daha tehlikeli varlık yoktur.” (2017: 12). Çünkü her acı iştahı azaltmak şöyle dursun, onu daha da azdırır. Azgın bir engerek yılanındaki şüphe, zehrini tükürdükten sonra kesinliğe ulaşır, sonra da o an ölür. İbrahim, kalbin aynası olan gözleriyle, nefsinin öldürdükten sonra ölmüş bir yılan gibi bakmaktadır. Işık, İbrahim’in gözlerinde öyle yoğundur ki, âdeta kalbine iner ve orayı aydınlatır. Sanatçı için ışığın anlamı “kendî” nefsinin öldürmektir. Diğer yandan, İshak’ın gözleri ölüm olayının farkına varmasını engellemek ve korkunç sonu görmemek için İbrahim’in kocaman elleriyle kapatılmıştır. Sylvia Platt’ın dediği gibi, gözlerinizi ölümden sakınmak için başka tarafa çevirmek ölüm ve ölü bedenlere bakma korkusudur. Bunun kapsamlı örneği mezarlıklardır. Batı kültüründe mezarlıklar on sekizinci yüzyıla kadar kentin ortasında ve kilisenin yanında bulunuyorlardı. Burada olabilecek her türlü kabir hiyerarşisi mevcuttu. Mezarlıkların kenar mahallelere taşınması ise ancak on dokuzuncu yüzyılın ortasında gerçekleşti (Foucault, 2014: 298). Gözlerden uzak, “kuş uçmaz kervan geçmez” olan bu yerler ölülerin yeni mekânı oldular. Fakat bu sadece kentin imar ve estetiği için bir mekân değişimi değildir. Foucault’nun bahsettiği veba gibi salgın hastalıkları kovuşturmada kullanılan bir tecrit biçimi de değildir. İster ölü bedenler isterse cansız nesneler olsun hiç fark etmez; çünkü her mezarlık ölüme bakışa bir davetiye çıkarır; herhangi bir mezarlığın yanından geçerken bakışlar genellikle başka yöne çevrilir. Bu göz kaçırma, göz çevirme ve gözleri ölümden sakınma korkusu ise modern insanın bir takıntısı olarak devam etmektedir. Böylesi bir takıntının ardında düşüncenin bedene hükmetmesi gizlidir. Ölüm korkusu, vicdanî iradenin bıraktığı boşluğu ölüme ötelemek için modern takıntı yoluyla doldurmaya devam etmektedir.

Rembrandt, İbrahim’in gözlerindeki ışığı “kalbin aynası” olarak bedeninin karanlık noktalarına indirirken orada her şey sonsuz bir ışığa dönüşür. Bu kalp gözü, Kur’ân’da geçen kalp kelimesinin bazı âyetlerde vicdan anlamına geldiğini gösterir. İyi ve kötü eğilimlerin mücadele alanı olan kalp, ahlâkî anlamda selâmete ulaşma yolunda her türlü kötü duygulardan uzaklaşmadır (Mâide 5: 41, Ahzâb, 33: 53). Kötülüğü tercih edip yoldan sapanların “kalpleri mühürlenmekte” (Bakara 2: 7; A’raf 7: 101; Muhammed 47: 16), “katılaşmakta” (Mâide 5: 13; En’âm 6: 43), “perdelenmekte” (En’âm 6: 25) iken, Türkçe’de “katı kalpli” olarak “vicdansız” kelimesi ise âyette “galizu’l-kalb” (Âl-i İmrân 3: 159) olarak geçmektedir. Selâmete ulaşmak “teslim olmak” demektir ve bu da kurban ile teslimiyet arasındaki ilişkiye tanıklık eder. Burada İbrahim’in dinî tecrübesi, sadece somut olay ve olgulardan hareketle soyut Tanrı fikrine ulaşmak için değil, Tanrı fikrine ulaşarak Tanrı’nın yaratma faaliyetini görmek açısından önem taşır (Canatan, 2011: 87). İbrahim, “Rabbim! Bana ölüleri nasıl dirilttiğini göster” demişti. (Allah ona) “İnanmıyor musun?” deyince, “Hayır (inandım) ancak kalbimin tatmin olması için” der İbrahim. Tanrı’nın ölüleri yeniden dirilttiğine inanmadığı için değil, kalben tatmin olmak istediği için bu eylemi görmek ister: “Öyleyse, dört kuş tut. Onları kendine alıştır. Sonra onları parçalayıp her bir parçasını bir dağın üzerine bırak. Sonra da onları çağır. Sana uçarak gelirler. Bil ki, şüphesiz Allah mutlak güç sahibidir. Hüküm ve hikmet sahibidir.” (Bakara, 260). İslâm inancına göre “insanlara ölüm”, der Canetti, “Tanrı’nın dolaysız emriyle gelir.”

Bu, inanan kulların kaçışlarının sonunda Mina’da kestikleri hayvanlara devrederek kaçmaya çalıştıkları ölümdür. Böylelikle iman edenler, Tanrı’nın onlar için düşündüğü ölümden kaçarlar. Kendilerini onun emrine teslim ederler; öyle ki ölümden kaçmışlar ama istenilen kanı sakınmamışlardır; toprak kesilen hayvanların kanıyla yıkanmıştır (Canetti, 2012: 317). İslâm inancına göre dinin buyruğu olan kurban, “Allah’a yaklaşmak için arz ve takdim edilen herhangi bir şeydir.” (Feyizli, 1993: 61). Bundan sonra İbrahim, öldürdüğü nefsiyle bir kez daha canlanır, Tanrı’nın yaratma faaliyeti karşısında hem tatmin hem de teslim olur: “Şüphesiz biz diriltir ve öldürürüz. Dönüş de ancak bizedir.” (Kaf, 43). Ölüm, zihinlere her zaman meydan okurken, İslâm’da bunun anlamı kesilen hayvanın kanında kalmasıdır. Öyle ki bu kan, Eski ve Yeni Ahid’de zihnin şüphelerle dolu korkusu olarak kalır. İlâhî müdahale ve ruhun çıkıp geri gelmesi gibi ölümden kurtulma veya ölüme karşı direnmeyi resmeden Rembrandt’ın bu resmi bir yere kadar geçerlidir. Bundan sonra Rembrandt son hamlesini yaparak zihin-beden ikiliğini bir daha ayrılmamak üzere sonsuza dek birbiriyle bütünleştirir.

Sonuç

Kolay elde edilmiş bir mutluluk mu daha iyidir, der Dostoyevski, yoksa insanı yücelten bir acı mı? Söyleyin hangisi daha iyi? (2017: 165). Rembrandt , söylemek istediklerini resme dönüştürürken, resme dönüştürdüklerini kışkırtıcı şekilde “kendi” varoluşuna dönüştürür. İbrahim’in gözlerindeki karmaşık arzular, sanatçının kendi karmaşık arzularında, bu hikâyede “kendi” varoluşsal gerçekliğindeki sorulara yanıtları ile bütünleşir. Bu yüzden bu resim bir Rembrandt şaheseri olarak karşımıza çıkmaktadır: “Öteki” olanı kurban edene karşı “kendini” kurban etmek. Sanatçı, doğduğu şehir olan Leiden hâric, Amsterdam’ın dışında hiç yaşamadı. Oysa hayatının dönüm noktasını hep burada yaşadı. Dört çocuğundan üçünün genç yaşta ölümünü bu kentte yaşadı. Hayatta kalan son oğlu Titus Van Rijn’in ölümünü de bu kentte yaşadı. Amsterdam’ın varlıklı ve tanınmış sulh yargıcının kızı olan eşi Saskia’nın hayatının baharında, otuz yaşında veremden eriyip giden bedenindeki acıyı da burada yaşadı. Baharın tanrıçası Flora (1635) adlı resminde biricik eşini mutlu günlerin bir hatırası olarak tasvir eden sanatçı, eşinin ölümünden sonra çocuğuna bakan ama onun mal varlığını üzerine almak isteyen, ardından akıl hastanesine yatırılan Geertje Dircks’in ölümünü burada yaşadı. Sonraları sanatçıya eserlerini üretmesinde ve ayakta kalmasında yardımcı olan Hendrickje Stoffels’in ölümünü de burada yaşadı.

Rembrandt hem serveti hem de iflası, hem azameti hem de çöküşü bu kentte yaşadı. Hayatına ilişkin biricik bir varoluşun bütün karşıtlıklarını bu kentte bir araya getirdi. Amsterdam’ın devâsâ malikanesinden kenar mahallesinde köhne bir parkın âşıklar tekkesindeki kaldırım taşları üstünde biten yorgun gözlerini burada kapadı. Ve bu kentte kendini, sanatı uğruna “kurban” ederken, öldüğü yıl olan 1669’da altmış üç yaşındayken, sanki aynanın karşısına geçerek kendi yüzünü defalarca çizdiği otoportrelerinde hayata gözlerini sonsuza dek kapatarak ölüme teslim oldu. Pekâlâ, ölüm dünya bilincimizi ayırır mı, birleştirir mi? Modern insan ölümden kaçabilir mi? Kurtuluş’un hiçliği ve varoluşa dair o imkânsız korku, boşluğun içine gizlenen sırdaş düşünce olarak Kafkaesk bir amentüde ölüm menziline şaşırmadan yoluna devam ettiğini duyumsatır: Ölümün olduğu bir dünyada daha ciddi ne olabilir.

Kaynaklar

- Aruoba, Oruç, De ki İşte. 13. Baskı, Ankara: Metis Yayınları, 2017.
- Aydın, Yıldız, “Güngör Dilmen’in kurban ve Christa Wolf’un Medea Stimnen yapıtlarında çocukların kurban edilmesi sorunsalı üzerine”, Atatürk Üniversitesi SBE Dergisi, 20(4), 1493-1500, 2016.
- Canatan, Kadir, “Sosyoloji ve teolojinin yüzleşme noktası: beden(siz)leştirme”, 66-95. *Beden Sosyolojisi* (ed.) Kadir Canatan, İstanbul: Açılım Kitap Yayınları, 2011.
- Canetti, Elias, Kitle ve İktidar. Çev. Gülşat Aygen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Cioran, M. Emil, Çürümenin Kitabı. Çev. Haldun Bayrı, 6. Baskı, Ankara: Metis Yayınları, 2017.
- Dostoyevski, M. Fyodor, Yeraltından Notlar. Çev. Hilal Eren, 1. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Erginer, Gürbüz, Kurban, Kurbanın Kökenleri ve Anadolu’da Kanlı Kurban Ritüelleri. İstanbul: Yapı Kredi ve Kültür Yayınları, 1997.
- Feyizli, Tahsin, İslâm’da ve Diğer İnanç Sistemlerinde Oruç-Kurban. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Foucault, Michel, Özne ve İktidar-Seçme Yazılar II. Çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, 4. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

Gözübenli, Beşir, İslâm’da İnanç, İbadet ve Günlük Yaşayış Ansiklopedisi. Cilt III, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyât Fakültesi Vakfı Yayınları, 1997.

Güç, Ahmet, “Kurban”, TDV İslâm Ansiklopedisi, 433-435, 1992.

Kitâb-ı Mukaddes (Çıkış, 23:31; Levililer 17:3-4; Matta 26:26-28; Yaratılış 15:18-21;17: 16;22:1-13;26:3), İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi, 2015.

Lévi-Strauss, Claude, Yaban Düşünce. Çev. Tahsin Yücel, 5. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Savaş, Hasan, “Basat’ın Tepegöz’ü öldürdüğü boyda ritüel bir insan kurbanı var mıdır?”, TÜRKÜ Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilim Araştırmaları Dergisi, 6(12), 352-363, 2018.

Soyşekerci, Serhat, Beden Sanatı-Rembrandt ve Anatomi Dersleri. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2015.

Wright, J. Lenore, “Reading Rembrandt: the influence of cartesian dualism on duch art”, History of European Ideas, 33(3), 275-291, 2007.

Yazır, Muhammed Hamdi Elmalılı, Kuran-ı Kerim-Türkçe Meâli (Ahzâb, 33: 53; Âl-i İmrân, 3: 159; A’raf, 7: 101; Bakara 2: 7, 173; En’âm 6: 25, 43, 121, 145; Hac 22: 34; Kaf, 43; Mâide 5: 3, 13, 22, 41; Muhammed 47: 16), 1. Baskı, İstanbul: Dorlion Yayınları, 2019.

Resim 1. <https://salutatorium.com/2018/08/21/>Erişim: 10.01.2020.

Resim 2. 104 x 135 cm, Uffizi Gallery, Florence, İtalya. <https://pivada.com/caravaggio-ishakin-kurban-edilisi-1603>Erişim:10.01.2020

Resim 3. <https://salutatorium.com/2018/08/21/> Erişim: 10.01.2020.

Resim 4. 193x132 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg, Rusya. <https://salutatorium.com/2018/08/21/>. Erişim: 10.01.2020.

FEAR ON THE CANVAS: REMBRANDT AND THE SACRIFICE OF ABRAHAM

Serhat SOYŞEKERCİ

Abstract

Rembrandt, the golden-haired Dutch painter who had his golden age in the seventeenth century, brings together religious and non-religious objects and figures in Sacrifice of Abraham, an indirectly depicted anatomy picture. Isaac's naked body is a cadaver, and Abraham's knife is a scalpel used in the picture. There are divine and non-divine beings on stage. Abraham's eyes highlight his complex desires and the intense light in his eyes draws attention to the tension and a fear of existence that also blends with Rembrandt's own complex desires. These complex desires in the artist represents the fear that the story of the sacrifice described in the Old Testament turned into a completely different form in the New Testament; fear on the canvas.

Keywords: Rembrandt, Abraham, Isaac, Sacrifice, Angel