Ötelenmiş Bir Tür: Rembrandt'ın Gravürleri

Hayri Esmer

Gravürler, Rembrandt'ın çok fazla bilinmeyen veya satır aralarında kalmış yapıtlarından önemli bir türü oluşturur. Her nedense onunla ilgili birçok metin onun bu çalışmalarını büyük ölçüde gölgede bırakır. Buna karşın, ışık gölgenin en çarpıcı ve dramatik etkilerini derin bir ruhsallıkla birleştirerek mistik atmosferleri yarattığı çalışmalarının başında gelir bu gravürler. Ayrıca sanatçının, kısa zamanda edindiği ününü ve servetini de sanat hayatının daha ilk yıllarında tanıştığı bu tür sayesinde kazandığını görürüz.

Onun için gravür, kendisinden önceki sanatçıların uyguladığı gibi yağlıboyalarını çoğaltma yöntemi değildir. O çok kısa bir dönem Rubens'vari bu yöntemi tercih etmiştir. Ancak onun sanatsal idealleri bunun üzerinde durmaya engel olmuştur. Bunun yerine yeni kompozisyonlarla yeni yöntem arayışlarına girişmiş; ve hayatı boyunca yaşam serüvenine paralel bir şekilde değişen temalara yer verdiği özgün çalışmalar üretmiştir. Dini sahneler, tarihsel konular, portreler ve manzaralara varan geniş bir konu yelpazesi... Bu temalara getirdiği yorumlarda çizginin yalın ve güçlü biçimleme niteliğinden yararlanan Rembrandt, bunu kuru kazıma tekniğinin ince değerler skalasıyla da ustalıklı bir şekilde birleştirmiş; teknik yenilikler peşinde koşmuş ve bunları kullanmış bir sanatçı kimliği sergilemektedir. Kendisinden önce kullanılan "chiaroscuro" yöntemini geliştirerek hem gravürlerinde hem de yağlıboyalarında sanat tarihinin eşsiz örneklerini ortaya koymuştur. Birçok gravüründe tıpkı yağlıboyalarında olduğu gibi ışık sorununa odaklanarak yaratmış olduğu güçlü karşıt etkiler, günümüze değin pek çok sanatçıya yön gösteren ve yaratımlarında esin kaynağı olan karakteristikler sergilemektedir.

Başarıya doğru

Rembrandt'ın gravürle tanışması 1628 yılına denk gelse de o bu çalışmalarının büyük kısmını 30'lu yıllarda yapmıştır. Aynı zamanda onun en verimli dönemi de olan bu dönemin konuları: günlük hayat, İncil yorumları, portre, tarihsel olaylar ve dilencilerdir. Özellikle dilenciler konusunda Callot'a olan sempatisi bilinmektedir. Bu dönemde yapmış olduğu gravürlerle birlikte şair, bilgin ve hükümet danışmanı olan Constantijn Huygens ile tanışması, onun destek ve övgülerini alması, sanatçının eserlerinin ve isminin daha fazla tanınmasını sağladı. (1) Dolayısıyla da siparişlerinde önemli bir artış gözlendi. Saskia ile evlenmesi ve üst tabaka insanlarla aynı statüyü kazanması da bu yıllara denk gelir. Bu dönem, onun prestij kazandığı, başarılarını artırdığı, atölyesine eğitim almak için öğrencilerin geldiği ve dolayısıyla varlıklı olma yolunda önemli mesafeler kat ettiği yıllardır. Ayrıca Rembrandt bu dönemde Rubens'i örnek alan yaklaşımıyla ticari boyutunu ve getireceği ünü dikkate alarak gravürlerini çoğaltarak satmayı düşünür. (2) Nitekim bu tavrında istediği başarıyı da elde eder. Özellikle de sanatçı olarak tanınması ve ekonomik kazanç sağlaması yönünde... Böylece siparişlerini arttırarak, portre sanatçısı olarak güvenilir bir isim olma yönünde ününü perçinler. Ancak Rembrandt bunu abartarak daha ileriye götürme niyetinde değildir. Bu nedenle de 1636 yılında baskılarını çoğaltarak satma düşüncesini terk ederek kendisini tamamen resminin sorunlarına ve ideallerine adar. Bu dönem resimlerinde dramatik etkilerin yoğunluklu kullanıldığı, ışık gölge kontrastlığının keskinleştiği ve disiplinli bir görsel etki egemenliği dikkat çeker. Rembrandt, bu dönemlerde yoğun dramatik etkileri, hareketli ve fırtınalı bir atmosferi çok sık kullanır resimlerinde. Daha sonraki olgunluk döneminde ise, bu etkilerin peşini bırakarak klasik bir yalınlığa terk eder ilgisini. Bu son dönem eserlerinde neredeyse olgun Rönesans'ın klasik ağırbaşlılığını görmek mümkündür. Artık "dramatik etkilerden hoşlanmıyordu. Düşünceli bir sadelik, bir çeşit heyecansız ve hareketsiz anlatım eserlerinde yansıyordu".(3) Leonardo'nun "Son Akşam Yemeğini " bir çok kez kopya etmesi bu ilgisinin bir göstergesi olarak kabul edilir.

Dinamik bir çizgisel kurgu ya da ışığın prensi

Rembrandt ışığı ve gölgeyi sadece yağlıboyalarında değil tercih ettiği diğer tekniklerde de temel sorun olarak görmektedir. Bu durum bir taraftan ışık ve gölgeyi farklı malzemelerle gerçekleştirmeyi düşündüğünü göstermekte, diğer taraftan amaçlarına en uygun olan araçları tercih ettiğini. Dikkat edildiğinde yağlıboyalarının dışında kullandığı gravür tekniği ve karakalemle yaptığı desenler, bu karşıtlığı ve ışık-gölgeyi en iyi verebilecek özelliklere de sahip olduğu görülecektir. Keza bunların kullanım şekli, zaten çoğunlukla sanatçının amaçlarıyla kesişen bir görünüm arz etmektedir.

Onun gravürleri, son derece hızlı, cesur ve kıvrak çizgilerle, desen havası içinde ortaya çıkarılmış gibi görünmesine karşın üst üste katmanlar halinde birden çok seanslarla çalışılmış; bunun da etkisiyle esas sorunu olarak gördüğü ışık ile birlikte derin bir ruhsallığı ve psikolojik etkileri içerir. Gravürü bu şekilde algılaması elbette Rönesans'tan buyana devam eden, optik görünümün idealleştirildiği bir desen anlayışına eklemlenmekteydi. Ancak o, miras aldığı bu detaycı yaklaşımı -özellikle Maniyerist dönem sanatçılarından Hendrick Goltzius'un detaycılığı (4)- nesnel ve özenli bir çizgiyle değil, spontan ve çizginin özgürce yüzeye yayıldığı serbest bir biçimleme ekseninde kullanmayı tercih etmiştir. Bu bakış önceki kuşağa göre "çirkin" bile kabul edilecek bir şeydi. O bu "çirkinliği" halktan, aç, yoksul ve acılar içinde olan figürleri kullanarak da resmine taşımaktaydı. Bunları çizerken çoğu zaman iç içe geçmiş ve çizgi örgüsü içinde belirsizleşerek kaybolan figürler ayrıntılı bir inceleme sonucunda ancak fark edilebilir. Onun bu çizgiyi özgürce kullanma anlayışı, kendisinden sonraki tüm dönemlerde örnek alınmış; ve sanat yapmanın temel koşulları olarak kabul edilecek kuralları da içerdiğinden, onun asıl yenilikçi yönü olarak görülmüştür. Yoğun çizgisel örgünün içine saklanmış veya gömülmüş eşsiz doğruluktaki figürler, onun resimlerindeki karanlık alanlarda, ona özgü katmanlaşan bir derinlik düşüncesini var eder. Bu bakışı, daha çok "karalama" izlenimi veren devingen çizgi yumağının içerisinde, arayışa dayalı form oluşturma şeklinde belirir. Keskin bir gözlemcilik, özgür bir çizgi ve yoğun psikolojik duygulanımı güçlü bir iç görüyle bütünleştiren Rembrandt, kuşku yok ki bütün çağların en önemli birkaç ressamından biridir. Ancak ne tuhaftır ki hakkettiği bu ayrıcalıklı konuma yaşarken erişmek bir yana, hayatının en verimli yıllarını katlanılmaz acı ve sıkıntılar içinde geçirmiştir. Bir çok sanatçıda olduğu gibi onun da çağdaşları tarafından dışlanan bir yazgıya sahip olması bu acılarını katmerleştirmiştir. Ancak o her şeye rağmen hayatının sonuna dek sanatına olan sadakati terk etmediğini de göstermiştir.

Rembrandt'ın gravürleri (asitoyma) en az yağlıboyaları kadar, hatta onlardan daha farklı bir eksende başarısının onaylanmasına olanak tanıdı. Ayrıca bu resimler leke, çizgi ve siyah-beyaz etkinin üst düzeyde resimsel bir duyarlılık ile kendi özgün bakışını birleştirdiği bir ustalığı içerir. Genellikle geri dönüşü olmayan ve düzeltilmesi zor olarak bilinen gravürü, onun çeşitli aşamalardan ve farklı zamanlarda tekrar tekrar ele alarak çalıştığı, gerekirse aynı kompozisyonu başka bir plakaya yeniden çalıştığı ("Üç Haç" ve "İsa'nın Halka Gösterilmesi" kompozisyonları) gibi deneysel uğraşlardan geçirerek sona ulaştırdığına tanık olmaktayız. O bir aşamada gravürü bitirmek yerine, zihnindeki tasarıya uygun olana dek onu sürekli değiştirerek, gerekirse önceki imgeleri metalden kazıyıp yerine yenilerini oyarak, gravürlerini bir çok aşama ile katmanlaştırmıştır. Gombrich'in deyişiyle "Rembrandt, sanatçının bir resme, ancak amaçlarını gerçekleştirdiği zaman bitmiş gözüyle bakabileceğini savunurdu." (5) bu inancından olsa gerek Rembrandt'ın resimleri nihayete varana dek sürekli değişen dolayısıyla da katmanlaşan bir kurgusal düzeni alt tabakalarında barındırır. Benzer bir durumu onun

yağlıboyalarında da görmekteyiz. Örneğin “Anatomi Dersi” üzerinde yapılan ışın incelemelerinde Portreleri yerleştirirken çok çeşitli alternatif seçenekler denemiş olduğu; bunların yerlerini sık sık değiştirdiği; ve son şekline çok zor karar verdiği anlaşılmıştır. Bu anlamda Onun gerek yağlıboyalarının gerekse gravürlerinin her birisinin geçtiği süreç ve aşamalar, bir taraftan onun yapıtlarını ortaya koyarken ürettiği alternatif seçeneklerle sonuca çok zor ulaştığını göstermekte, diğer taraftan da onun düşünme sistematiğini anlamamızı olanaklı kılmaktadır.

Sahiplenilen miras

Onun döneminde gravür sanatçıları olarak bilinen Callot’un ve Nanteuil’in teknik arayış ve yeniliklerine karşın, Rembrandt, kendi döneminin tartışmasız gravür ustası olarak bilinir. Kuşkusuz o teknik yeniliklerle de uğraşmıştır; ancak onun asıl ayrıcalıklı yünü geniş bir perspektifle olaylara bakabilmesiyle ilgiliydi. Onun döneminde, Rönesans’tan gelen bir alışkanlıkla pek çok sanatçı İtalya ziyaretlerinde bulunurdu. Yenilikçi uygulamaları görüp bilgilerini geliştirmek için, hayatları boyunca bazen iki bazen üç kez İtalya’ya gidip oradaki sanatsal gelişmeleri izlemelerine karşın Rembrandt bunun tersine, İtalya’ya hiç gitmedi. Hatta Hollanda’nın dışına bile çıkmadı. Ancak gerek oradaki, gerekse döneminin diğer sanatsal gelişmelerinden haberdar olmayı da ihmal etmedi. Amsterdam pazarlarına ulaşan baskıresim ve diğer kaynaklardan güneyde olup bitenleri izledi ve öğrendi. Onun resimle ilgili kapsamlı bilgisi, İncil’den, mitolojiye değin, geniş yelpazede sağlam bir kültürel birikime sahipti.

Gerek daha yaşarken Rembrandt’ı çekemeyenler, gerekse ölümünden sonra onu anlamaya çalışanlar, karşılarındaki hazinenin kuşkusuz farkındalardı. Bu nedenle ölümünden sonra giderek ünlenen sahiplenilen bir sanatçı oldu. Kullandıkları yöntemler, günümüze kadar vazgeçilemeyen doğrular olarak önemini korudu. Bu açıdan bakıldığında 18 ve 19.yüzyıl sanatçıları onun bu gravür tarzını kendilerine örnek almış ve tekniği Rembrandt’ın algıladığı gibi görmüşlerdir. Bu anlamda gerek Romantikleri gerekse Empresyonistleri, özellikle de Goya’nın “Savaşın Felaketleri” dizisini ve diğer tüm baskılarını hatırlamakta fayda var. Goya’yı, kendisine örnek aldığı Rembrandt geleneğinin bir devamı olarak görmek gerek. Nitekim baskıresim açısından da bakıldığında bu her iki sanatçının da ayrıcalıklı ve şaşırtıcı bir yetkinlik içinde olduğu görülür. Yine Picasso’da dahil olmak üzere 20. yüzyılda da onun bu yöntemini referans alan pek çok sanatçı olmuştur.(6) Özellikle bu dönem sanatçılarının deseni algılama şekliyle güçlü bir paralellik oluşturduğundan onun devrimci yönü daha çok da bu yüzyılda anlaşılmıştır.

Karanlığa bürünen imgeler

Rembrandt, peyzaj resimlerinin bir çoğunda çizgiyle oluşturulmuş güçlü lekesel karşıtlığın egemenliğine dayalı bir anlayış ile birlikte ışık problemleri üzerinde durur; ve onun olanaklarını araştırır. Sanatçı burada elde ettiği sonuçları daha sonra yağlıboyalarında da kullanır. Gravürlerinde bunu beyaz alanı yoğun siyah çizgilerle olabildiğince azaltarak kompozisyonlarına yansıtır. Bu şekilde sıkıştırılmış lokal beyaz alanlar güçlü ve çarpıcı bir karşıtlık etkisi yaratırlar. Başlangıçta bilindik desen kurgusuyla işe başlamakta, ilerleyen aşamalarda kompozisyonlardaki bazı figür ve öğeleri koyulaştırma sayesinde karanlık içine gömüp görünmez hale getirerek ışığı ortaya çıkarmaktaydı. Rembrandt’ın gravürlerinin gelişim süreçlerini incelediğimizde de karanlığa dönüştürdüğü o alanların ilk aşamalarının figür ve nesnelerle dolu olduğunu görürüz. Onun peyzajları, genellikle desene ait olduğunu düşündüğümüz karakteristik bir çizgisel biçimleme ile boyalarında egemen olan lekesel yaklaşımın geniş bir yelpazede çeşitli seçeneklerini sunar. Bu anlamda bir çok gravürü yağlıboyalarında kullanmadığı özgür bir çizgisel yapının zengin kullanımını içerir. Bunlar nesnenin yapısına ilişkin onun keskin bir gözlemci ve ayrıntıları göz ardı etmeyen araştırıcı yönünü açığa çıkarır. “Üç

Ağaç" isimli gravürü, bu serbest biçimleme anlayışı ile yağlıboyalarındaki lekeci bakış arasında konumlanan bir etkiyi görselleştirir. Bu, çizginin gittikçe küçük ayrıntıları kapattığı ve yağlıboyalarında olduğu gibi güçlü lekesel karşıtlığa dönüştüğü bir sonucu doğurur. Bu anlamda "Üç Ağaç" isimli gravür, doğa görünümünün karanlık içinde yitip giden gerçekliğini bize gösterir. Resim siyah beyaz olmasına rağmen bize günbatımının bütün diriliğini, hüzünlü karartısını ve eriyip kaybolan gerçekliğini hissettirir. Bizim baktığımız açıdan bütün varlıklar karanlığa gömülmüştür. Hiçbir ayrıntıyı göremeyiz tıpkı günbatımının kararttığı ve görünmez kıldığı her şey gibi. Görünen iki şey var ışık ve karanlık... Derinden sezdiğimiz/hissettiğimiz bütün nesnelerin ayrıntılarını görünmez kılan bir karanlık egemendir atmosfere. Dingin ve mistik... Karanlık burada bilinebilen ve bilinemeyen tüm gerçekliği saklayan ve koruyan bir atmosfer oluşturur. Onu örter. Görmesek bile aydınlıkta varolan tüm o nesnelere dair ipuçlarının varlığını hissederiz. Nesnelerle dolu bir karanlıktır onun siyaha dönüştürdüğü alanlar. Nesneler arasındaki boşluğu dolayısıyla derinliği güçlü bir şekilde hissetmemizin nedeni bu olsa gerek. İşte bu nedenledir ki, Rembrandt'ın karanlığı sağır ve kör bir karanlık değil, tersine gerçekleri hem örten hem de duyumsatan bir karanlıktır. Böylece Onun ışık ile gösterdikleri kadar karanlıkla örtükleri de bizi ilgilendirir. İlgimizi cezbederek bizi meraklandırmaktadır.

Tanrısal ışık

Yaşamının son dönemlerinde ağırlık verdiği ve neredeyse tüm resimlerinin yarısından fazlasını oluşturan dinsel temalı gravürler, onun çalışmaları içinde önemli bir kategoriyi oluşturur. Bu resimler, genellikle ortaçağ ve Rönesans boyunca kendisinden önce pek çok sanatçının işlediği konulardı. Bazı kompozisyonlarının kurguları bile kendisinden önceki sanatçıların kullandığı şemalardan alıntıydı. Bilindiği gibi ortaçağ ve sonrasında önemli olan kutsal kitap öğretilerinin yayılması olduğu için bu hazır şemaya ne kadar bağlı kalınırsa o kadar iyi kabul ediliyordu. Rembrandt'da bunları zaman zaman kullanmakla birlikte, asıl önemli yönü diğer dönemlerin büyük sanatçıları gibi, bu şema içerisine yerleştirdiği figür ve onların ifadelerindeki bakış farkı, yani temanın yorumu idi. Bu onu ayrıksılaştıran ve özgün kılan en önemli yöndür. Bu anlamda Rembrandt'ın İncil'den yaptığı yorumlar, Dürer'den, Mantegna'dan ve diğer Rönesans ustalarından oldukça farklı ve kendine özgü üslubuyla bambaşka bir eksene taşınmıştır. Ayrıca o bu temaları idealleştirmeksizin, sıradan insanlarda somutlaşan bir gerçeklik olarak betimlemiştir. Bu Barokla birlikte zenginleşen orta sınıfın resim siparişi vermesi, dolayısıyla da bu sınıfın ve alt tabaka insanlarının resme konu olmasıyla ilgilidir. Caravaggio ve dönemin diğer sanatçıları gibi Rembrandt'da dinsel konuları kendisinden önceki dönemlerde yapıldığı gibi tanrısal ve ulvi kılmaktan çok, çevresinde gördüğü ve yaşanan bir gerçeklik olarak resimlerinde kullanmıştır. Örneğin figürler kenar mahallenin zavallı ve sefil bir hayat yaşayan insanlarıdır. Yaşadığı ve tanık olduğu bir hayatın yansımalarını görmekteyiz. Bundan dolayıdır ki Rönesans resminden farklı olarak idealize etmekten uzaklaştırılan temalar ve insanlar, sanatçının yaşadığı dönemin sıkıntıları, güçlükleri ve çağının insan sorunları olarak yansır bu dinsel kompozisyonlara.

Bu bağlamda onun "Üç Haç" ismiyle bilinen ünlü gravürü önemlidir. Bu resim iki hırsız ile birlikte çarmıha gerilmiş İsa'yı göstermektedir. Kutsal bir varlık olarak İsa'nın adi suçlu hırsızlarla birlikte çarmıha gerilmesi, tanrısal olanın sıradan olanla birlikte sergilenmesi, sanatçının aradaki sınırı kaldırma arzusunu dile getirmektedir. Ayrıca kurban olarak İsa'nın çektiği acıyı betimlemeye yönelik olan bu gravürde, sanatçının son yıllarında artan ruhsal ilgisinin yansımalarını görmek zor değildir. İlk yapılan versiyonda egemen olan güçlü çizgisel örgü ve kalabalık, sekiz yıl sonra tekrar yaptığı son versiyonda figürlerin karanlığa gömülmüş olduğu daha koyu bir etkiye bırakmıştır yerini. Resmin arka planında yer alan çizgisel yüzey kompozisyonun büyük bir kısmını kaplamıştır. Neredeyse karanlıkla kaplanan resmin tümü, figürlerden oluşan kalabalığı görünmez kılmıştır. Arka plandan öne doğru yayılan ışık figürlerin karanlık içine ustalıklı bir şekilde gizlenmesi ile son bulur. Bu kasvetli karanlığın her şeyi görünmez kıldığı

atmosferde İsa'nın üzerine tanrısal bir ışık şelale gibi akmaktadır. Ancak bu aynı zamanda, şiddetli, keskin sert ve gerilimli bir etkiye sahip olmasıyla İsa'nın çektiği acı duygusuyla da örtüştürülebilir. Hatta kompozisyonun tümüne egemen olan koyulukla oluşturulan karşıtlık bu dayanılmaz acıyı kat be kat arttırarak üst noktalara çıkarmaktadır. Böylece bu resim, onun hayatı boyunca vazgeçemediği, resmine hayat veren ışığı, İsa'nın bu amansız çilesiyle zekice örtüştürüldüğü güçlü bir imgeye dönüşmüştür.

Dinsel resimleri arasında önemli kabul edilen bir diğer kompozisyon ise, resme ödenen miktar olduğu için "100 Guldenlik Baskı" ya da "İsa Hastaları İyileştirirken" ismiyle bilinen gravürüdür. Resim piramidal bir kurgu düzeni içinde ele alınmış; İsa resmin merkezinde, hafifçe yüksek bir yerde, etrafını hastalar sarmış bir şekilde gösterilmektedir. Halkın çektiği sıkıntı ve zorluklar karşısında mucizevi beklentiler içindedir kalabalık. Halktan bir kadın kucağında tutuğu çocuğunu İsa'ya doğru uzatarak, "yavrucuğumu yeniden bana getir"(7) diyerek yalvarmaktadır. İsa'da sağ elini hastaya değdirerek mucizeyi gerçekleştirmek üzeredir. Ve herkes merak içinde İsa'nın mucizesini pür dikkat beklemektedir. Rembrandt'ın gravürü bu mucizenin tam da gerçekleşeceği ana odaklanmıştır. Bir çok baskı resimlerinin konusunda olduğu gibi burada da konu sefil ve perişan olmuş, korunmaya muhtaç halk kitleleridir. Sanatçı onların kötü yazgısını insani bir duyarlılıkla resmine taşımıştır. Modeller geleneksel giysiler içinde, Amsterdam'ın kenar mahallesinde oturan Yahudilerdir. Görüldüğü gibi yoksul ve çaresiz durumdadırlar. Bu kötü kaderlerini değiştirecek tek şeyin ilahi bir mucize olduğuna inanmaktadır tümü. Böylece İsa'nın her şeyi seven ve hayat veren ilahi gücü gerçek anlamını da kazanmış olacaktır bu mucize ile. Figürlerde abartı ve gösterişten uzak, sade ve olabildiğince olayın ve atmosferin gerçekçi boyutu öne çıkarılmak istenmiştir. Her figürün yüz ifadesi tek tek incelendiğinde onların içinde bulundukları ruhsal durumla birlikte resme kattıkları zengin ifade olayın dramatik boyutunu daha da artırmaktadır.

Katmanlaşan acılar ve hüzünlü son

Sanat tarihinde belki de hiçbir sanatçı onun kadar kendisini model olarak kullanmamış; ve kendisinden önce yapılmış portrelerle sürekli bir kıyaslama içine de girişmemiştir. Örneğin Raffael ve Titian'ın portrelerinden etkilenmiş ve bu tarzlarda portreler yapmıştır. Daha ilk yıllardan başlayarak ölümüne dek yapmış olduğu portrelerinde onun yaşam serüveninin aşamalarını ve dönüşümünü okumak ve bu dönemlerine ilişkin ruhsal çözümlemeler yapmak olanaksız değildir. Hatta onun bu portrelerinin, bu dönem insanının ruhsal yapısını somutlaştıran bir araç olduğunu bile söyleyebiliriz. Önce zenginleşen ve gittikçe de bunu kaybeden Hollanda halkının içinde bulunduğu ruh yapısının ifadesini içeren yapıtlar... Bundan dolayı da çoğu zaman, münzevi, düşünceli ve insanın derinlikli iç dünyasının gizemli olgunluğunu yansıtan bu portreler, o dönem insanın iç dünyasına açılmış pencereler gibidir. 1648 yılında yapmış olduğu isimli bu otoportre pencere önünde, çalışma anında poz verir bir pozisyonda göstermektedir sanatçıyı. Artık hayatının mutlu ve görkemli yılları geride kalmış; çok önem verdiği ve sevdiği Saskia ölmüş; Dircx gelip, tutunamayarak çıkmış hayatından; ve Stoffels'le yeni bir başlangıca giriştiği yıllardır. (8) Portrede sanatçı ciddi bir görünümle birlikte bu yılların derin hüznünü taşımaktadır. 1642 yılından bu yana başına gelen felaketler zincirinin en umutsuz yılları değildir belki ama toplumsal konumunun sarsıldığı, ilişkileri açısından güven kaybına uğramaya başladığı yıllardır. Önce "Gece Devriyesi" resminin beğenilmemesi, daha doğrusu siparişi verenlerin bir kısmının görülemeyecek kadar geride kalması ve her portreye eşit yer ayrılmaması nedenleriyle belediye meclisi ile aralarının açılması, sonra da her şeyin bir türlü eskisi gibi rayına oturamaması... Bu durum portre ressamı olarak prestijinin sarsılmasına yol açtı. Buna ilave olarak ülke ekonomisinde yaşanan bozukluk ve siparişlerin azalması durumun kötüye gittiğinin habercisi gibiydi. Kontrolsüz para harcama alışkanlığı, parasını yatırdığı yerlerde

kaybetmesi ve borçlarını toplayamaması ekonomik çöküntünün de başlamasına sebep oldu. Bir taraftan karısı Saskia'nın ölümünün yaratığı çöküntü, diğer taraftan, kendisine önemli siparişler veren prensin ölümü, paraya karşı ilgisizliği ve koleksiyon merakı onun servetinin kısa zamanda erimesine yol açmıştı. Ve 1656 yılında iflası resmen açıklandı. Çok değerli koleksiyonu, zorluklarla aldığı evi ve eşyaları açık artırmayla satıldı; ama birikmiş borçlarının ödenmesine yine de yetmedi. Amsterdam'ın kenar mahallerinden birinde mütevazi bir eve taşınmak zorunda kaldı. Artık burjuva hayatının dışında kalmış, çevresini kaybetmiş, güvenirliğini yitirmiş bir sanatçı konumundaydı. Buna karşın ödün vermeksizin zor koşullarda, küçük siparişlerle, verdiği derslerle ve gravürlerinden elde ettiği kazançla ayakta kalmayı başardı. Katmanlaşan acılarına meydan okurcasına tüm zorluklara direnerek insan ruhunun derinliklerine inebildi. Bunun yapılabileceğini yaşayarak gösterdi bizlere...

Notlar

1- Anna-Carola Krausse, Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Çev:Dilek Zaptçıoğlu, Almanya, Literatür, 2005, sy: 42

2- Holm Bevers, Peter Schatborn, Barbara Welzel; "Rembrandt: the master and his Workshop/Dravings and Etchings" Yale Üniversity Press, New Haven and London in association with National Gallery Publications, London, 1991 Sy:160

3- Turani, Adnan Dünya Sanat Tarihi Ankara, İş Bankası yayınları, 1983,sy:416

4- Holm Bevers, Peter Schatborn, Barbara Welzel; "Rembrandt: the master and his Workshop/Dravings and Etchings" Yale Üniversity Press, New Haven and London in association with National Gallery Publications, London, 1991, Sy:160

5- Gombrich, E.H. Sanatın Öyküsü, (Çev. Bedretin Cömert) istanbul: Remzi,1980, sy:332

6- Holm Bevers, Peter Schatborn, Barbara Welzel; "Rembrandt: the master and his Workshop/Dravings and Etchings" Yale Üniversity Press, New Haven and London in association with National Gallery Publications, London, 1991

7- Turani, Adnan Dünya Sanat Tarihi Ankara, İş Bankası yayınları, 1983, s:. 416

8- Christopher White (Sunuş), The late etchings of Rembrandt/a study in the development of a print, The British Museum, 1969.sy:11

İletişim İçin:

Doç.Hayri Esmer
Anadolu Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı Sanatları Bölümü
26470 Tepebaşı Eskişehir

Fax:: (222) 335 12 90
Tel: (222) 335 05 80 / 4208
Cep: (533 226 43 60
Mail: hayrie@anadolu.edu.tr

İşte İnsan, Kuru Kazıma, 383 X 455 Mm,1655

Jupiter ve Antiope, Asitoyma, Kurukazıma ve Burin,138 X 205 Mm

Üç Haç, Kuru Kazıma ve Burin, İlk Versiyon 1653, İkinci Versiyon 1660, 387 x 450 mm

Yüz Guldenlik Baskı, Asitoyma, Kurukazıma ve Burin, 278 x 388 mm,1647
Otoportre-Pencere Önünde Çizerken, Asitoyma, Kurukazıma ve Burin,160 x 130mm, 1648
Üç Ağaçlı Manzara, Kuru Kazıma ve Engraving Üzerine Asitoyma, 213 x 279mm
Vaizin Portresi, Asitoyma, Kurukazıma, 188 x 158 mm, 1641
Meryem'in Ölümü, Asitoyma, Kurukazıma, 409 x 315 mm, 1639
Otoportre-Eşik Taşına Yaslanmış, Asitoyma, Kurukazıma, 205 x 164 mm, 1639
İnsanın Düşüşü (Adem İle Havva), Asitoyma,162 x 116 mm, 1638
Lazarus'un Yükselişi, Asitoyma ve Burin, 366 x 258 mm, 1632
Baskıresim Taciri, Asitoyma, Kurukazıma ve Burin,207x161mm,1651