

The Journal of Academic Social Science Studies



International Journal of Social Science

Volume 6 Issue 1, p. 155-178, January 2013

EMİL NOLDE'UN "ÇARMIHTA İSA" TASVİRİNİN İKONOĞRAFİK AÇIDAN İNCELENMESİ

ICONOGRAPHIC EXAMINATION OF EMIL NOLDE'S DEPICTION: "JESUS
ON THE CROSS"

Yrd. Doç. Dr. Huriye ALTUNER

Niğde Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Abstract

An important member of Northern Germany artists, Emil Nolde has formed a unique style with his personal expressiveness. Originally from a region near the border of Germany and Denmark, he received art training in Munich and Paris, but abandoning all types of traditional mastery acquired, he formulated a plain painting technique which can be considered near primitive. In his works he used impassioned colours devoid of object, figures resembling masks and various symbols. With naive and puritan comprehension, he integrated life and art.

He spent a significant portion of his life travelling various countries. This was caused by individualized solitude of societies in the process of modernization, negativity brought on by rapidly advancing technologies, and artist's devotion to nature. Despite this, Emil Nolde remained passionately faithful to his homeland. A thoughtful and with intravert character, the artist reflected in paintings his childhood memories, perspectives questioning life and

people, and observations of his travels. Additionally, the depression created by the wordly and non-wordly feelings, mystery and his interest in domain of the deceased, his proximity to Bible seem to have paved the way for creation of strange, mystical, non-realistic figures and compositions. Especially, the childhood love he felt for Jesus and the sorrow of his crucifixion has affected and left a significant mark on Nolde's personality. In particular, the paintings inspired by Bible are the reflections of this spiritual state.

In this study, Emil Nolde's art life has been examined and an iconographic decyphering of his work "Jesus On The Cross(Crucified Christ)" is presented. One of Nolde's most important religion motivated paintings, this work is part of a nine piece organization similar to the Horses. Artist has taken this spiritual subject, repeated numerous times in the past, and rendered it in his own unique style. Colours used and the plainness of his style has created a dramatic effect.

Key Words: Emil Nolde, Religious Depictions, Crucifixion, Color, Iconography

Öz

Kuzey Almanya sanatçılarından en önemlilerinden biri olan Emil Nolde, kişisel dışavurumculuğu ile farklı bir üslup oluşturmuştur. Almanya ve Danimarka sınırı arasındaki bölgeden gelen sanatçı, Münih ve Paris'te sanat eğitimi görmüş, fakat orada edindiği her türlü geleneksel ustalığı bir yana bırakarak, ilkel diyebileceğimiz yalın bir resim tekniği oluşturmuştur. Eserlerinde nesneden bağımsız seçilmiş coşkulu renkleri, masklara benzeyen figürleri ve bir takım sembelleri kullanmıştır. Naif ve saflığı bozulmamış bir anlayışla, yaşam ve sanatı bütünleştirmiştir.

Hayatının büyük bir bölümünü çeşitli ülkelere yaptığı seyahatlerle geçirmiştir. Modernleşme sürecinde olan toplumların bireysel yalnızlığı, hızla gelişen teknolojinin getirdiği olumsuzluklar ve sanatçının doğaya olan düşkünlüğü bu durumun nedenidir. Öte yandan Emil Nolde hayatı boyunca yaşadığı topraklara tutkuyla bağlı kalmıştır. Düşünceli, içine dönük bir karaktere sahip olan sanatçı, gezilerden elde ettiği izlenimleri, çocukluk anılarını, hayatı ve insanları sorgulayan bakış açısını eserlerine yansıtmıştır. Ayrıca dünyevi olan ile dünyevi olmayan duyguların sanatçının içinde yarattığı bunalım, esrar ve ölümler diyarına olan ilgisi, İncil'e olan yakınlığı; garip, mistik, gerçek dışı figürler ve kompozisyonlar oluşturmasına yol açmıştır. Özellikle Nolde'un daha çocuk yaşlardan itibaren İsa'ya olan sevgi ve onun ölümünden duyduğu büyük üzüntü kişiliğinde önemli bir iz bırakmıştır. İncil konulu çalışmaları, bu ruh halinin yansıması olmuştur.

Bu çalışmada, öncelikle Emil Nolde'un sanat yaşamı incelenmiş ve daha sonra "Çarmıhta İsa" adlı eserinin ikonografik çözümlemesi yapılmıştır. Nolde'un dinsel içerikli resimlerinden en önemlilerinden biri olan bu eser,

dokuz parçalık, atlar benzeri bir düzenlemenin parçasıdır. Sanatçı, daha önceleri birçok kez tekrarlanan bir konuyu kendine has bir üslupta ele almıştır.

Anahtar Kelimeler: Emil Nolde, Dinsel Tasvirler, Çarmıhta İsa, Renk, İkonografi

Sanat Yaşamı

Emil Nolde, çiftçi bir ailenin çocuğu olarak 17 yaşına kadar, basit, dindar, İncillerini okuyan ve okuduklarına inanan köylü halkın arasında yaşamıştır. Buna rağmen, sanata olan eğilimi, erken yaşlarda ortaya çıkmıştır. İlk resim çalışmalarını pancar suyuyla bu dönemde yapmıştır. Ayrıca kilden değişik objeler şekillendirmiştir. Bu dönemde ona Noel hediyesi olarak verilen boya kutusu ise onun için ayrı bir önem taşımaktadır (Urban, 1990: 13). Doğası gereği sessiz, somurtkan ve hayli içe dönük olan Nolde, anavatanının köylüleri arasında kendini her zaman evinde hissetmiştir. Yaşadığı toprakların gelenekleri, batıl inançları, korkuları ve önyargıları, kasabanın bozkırı ve vahşi doğası Nolde'un sanatsal yeteneğini ve mistik algılayışını belirlemiştir (Selz,1963: 7, 9). Kır yaşamından görüntüler, otlayan sığırlar, ahırlar, tarlada çalışan köylüler ve (annesinin bahçesindeki) güller, kırmızı şebboylar ve karaçayırlar, İncil'den sahneler çalışmalarının konusu olmuştur.

Nolde çocukluğuna dair anılarını anlatırken“ *Cenneti ve geniş bulutları gözlemledim, onlar dostlarımdı*” diyerek doğayla yakınlığını ifade etmiştir (Benson, 1933: 12). Sanatçı yaşadığı kasabanın sıcak öğleden sonralarının bunaltıcılığını, sürekli fırtınalarını ve hırçın denizini, güneybatıda çakan şimşekleri, karanlık bulutları seviyordu. Bu doğa deneyimi ve anıları düş gücü yoluyla resimlerine yansımıştır (Richard, 1991: 31).

Emil Nolde 1884'de sanatçı olmak için ailesinin yanından ayrıldığında hayatını sürdürmek için bir yandan da çalışmak zorunda kalmıştır. Bu nedenle bir dönem mobilya tasarımcısı olarak çalışmıştır. İlk sanatsal üretimini Flensburg'da aldığı eğitimden dolayı ağaç oymacılığı alanında yapmıştır. Flensburg'da St. Mary Kilisesi'nin altarnın hazırlanmasına yardımcı olmuştur. İkinci çalışması ise şair Theodor Sterm için hazırlanan desenli bir masadır (Urban, 1990: 13). Böylece sanat ile ilişki kurmaya başaran sanatçı, bu okulda, ahşap yüzeylere çeşitli bezemeler çizip oyarak, haftanın altı günü durmaksızın çalışmıştır. Pazarları profesyonel bir ressamla desen çalışmaları yapmış, boş zamanlarında peyzaj ve portre taslakları çizmiştir (Selz,1963: 7).

Bu dönemde müzelerde çeşitli sanat eserlerini incelemeye başlamış, Paris'de, gördüğü Renoir, Monet, Pissaro ve Manet'in eserleri yoluyla Empresyonizmle tanışmıştır. Doğa sevgisi ve doğaya yakın olma duygusuyla çeşitli geziler yapan

sanatçı, İsveç dağlarına tırmanmış, İsveç kulelerini ve dağlarının eskizlerini yapmıştır. Bu izlenimlerini kişileştirilmiş dağ tasvirleri olarak kartpostallaştırmış ve suluboya tekniğindeki bu çalışmalarını "Jugend Dergisi"nde yayınlamıştır. Bu sayede sanatından ilk defa para kazanmaya başlamıştır. Ayrıca karşılaştığı köylü tiplerinden etkilenerek çeşitli karikatürler çizmiş, daha sonra bu görüntüler, sanatında grotesk ve şeytani masklar, fantastik, efsanevi çalışmalar olarak yer almıştır (Selz,1963: 10-11).

Bu dönem çalışmalarında eklektik bir üslup vardır. Örneğin "Before Sunrise" adlı çalışması, Leonardo'nun peyzajlarını benzer bir dağ yamacı ve üzerinde Böcklin'in hayal dünyasından alınmış kuş benzeri dragonlarla tamamlanmış bir eserdir. Bir yıl sonra yaptığı "Spring Indoors" adlı çalışmasında ise sıcak renkler, gün ışığı ile aydınlanmış bir oda ve samimi anlatım empresyonizmin etkilerini yansıtmaktadır (Selz,1963: 14). Bu süreç için sanatçı; "Bir kişi sadece yeni sanata inanmak ve bakmak yerine, ayrıca eski sanatı da yeni gözler ile incelemelidir. Ben kendi adıma şimdi eski sanatı modern eski gözler ile aynı anda görüyorum" (Sieger, 2006: 112) demiştir.

1900'lerde sanatsal üretimi iyice güçlenen sanatçı, üslup olarak empresyonist tarzı devam ettirmesine rağmen Van Gogh'un ve Cezanne'nin ilk dönem otoportrelerini hatırlatan hacimselliği resme dâhil etmiştir (Benson, 1933: 13). Renkleri parlak ve yoğunudur. İtalya, Fransa, Danimarka, İspanya, İngiltere, Rusya, Çin ve güney denizlerine yaptığı geziler sanatını daha kozmopolit hale getirmiştir (Hoftman, 1986: 235). Karakalem, yağlı boya tekniklerinde, liman, kanal ve şehir manzaraları, dağlar, fantastik yaratıklar, masklar, köylüler, harman sahneleri ve bol güneşli iç mekân resimleri yapmıştır (Urban, 1990: 9-24). Nolde, doğanın anlık deneyimini dışa vurmak için, resmin ifadesinin geleneksel yollarını sınırlarının dışına çıkmıştır. "Doğaya ruh ve akıl ekleyerek yeni bir değer ölçüsü vermek" amacıyla yalınlığı ve yoğunluğu yakalamaya çalışmıştır (Hoftman, 1986: 235; Richard, 1991: 92-93).

Nolde, 1906 yılında Alman Ekspresyonizmi ile tanışmış ve daha sonraki dönemlerde de üslubunu belirleyecek olan bir etkileşim sürecine girmiştir. Gerçeğin başlangıç noktası olarak gördüğü portrelerden, doğa görünümünden ve çağdaş konuları işleyen empresyonist üsluptan uzaklaşmıştır. Böylelikle erken izlenimci üsluptan çıkıp dramatik, resimsel ve renkli stile doğru geçiş yapmıştır (Sieger, 2005: 100). Sanatçı bu dönem hakkında "Benim geçen seneki yöntemim doğanın taklidini çizerek ve boyayarak ona bir şekil vermektir... ilk renk, ilk fırça darbesi ile... ve bu artık benim için yeterli değildir..." demiştir. Sanatçı için artık empresyonistlerin yöntemini onu tatmin eden bir hedef değil, takip edilmesi gereken bir kurs, bir süreçtir ve geride kalmıştır (Sieger, 2006: 111). Çalışmalarında parlak renkler, serbest fırça vuruşları, sıra dışı anlatımlar, fantastik ve hayali dünya söz konusudur. Erkek ve kadın tasvirlerinde, tutku, nefret ve aşk yoğun olarak yaşanır. Bu duygu yoğunluğu sadece seyirciyi değil ressamı da etkilemektedir. İnsan figürleri, neredeyse sembolize ettikleri çelişkilerin dehşetli abartıları haline gelirler, ancak asla ahlak dersi vermezler (Benson, 1933: 13-14). Bu şekilde geçmişten gelen birikimlerine içselliğini de katarak Ekspresyonizmin öncü isimlerinden biri olmasını sağlayan bir üslup oluşturmuştur.

1909'da derin dinsel duyguları ve coşkuyu resme geçirme isteği ile belleğinden ve düş gücünden gelen görüntülere yönelmiş, kendine ait bir anlatım dili oluşturmuştur (Richard, 1991: 92-93). Ekspresyonist tarzda İncil metinlerine dayalı çalışmalar yapmıştır. Kendisi bu dönemini "*harici görsel büyüden keşfedilmiş iç değerlere geçiş konusunda dönüm noktası*" olarak nitelemektedir (Sieger, 2006: 111). Resimlerinde ayrıntılardan uzaklaşmış, tek renk zemin üzerinde, nerdeyse tek renk figürler ve nesnelere yerleştirmiştir. Biçimler yalınlaşmış ve görüntü yalnızca renk ve ışıktan oluşmuştur. Zengin hayal gücü, koyu ve canlı renkleri daha hararetle hale getirmiştir (Benson, 1933: 14). Yükseltilmiş bir drama duygusunun izleyiciye yansıdığı dinsel konulu resimlerini 1956 yılına kadar yapmaya devam etmiş ve bu tarzda toplam elli tablo üretmiştir.

Kuzey Almanya'nın kırsalında kaldığı sürede, yazları bu tarzda resimler yapmıştır. 1911 yazında yapmaya başladığı ve 1912 yılında bitirdiği, "İsa'nın Hayatı" adlı dokuz parçalık anıt eser bu dönemin ürünüdür. Dinsel resimlerde semitik tipleri kullanma eğilimi, kısmen alışılmadık, fantastik ve grotesk olanı tercih etmesinden kaynaklanmaktadır (Sieger, 2006: 111).

1913 yılında; Nolde'nin Moskova, Sibiry, Çin, Japonya, Java ve Birma yoluyla güney denizlerine seyahati, çalışmalarına birçok yeni öğe katmıştır. Bu geziler, alışılmadık tiplere ve formlara keşfedilmemişlere bir ilgi uyandırmıştır. Bu dönem izlenimlerini, sulu, yağlıboya ve pastel boya gibi malzemelerle, manzara ve portre çalışmaları olarak yansıtmıştır. Nolde, Rus, Çinli, Güney Denizi adalarından bir insanı veya bir Çingene çizerken büyük haz aldığını belirtmiştir (Urban, 1990: 21-24). Güney Denizi gezisinden döndükten sonra, Nolde'nin figürleri, daha çok "maska" benzemeye ve daha çok "oryantal" hale gelmeye başlamıştır. Bu resimlerde sembolik bir tavır vardır. Benson'un dediği gibi; "*Nolde, bu maskalarda özüne döndürülmüş insanın tamamen dramatik anlamlılığına yansıyan temel içgüdülerini gördü. Flaman Ressam Ensor'un maskalar ile Nolde'nin maskaları benzerlik göstermektedir. Gerçekte bunların hiçbir ortak noktası yoktur. Ensor'un maskalarında satirik ve ironik elemanlar baskın olup, Nolde'nin maskalarında trajik elemanlar baskındır. Nolde "Birinin gözleri önünden geçen her şey, zevk ile acının ve mutluluk ile mutsuzluğun arasında yatan tüm skalayı uyandırıyor"* (Benson, 1933: 14).

Nolde'un Güney Denizi'nden döndükten hemen sonra, ağaç ve taş baskılar yapmıştır. Bu çalışmalarında nadiren renk kullanmıştır, siyah ve beyazları ağırlıktadır. Bu teknik, sanatçının aradığı saflığa, teknolojinin girmediği toplumlardaki yalınlığa ulaşmasını yardımcı olmuştur. Ahşap baskılarda herhangi bir ön çizim yapmadan konuyu doğrudan ahşap yüzeye oymaya başlamak ve ortaya çıkan eserdeki grafiksel değerler sanatçıyı cezbetmiştir (Benson, 1933: 25). Sanatçının ilkel ve kadim olana tutkusu, onu mümkün olduğunca uzağa gitmesini sağladığı gibi anavatanına dönmesini de sağlamıştır. Deniz, bulutlar, bataklıklar ve çiçeklerin

formunda animistik bir bakış açısı vardır (Selz, 1963: 7). Başka bir deyişle ona göre her nesnenin bir ruhu vardır ve yaşamaktadır. Zamanla romantik ve dışavurumcu bir tavırla kendi sahip olduğu çözülmemiş çelişkileri ifade etmek için imgelerini azaltarak kendine has bir üslup oluşturmuştur (Selz, 1963: 7).

1920'lerden sonra, Nolde'un renk anlayışını, giderek büyüyen bir dışavurum saflığı ile dramatik mesajın renklerle verilmesi boyutuna getirmiştir. Sanatçı 'renk'i bağımsız bir dışa vurma gücü olara kullanmaktadır. Form, renk için, bir zemin ve süslenmiş bir iskelettir. Nolde renk ve ışıltının, belirsiz bulanık fikirlerinden ortaya çıktığını söylemektedir. Ölü bir ışığın üzerinde titrediği, çarpıcı renklerle göz alıcı yeryüzü şekillerini; insanın tutkusunu, kaderin karanlık güçlerini anlatan, yazıtlardaki mitolojik yüzlere benzeyen bir dizi figüratif resimleri ve doğanın yarattığı coşkuyla dolu çiçek resimlerini bu renk anlayışında betimlemiştir. Olgunluk dönemi olarak niteleyebileceğimiz bu dönemde, renklendirilmiş formların davetkâr gücü, içerik ve görüntülerin bilinçten uzak garip duruluğu deneyimlerin derinliklerinde şekillenmiştir (Hoftman, 1986: 237).

Nolde, 1930'larda, Nazilerin modern sanata yönelttiği; "aşağı insan kültü", "teknik ehliyetsizlik", "ideal kuzey ırkına saygısızlık" ve "Yahudi etkisi" gibi ağır eleştirilerine, hakaretlerine maruz kalmıştır. Nolde, bu kitlesel saldırıyı çok anlamsız buluyordu. Çok duyarlı, çok naif bir adamdı ve ressam olarak kendini tamamen ve kökten bir Alman sayıyordu. Başlangıçta sanatçı Nasyonal Sosyalizme karşı olmasına rağmen 1934 yılında Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'ne üye oldu. Ama hiçbir zaman Nazi liderlerinin sevgisini kazanmaya çalışmadı. Nazi vahşetini anlatan öykülere kulaklarını tıkamıştı, kötü dedikodular olarak değerlendiriyordu. Sonra yapılan zulmün, özgür insan benliğini yıkmak için planlanan inanılmaz büyüklükte bir mekanizmanın küçük bir parçası olduğunu gördü ve kendi içinde gözü açılmaya başladı. Bu kötü yıllarda bıraktığı birçok nottan giderek artan bir ret ve hayal kırıklığı yüzünden üzüldüğünü anlıyoruz (Hoftman, 1986: 240). Bu yaşantılar sanatının oluşumunda önemli ipuçlarıdır. Onun politik yanılığının temelleri, olumlu olarak sanatının temellerini oluşturmuştur. Berlin'de bulunduğu dönemde büyük şehirler için "insanın kemiklerinden iliklerini emiyor" diyen sanatçı, yağlı boyanın doğanın ve insanın vahşi yönüne hitap ettiği düşüncesiyle bıraktı. Suluboyanın samimi, neşeli renklerini tercih etti (Benson, 1933: 25). Nolde'nin 'sömürgeciliğe', ırksal ayrımlara, modern hayata karşı duyduğu tepki, doğanın yinelenen döngüsüne daha fazla ilgi duymasına neden olmuştur¹.

1935 yılında sanatçı mide kanseri olan sanatçı bir ameliyat geçirmiş ve sonrasında resim yapması yasaklanmıştır. Zaten doğuştan itibaren itaatkâr ve ürkek olduğu için emre elinden geldiği kadar uymaya çalışmıştır. Hatta beklenmeyen bir kontrol olduğunda koku kendini ele vermesin diye yağlı boya kullanmaktan kaçınmış ve tüm bu yıllar boyunca savaşın bitimine kadar ancak 15 yağlı boya tablo yapmıştır.

¹ Bkz. http://www.wiw.net/pages.php?CDpath=3_5_252_300_1120_1166

Bunlar zararsız temalar, çiçek resimleridir ve eserlerinde, ruhsal, fiziksel güçsüzlüğünün izleri görülmektedir.

Sanatçı hastalandıktan sonraki süreçte, Seebüll'deki evinde, bir masa, bir dolap ve kanepesi olan küçük bir odada sanatsal üretimine devam etmiştir. *"Penceresi, denizden gelen rüzgârlarla sallanana ağaçların altında, yalnız adacıklar gibi duran geniş tarlalara ve düz bataklık bir alana bakıyordu. Pencereden ışık ve bulut oyunları, sanki gerçek bir resimmişçesine yansıyor. Batı rüzgârı, denizi setlere doğru kamçılarken kara yeniden denize batacakmış gibi görünüyordu. Bu küçük oda, şimdi ressamın gerçekten sığınağı olmuştur."* (Hoftman, 1986: 240).

Böylece bu sesiz ortamda iç huzuruna kavuşan sanatçı, bu yıllar boyunca küçük sulu boyalar yapmış ve suluboya dizisini oluşturmuştur. Toplam 1.300 eserden oluşan ve ressamın "Unpainted Pictures" olarak isimlendirdiği bu serisine 1930'larda başlamış ve 1941'de bitirmiştir (Hoftman, 1986: 240). Bu seride, çiçek resimleri mücevher gibi parlayan renklere sahiptir. Nolde, yıllara yayılan bu uzun çizgiyi 'uyanık rüyaların defteri' olarak görmüştür ve sanatsal yaratıcılığının son büyük ürünü olmuştur. Nolde, 1945'den itibaren, bu küçük sulu boyaları büyük yağlı boya tablolara dönüştürerek geçirmiştir.

Rengin armonisinden formlar ve manzaralar oluşturan sanatçı Hoftman'ın dediği gibi (1986); *resimlerini sabırsız bir otomatikle ortaya çıkartıyor ve önceden çizmeden, bilmeden resme başlıyordu. Sürrealizm'de de bu otomatik resmetme tavrı vardır. Sanatçı için resim, "hiçbir şeyden her şeyi elde etmektir" ve bu kutsal bir yaratıcılıktır*" (Hoftman, 1986: 242).

Genel olarak Emil Nolde'un resimlerinde; *"Tüm formlar ve sahneler sanki uzak efsanelerden gelmiş gibidir. Mitsel armoni, sadece büyüsel ışıklar saçan renkler nedeniyle oluşmaz. Figürler ve formlar arkaik bir şeyleri çağrıştıran, Ortaçağ ve oryantal şekillere dönüşür. Uzak ve ilkel dünyadan gelen mitolojik fon, direk şimdiki zamana bağlanır. Bu orijinal formlar dünyasında genellikle güncel yüzler görülür. Ayrıca tekrarlanan temalar da vardır; yalnız bir kişi bir çifte bakmakta; bir kâhin kalabalıkla yüz yüze, yabancılar öteki insan gruplarından uzakta yalnız durmakta; gençliğine zıtlık yaratacak yaşlı bir adam gibi. Yüzeyleri parçacıklara kadar dolduran yarım figürler ya da sadece bir kafa bulabiliriz. Fakat onlar yine başka bir uzayda hakaret etmektedir. Onların mitsel dünyası ve bizim aramıza bir cam levha konulmuş gibidir. Hayaletler dünyası, esrarengiz bir tuhaflık ve tekinsizlik eserlerinde hissedilmektedir."* (Hoftman, 1986: 242).

"Mesih'in Yaşamı" Adlı Düzenleme

Emil Nolde'un, derin dinsel duyguları ve Hıristiyanlık tutkusu, melankolik mistisizmi, bütün ömrü boyunca var olmuştur (Selz, 1963: 7). Çocukken, sıcak bir yaz

günü mısır tarlasında kollarını uzatmış yatarken birden bire tanrının oğlunun bu durumda dünya için acı çektiği düşünmüş, sonra da toprağa dönerek onu kollarının arasına alarak bir sevgili gibi sarılmıştır (Hoftman, 1986: 235). İsa'nın yaşadıkların hüznü onu her zaman etkilemektedir. 1912 tarihinde yaptığı "Mesih'in Yaşamı" adlı çalışması da bu duyguların bir ürünüdür ve çalışmasını şu şekilde tanımlamaktadır; "...Onlar dinsel duygular ile ruhen mest olmuş iken ortaya çıkan ve gerçekten sanatsal olarak her biri diğerlerini tamamlayan muhteşem, güçlü bir resim grubu oluşturacak: Mesih'in Yaşamı" (Sieger, 2007: 2).

Çalışmasında Nolde çok bilinen İncil görüntülerini kullanmıştır. Her ne kadar başlangıcında çalışmanın çok tuvalli olacağını düşünmemiş olsa da dokuz tuvalden oluşan yegâne anıtsal çalışması olarak ortaya çıkmıştır. 20 Şubat 1912 tarihinde Hagen'de Folkwang Müzesinin Direktörü olan arkadaşı Karl Osthaus'a bir mektup yollamış ve gelecekte orada düzenlenecek sergide yer almak istediğini şu şekilde bildirmiştir; "Geçtiğimiz yıl içinde dokuz adet İncil ile ilgili resim bulunan bir çalışma yaptım. Ben bunu son bir iki hafta içinde bitirdim. Sergilenmesi için sana da gönderebileceğimi düşündüm. Çalışmanın toplam büyüklüğü 240 cm yükseklik ve 630 cm genişlik şeklindedir" (Sieger, 2007: 1).

Emil Nolde, 28 Şubat 1912 tarihinde, diğer bir arkadaşı Hans Fehr'e gönderdiği mektup da ise dokuz parçadan oluşan çalışmanın bir taslağını ve her bir tablonun adı bildirmiştir. Buna göre, ortada: Çarmıhta İsa, sol üstte: Kutsal Gece ve On iki Yaşındaki İsa, sol altta: Üç Mecusi-Müneccim ve İsa'ya İhanet, sağ üstte: Mezardaki Kadın ve Göğe Yükselme, sağ altta: Yeniden Canlanma ve Şüpheci Thomas (Sieger, 2007: 1) yer almaktadır.



Emil Nolde, "Mesih'in Yaşamı", 1912 (http://ocerencaan.blogspot.com/2012_03_01_archive.html).

Eser, gerek biçimsel yapısı gerekse ikonografisiyle "Ortaçağ Kuzey Gotik Atlar Panoları"na benzemektedir. Sanatçı eğitimi sırasında bu döneme ait pek çok çalışma görmüştür. Almanya'daki müze ve kiliseler de yaptığı incelemelerin yanı sıra ve 1904 yılında Danimarka'da West Jutland'daki altar panosunun restorasyonunda çalışmıştır. Nolde, 1911 yılında Nunberg'e yaptığı bir seyahat sırasında Baviera

devlet koleksiyonunun bir diğ er ş ubesi olan "Germanisches Nationalmuseum"u da ziyaret etme fırsatı bulmuş ve bu son deneyimi "Mesih'in Yaşamı" konusunda eksensel bir iz bırakmıştır (Sieger, 2007: 3,5).

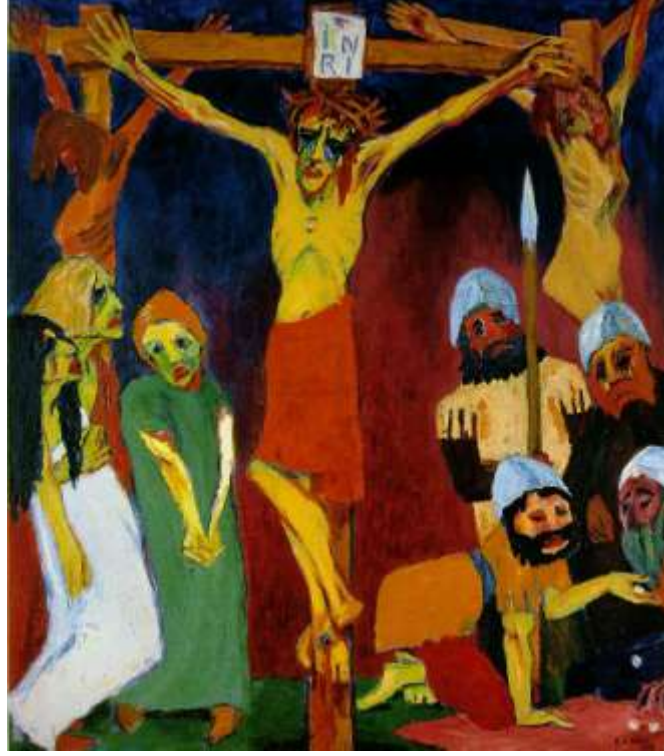
Çalışmada merkezde yer alan "Çarmıhta İsa" tasviri, sadece resimsel merkezi oluşturmamakta aynı zamanda da sanatçının dünyevi merkezini de oluşturmaktadır. Sanatçı, "Tanrı'nın iyiliğ i ve insanlığ ın suçu ile ilgili ş üpheleri, günahın ve suçun niteliğ i, kurtuluşa karşı lanetlenme" gibi ç eliş kiler yaşamaktadır (Sieger, 2005: 106).

Eser, aynı zamanda bir takım tepkiler de almıştır. Brüksel'de düzenlenen "Dini Sanat Sergisi"nde kilisenin protesto üzerine reddedilmiş ve "Never Kunstsalon" da sergilenmiştir (<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/NoldeEmil/index.html>; Urban, 1990: 16-18).

"Çarmıhta İsa" Tasvirinin İkonografik Çözümlemesi

1912 tarihli "Çarmıhta İsa" adlı eser, 220,5x193,5 cm boyutlarında olup tuval üzerine yağlı boya tekniğ inde üretilmiştir. Nolde'un dinsel iç erikli resimlerinden en önemlilerinden biridir.

Eseri biçimsel olarak incelediğ imizde, merkezde çarmıha gerilmiş bir figür; bu figürün sağ ında ve solunda çarmıha gerilmiş birer figür; daha ön kısımda, tablonun sol tarafında üç, sağ tarafında ise dört figür olmak üzere toplam on figür yer almaktadır. Resmin tam ortasında bulunan haça gerilmiş figür merkez aksı belirlemekte, haça gerilmiş diğ er iki figür ise resmi sınırlamaktadır. Sağdaki figürlerden birinin elinde tuttuğ u mızrak dik olan haç kolları ile paralellik göstermektedir. Bu gurupta diz çökmüş oyun oynayan figür ile yere serilmiş örtü ve haçın yatay kolu ise kompozisyonun yataylığ ını sağ layan elemanlardır. Soldaki gruptaki insan figürleri ise ayakta durmaktadırlar. Genel olarak iki boyutlu, derinliğ i olmayan bir anlatımın görüldüğü eserde figürler biraz öne ve arkaya yerleştirilerek derinlik sağ lanmıştır.



Emil Nolde, "Çarmıhta İsa" (http://ocerencan.blogspot.com/2012_03_01_archive.html).



Çarmıha gerilmiş figürler, ortadaki belinden aşağısı kırmızı bir bez parçasıyla örtülü olan figür hariç çıplaktır. Ortada yer alan, gövdesi sarı, saçları turuncu renkle boyanmış olan figür İsa'dır ve çarmıha çivilendiği ellerinden ve ayaklarından kanlar akmaktadır. İsa'nın başının tam üstünde çarmıhta, beyaz bir kâğıt parçası, bir suç yaftası asılıdır. Burada "I, N, R, I" harfleri yazılmıştır. Çarmıha gerilmiş diğer iki figür, basit suçlulardır, soldaki figürün gövdesi turuncu, sağdaki figür ise açık sarı -bej renkte olup her ikisinin de saçları kahve-turuncu arası bir renkte tasvir edilmişlerdir. Sağdaki figürün gövdesinde yeşil ve kahverengi lekeler vardır.

Haça gerilmiş figürlerin dışında, resmin solundan başlayarak figürleri tanımladığımızda;

soldaki figürlerden ikisi kadın biri erkek olduğunun ve ayakta durur vaziyette tasvir edildiğini görmekteyiz. Bu figürleri, Hıristiyan ikonografisinden hareketle, İsa'nın annesi Meryem, Maria Magdalene (Mecdelli Meryem)² ve Vaftizci Yahya olduğunu söyleyebiliriz. Bu figürlerden ilki siyah saçlı olup tek omzunu açıkta bırakan beyaz bir elbise giymiştir. Bu figür muhtemelen Maria Magdalene (Mecdelli Meryem) olup yüzü ve gövdesinin görünen kısmı sarı renktedir. Dağınık, uzun saçları ve kendinden geçmiş haliyle İsa'nın ölümünden ve kendi durumundan duyduğu üzüntüyü yansıtmaktadır (Tükel, 2005: 25-26). İkinci kadın figürünün ise İsa'nın annesi Meryem olma ihtimali yüksektir ve sarı saçlı, kırmızı elbiselidir. Yeşilimsi-sarı bir ten rengine sahip olan bu figür eliyle yandaki beyaz elbiseli figürü belinden tutmaktadır. Bu grupta erkek olan figür ise turuncu bir şapka ve yeşil bir elbise giymiş durumda önde ellerini birleştirmiştir. Vaftizci Yahya ya da İsa'nın bir öğrencisidir. Yine bu figürün de ten rengi sarı olup yüzünde yeşil lekeler vardır. Her üç figürün dudakları koyu kırmızıdır.

Sağdaki dörtlü figür grubu ise kafalarında kaskları ve resmi formaları, sakallı olmaları ile diğerlerinden ayrılmaktadırlar. Bunların İsa'yı yakalayan Romalı askerler olduğu açıktır. Figürlerin kaskları açık mavi renkte olup arakada ayakta duran, kırmızı yüzlü, siyah sakallı, sarı ve siyah giyimli figürün elinde tuttuğu metal mızrak ucuyla aynıdır. Bu figürlerden en öndeki, turuncu gömlek, mavi kemerli ve kırmızı pantolon giymiş figür diz çökmüş, yere serilmiş turuncu örtünün üstünde zar atmaktadır. Bu figürün elleri, kolları, bacakları ve ayakları sarı, yüzü turuncudur. Ayrıca yüzünde kırmızı ya mavi renk lekeleri vardır. Karşısındaki yeşil sakallı figürü de bu örtünün üzerine oturmuş durumdadır. Yüzü ve elleri pembe, pantolonu lacivert, tişörtü turuncu renkte boyanmış olan bu figürün sadece başı, eli ve bacaklarının bir kısmı görülmektedir. Hemen üstteki, öne doğru eğilen figür ise



² Maria Magdalene'nin adı, Matta (27: 35-58), Markos (15: 22-46) ve Yuhanna (19: 17-37) İncil'inde geçmektedir. Diğer kadınlarla (Bunlar: Matta'da Yakup ile Yosese'in annesi Meryem ve Zebedi'nin oğullarının annesi, Maekos'ta Yakup ile Yoses'in annesi Meryem ve Salome, Yuhanna'da bakire Meryem ve kız kardeşi, Klopas'ın karısı Meryem) birlikte orada bulunduğu bahsedilmektedir. Bu sahnelerde Maria Magdalena, konuyu destekleyici ve duyguların dışavurumu olarak bulunmaktadır. Çoğunlukla haçın önünde diz çökmüş vaziyette olan Magdalena, acılı jestleriyle salt İsa'nın ölümünden duyduğu üzüntüyü değil, aynı zamanda kendi günahlarından duyduğu pişmanlığı da yansıtır (Tükel, 2005: 25-26).

turuncu sakallı olup siyah bir kıyafet giymiştir. Ten rengi turuncu-sarı arası bir tonda tasvir edilmiştir. Kompozisyonda figürlerin ayaklarını bastığı zemini oluşturan alan yeşil renge, arakasındaki zemin ise diyagonal olarak bölünerek koyu mavi-lacivert ve kırmızı renge boyanmıştır.

Emil Nolde, Hıristiyanlığın temel konulardan biri olan bu sahneyi, kendine has bir üslupta işlemiş olmakla birlikte genel kurallara uymuştur. Birincisi, İsa'nın işkence edilmiş bir deri bir kemik ve yaraları belirgin, kanlar içindeki gövdesi; İkincisi, haçın sol tarafında Annesi Meryem, Maria Magdalene (Mecdelli Meryem) ve St. John'un (Vaftizci Yahya) durması; üçüncüsü sağında Romalı askerlerin bulunmasıdır (Sieger, 2007: 4). Kimi tasvirlerde bu olayı izleyen seyirciler de bulunmaktadır. Bunlar, Celile'den İsa'nın peşinden gelip O'na hizmet eden, olayı uzaktan izleyen kadınlardır³.

Nolde bu çalışmasında İsa'nın annesi Meryem'i, Maria Magdalene (Mecdelli Meryem)'i ve genç erkek figürünü çarmıhın solunda resmetmiştir. Bu erkek figürü Vaftizci Yahya ya da çok sevdiği öğrencisidir. Bu figürün hal ve tavırlarıyla küçük bir çocuğu anımsatmaktadır. Bu nedenle öğrencisi olma ihtimali yüksektir. Bu, Yuhanna İncili'nde şöyle anlatılmaktadır: "İsa annesine bakarak «Anne, işte oğlun!», öğrencisine ise «İşte, annen!»" demiştir⁴.

Haçın sağ tarafında, İsa'yı yakalayıp haça geren Romalı askerler ise yaşanan bu drama karşı duyarsız bir tavır içinde, İncil'de bahsedildiği gibi İsa'nın elbiselerini paylaşmaktadırlar⁵. Askerler, bunu, beklide İsa'nın elbisesinin bir parçası olan bir örtüyü yere sererek ve diz çöktükleri bu örtünün üzerinde zar atarak yapmaktadırlar.

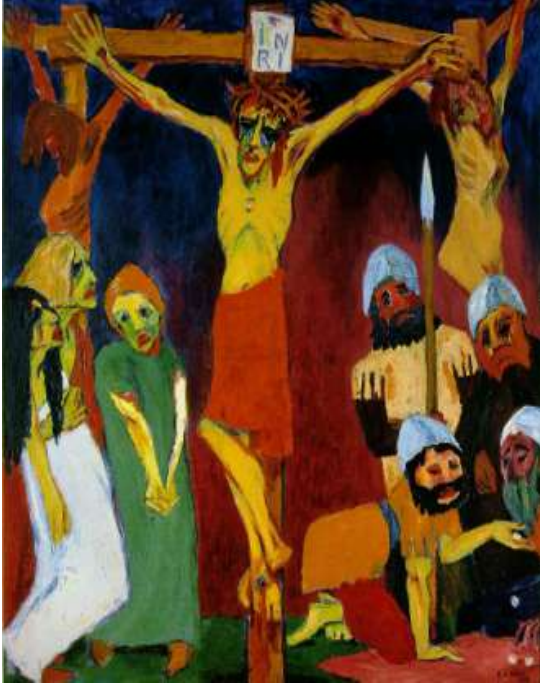
³ Matta 27. Bölüm, 55,56: "Orada, olup bitenleri uzaktan izleyen birçok kadın vardı. Bunlar, Celile'den İsa'nın peşinden gelip O'na hizmet etmişlerdi. ⁵⁶Aralarında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi de vardı." Markos 15 Bölüm, 40: "O olup bitenleri uzaktan izleyen bazı kadınlar da vardı. Aralarında Mecdelli Meryem, küçük Yakup ile Yose'nin annesi Meryem ve Şalome bulunuyordu. ⁴¹İsa daha Celile'deyken bu kadınlar O'nun peşinden gitmiş ve O'na hizmet etmişlerdi. O'nunla birlikte Kudüs'e gelmiş olan daha birçok kadın da olup bitenleri izliyordu." Luka 23. Bölüm, 35: "Halk orada durmuş, olanları seyrediyordu. Yöneticiler ise İsa'yla alay ederek, «Başkalarını kurtardı; eğer Tanrı'nın Mesihî, Tanrı'nın seçtiği O ise, kendini de kurtarsın» diyorlardı."

⁴ Yuhanna 19. Bölüm,25, 26, 27: " ²⁵İsa'nın çarmıhının yanında ise annesi, annesinin kız kardeşi, Klopa'nın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu. ²⁶İsa, annesiyle sevdiği öğrencinin yakınında durduğunu görünce annesine, «Anne, işte oğlun!» dedi. ²⁷Sonra öğrenciye, «İşte, annen!» dedi. O andan itibaren bu öğrenci İsa'nın annesini kendi evine aldı."

⁵ İsa'nın elbiselerinin paylaşımı dört İncil yazarına göre şöyle anlatılmıştır; Matta 27. Bölüm, 35, 36: "Askerler O'nu çarmıha geldikten sonra kura çekerek giysilerini aralarında paylaşırlar. Sonra oturup yanında nöbet tutarlar. Markos 15. Bölüm, 24: "Sonra O'nu çarmıha geldiler ve kim ne alacak diye kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar." Luka 23. Bölüm, 34: "İsa, «Baba, onları bağışla» dedi. «Çünkü ne yaptıklarını bilmiyorlar.» O'nun giysilerini aralarında paylaşmak için kura çektiler." Yuhanna 19. Bölüm, 23, 24: "Askerler İsa'yı çarmıha geldikten sonra O'nun giysilerini aldılar. Her birine birer pay düşecek biçimde dört parçaya böldüler. Mintanını da aldılar. Mintan boydan boya dikişsiz bir dokumaydı. ²⁴Birbirlerine, «Bunu yırtmayalım» dediler, «kimin olacak diye kura çekelim.» Bu olay, şu Kutsal Yazı yerine gelsin diye oldu: «Giysilerimi aralarında paylaştılar, elbisem üzerine kura çektiler.» Bunları askerler yaptı."

İncil’de İsa’nın çarmıha gerilişi sırasında üzerinde bulunan giysinin renginin kırmızı veya mor olduğu söylenmektedir⁶. Burada ise Nolde, çarmıhta İsa’yı belden aşağı kısmını koyu turuncu-kırmızimsı bir örtü ile örtülü vaziyette tasvir etmiştir. Bu örtü ve yere serilmiş kırmızı kumaş parçası bu durumu simgelemektedir.

İsa, “Golgota” yani “Kafatası” dağında çarmıha gerilmiştir. Bu nedenle, sahnede çoğunlukla dağlık bir alan tasvir edilir ve çarmıhın dibinde “kafatası” bulunur. Genel olarak yalın bir anlatımı tercih eden sanatçı bu ayrıntıya yer vermemiştir. İsa’nın çarmıhının üstünde ise İncil’de de bahsedildiği gibi suçunun ne olduğunu yazan bir yafta⁷ bulunmaktadır. Romalı askerler tarafından asılan bu kâğıtta çarmıha gerilmesinin nedeni yazmaktadır. Nolde, beyaz bir kâğıt üzerine büyük harflerle “I. N. R. I.” harflerini yazarak, Latince “*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*” un kısaltmasını yapmıştır. Bu “*Yahudilerin Kralı Nasıralı İsa*” anlamına gelmektedir (Post, 1999: 22).



Çarpıcı bir etki kazanmak için İsa’nın bedenini diğer figürlere göre kısmen büyük çizen Nolde, İsa’nın çektiği acıyı, halsiz ve zayıf bedeni ile vurgulanmıştır. İsa, eline ve ayaklarına çakılan çiviler yüzünden kanlar içindedir. Bu acı aynı zamanda sanatçının duyduğu acının da ifadesidir. Bu üzüntü soldaki figürlerin yüzünde, hareketlerinde de hissedilmektedir. Emil Nolde’a göre, “*İsa bizim için yalnız başına öldü, ölümün karanlığına ve hiçliğine gömüldü... haçın (çarmıhın) üzerinde ölüme yürüdü ...*” (Forde, 1990:112).

İsa’nın çarmıha gerilmesi sahnesinde ve diğer dinsel konulu resimlerde olduğu gibi rengin nesneden

bağımsız olarak kullanıldığını görmekteyiz. Sanatçı için nesnenin gerçek rengi değil duygunun aktarımı önemlidir (Richard, 1991: 92). Bunun için Emil Nolde, İsa’nın

⁶ Matta 27.Bölüm, 28: “O’nu soyup üzerine kırmızı bir kaftan geçirdiler.” Markos 15. Bölüm, 20: “O’nunla böyle alay ettikten sonra mor giysiyi üzerinden çıkarıp O’na yine kendi giysilerini giydirdiler ve çarmıha girmek üzere O’nu dışarı götürdüler.” Yuhanna, 18. Bölüm, 2: “Askerler de dikenlerden bir taç örüp O’nun başına geçirdiler. Sonra O’na mor bir kaftan giydirdiler.”

⁷ İsa’nın çarmıhının üzerindeki suç yaftasında; Matta İnciline göre; “Bu, Yahudilerin Kralı İsa’dır” (Matta 27 Bölüm: 37). Markos İnciline göre; “Yahudilerin Kralı” (Markos 15. Bölüm: 26). Luka İnciline göre; “Yahudilerin Kralı Budur” (Luka 23. Bölüm:38). Yuhanna İnciline göre; “Nasıralı İsa - Yahudilerin Kralı” (Yuhanna 19. Bölüm: 19).

çarmıha gerilmesinden duyduğu üzüntüyü, duygularındaki yoğunluğu seçtiği çarpıcı renklerle göstermiştir. Olayın etkisini daha da güçlendirmek ve ikonografik bilgilerin daha etkili hale gelmesi için ayrıntıdan uzak, renkçi bir anlayışı tercih etmiş, soyut-mistik bir ifadeye ulaşmıştır. Nolde için renk, iletişimin ana aracıdır ve imgesel imajların yanı sıra doğanın konuların iletilmesi için güçlü bir anlam sağlamaktadır. Renk ile görsel ve ruhsal deneyimleri sembolize ederek imgelerin yaratıldığı yer olan insan ruhunun derinliklerine giden yeni bir yol açmıştır (Schubnell, 1994: 476).

Bu tür bir üslup, renklerin anlamları üzerine yoğunlaşmamızı gerekli kılmaktadır. Nolde'un eserde kullandığı renklerin barındırdığı anlamlar, eserin anlaşılması ve sanatçının duygularının çözümlenmesinde önemli ipuçları vermektedir. Öncelikle İsa'nın bedeninin sarı renkte olması, sarı rengin kullanımı anlamlıdır. Nolde'a göre, "ağlamanın rengi cırtlak sarıdır" (Schubnell, 1994: 476) ve İsa'nın suçsuz yere ölümünden büyük üzüntü duyan sanatçının bu rengi tercih etmesi olağandır. Ayrıca örneklerini incelediği Ortaçağ resimlerinde altın yıldız ve sarı renk yoğun olarak kullanılmaktadır. Göksel ışığı simgelemektedir ve kutsal tinin rengidir. Ortaçağ resimlerinde, sarı renk bu şekilde soyut bir anlama bürünmüştür, maddesel olanı yok etmektedir (Coşkun, 2006: 25; Mazlum, 2011: 132). Ekspresyonizmde sarı, tiz sese karşılık gelmektedir (Akkaya, 2007: 31-32). Sarı, aynı zamanda psikolojik sarsıntıların, hastalığın ve matem in de rengidir.

İsa'nın üzerindeki örtünün kırmızı olması, hem İncil'de bahsedildiği (Matta 27. Bölüm: 28) gibi Romalı askerlerin giydirdiği kıyafeti simgelemekte hem de kırmızı rengin kendi başına bir takım anlamlarını çağrıştırmaktadır. Kırmızı, dinsel resimlerde tanrıya yakın şahsiyetlerin giysilerinin rengidir ve mistik gücü simgelemektedir (Coşkun, 2006: 25; Mazlum, 2011: 131). Kırmızı, aynı zamanda kefare, kan, şiddet, öfke, ölüm, aşk gibi kavramları da akla getirmektedir. Eserde, İsa'nın annesi olan Meryem de kırmızı renkte bir giysi ile tasvir edilmiştir. Bu şekilde Meryem'in kutsallığı ve oğluyla birlikte yaşadığı kaderin birliği, onunla birlikte yok oluşu, oğlunun ölümünde acı çeken bir annenin öfkesi ve üzüntüsü vurgulanmak istenmiştir. Mecdelli Meryem'in giydiği beyaz giysi ise saflığı, teslimiyeti, kurtuluşu, kutsallığı ve ilahi aşkı simgelemektedir. Beyaz 'gelinlik' gibi insanın en mutlu olduğu günde giydiği giysiyi, hem de ölüm gibi hayatın son bulduğu, ebedi hayatın başladığı günde giydiği 'kefeni' akla getirmektedir. Genç erkek figürünün giydiği elbisenin yeşil rengi ise yeni bir başlangıcı, tazeliği, canlılığı, sonsuz yaşamı, merhamet ve ölümsüzlüğü, umudu, umutlu olmayı simgelemektedir. Bu da ölüme rağmen, İsa'nın bu şekilde yok oluşuna rağmen gelece dair umutları ve kurtuluşu çağrıştırmaktadır.

Sağda yer alan asker figürlerinde ise eserin başka hiçbir yerinde uygulanmayan siyah renk kullanılmıştır. Bu, siyahın ölüm, kötülük, ihanet, karanlık, gece gibi çağrışımları ile bağlantılı bir seçimdir. İsa'nın ölümüne sebep olan Romalıların



gafletinin temsilcisi olan, O'nu çarpmıha geren askerlerin bu renklerle tasvir edilmesi doğaldır. Siyah tüm renkleri içine alan fiziksel bir yapıya sahiptir. Gizli, gizemli, dışa kapalı, bilinmeyen bir anlamı vardır. Faniliğin ve ölümle ilgili olanın bir ifadesidir. Askerlerin kasklarında ve mızrağın ucunda yer alan açık mavi renk ise metali, soğukluğu, yapaylığı ve cansızlığı simgelemektedir.

Figürlerin arkasındaki yüzeyde ise arkada, koyu mavi ve kırmızı diyagonal bir şekilde yerleştirilmiş, Meryem, Mecdelli Meryem ve İsa'nın öğrencisinin ayaklarının altına denk gelecek şekilde taban yeşile boyanmıştır. Mavi düşsel bir dünyayı, kırmızının öfkeyi ve heyecanı, yeşil ise geleceğe dair umutları simgelemektedir.

Emil Nolde, ekspresyonist bir tavır içinde bu eseri oluşturmuş ve renklerin psikolojik etkilerinden faydalanmıştır. Renk ve formlarla, ruhsal titreşimler uyandırmıştır. Nolde, adeta duyguları, renklerle görünür hale getirmiştir. Dışavurumcu sanatçı, efsunlu ve gizemli dünya görüşünü bu şekilde yansıtmıştır (Schubnell, 1994: 477). Bu yaklaşım içinde renkleri kalın tabakalar şeklinde uygulamış, sıcak- soğuk renk zıtlıkları ile tinsel gerilim oluşturmuştur. Coşku veren renk fırtınaları, dramatik, yoğun, yıkıcı ve yırtıcıdır (Richard, 1991: 92). Aradığı manevi coşkuyu renklerle yakalamıştır ve bakanlar üzerinde tedirgin edici etki bırakmaktadır. Parlak sarılar, kırmızılar, yeşiller ve maviler resmin her tarafından bağırılmaktadır. (Lynton, 1991: 42; Coşkun, 2006: 65; <http://www.belgeler.com/blg/2d7p/>). Öte yandan figürlerin duygusal gerilimlerini sınırlayan, ağırbaşlı, ürkütücü ve psikolojik bir hava hâkimdir (Akkaya, 2007: 31). Sanatçının biçimleri, bilinçten uzak, garip bir durulukta ve deneyimlerin derinliklerinde değiştirmesi, dönüştürmesi sanatsal dehasını göstermektedir (Richard 1991: 47).

Nolde'un bu eserinin yer aldığı dokuz parçalık "Mesih'in Yaşamı" adlı panosu kilise sorumlularını ürkütmüştür. Eserde yer alan figürler kaba ve sert bulunmuştur. Çarpıcı renkleri, ürkütücü figürleri, sıkışık ve havasız uyumsuzluğu bakanları tedirgin etmiştir. Bu üslup Ortaçağ Alman sanatının son uzantısı olarak nitelenmiştir. İkinci bir 'Büyük Alman Sanatı' oluşturma isteği içinde olan sanatçı bu düşüncesini şöyle ifade etmiştir: "Biz şimdi Almanya'da... büyük bir Alman sanatı, ileriye yönelmiş ikinci bir dönem yaratmalıyız-birinci dönem Grünewald, Holbein ve Dürer zamanında yaratılmıştı. Ben kendimi bu çabanın bir parçası sayıyorum ve Alman sanatının ikinci büyük döneminin geleceğine inanıyorum." (Lynton, 1991: 42-43).

Nolde, aradığı manevi coşkuyu, Kutsal Kitaptaki konularda bulmuştur. Bu konular hem manevi değerleri çağrıştırıyor, hem de Nolde'un Avrupa'daki köklü inanç geleneğiyle bağ kurmasını sağlıyordu. Bu değerler, aynı zamanda belli bir çağ ve kültürü aşan, bütün insanlığa özgü; çeşitli ama tipik anlatım yollarının ana kaynağını yansıtmıştır. Nolde 1912'de ilkel sanatla ilgi bir kitap üzerinde çalışmaya başlamıştır. Ancak çalışmaları birkaç heyecanlı cümleden öteye gidememiştir

(Lynton, 1991: 42-43). Kendisini her çağın ilkel insanlarıyla özdeş görme eğilimi içinde olan sanatçı, bunu özellikle dini konulu eserlerinde kullandığı üsluba yansıtmıştır. Naif, etkileyici, çarpıcı, ürkütücü ve mesajı net olarak veren bir anlatım dili oluşturmuştur.

SONUÇ

Ekspresyonizmin öncü isimlerinden biri olan Emil Nolde'un eserleri, diğer ekspresyonistlerde olduğu gibi görünenin dışında anlamlar taşıyan zengin içerikli çalışmalardır. Ekspresyonizmde resmin anlamı ile yansıtılan nesne farklıdır. Yapıt dış dünya gerçeğini değil, sanatçının gerçeğini yansıtır. Emil Nolde 1906'da kısa bir süreliğine içinde yer aldığı bu akımın Die Brücke Grubu'na "Fovizm"e yakın bir anlayışla katkıda bulunmuştur. Almanya'daki kültür yaşamının değişime uygun olduğu bir dönemde Ernst Kischner tarafından kurulan bu gurup, Fovlar gibi kendilerini Van Gough ve Gouguin'e yakın görmüşlerdir. Bu grupta, Kandisky içsel yaratımıyla, Barlach gözlem gücüyle, Oskar Kokoschka ise dehşetli görünümlerdeki dışavurumlarıyla, Nolde özgünlüğü ve coşkulu renkleriyle yer almıştır.

Nolde, sanatçı olma yolunda ilerlerken Münih ve Paris'de birçok sanatçıyı incelemiştir. Nolde, Rembrandt, Goya, Van Gough ve Edward Mucnh'in eserlerinde kendi kaçınımlarını ve sakınımlarını görmüştür. Psikolojik durumların, doğada yoğunlaşarak dramatik olarak tasvir edilmesi ona yakın gelmiştir. Doğa ile ilgili formları ve insanları groteske (komik şekillere) uzanan basit bir dışavurumla tasvir etmiş ve sanattaki ilkel tabanı keşfetmiştir (Hoftman 1986: 237). Sanatçı, yapıtlarında olağan üstü bir dışavuruma ve yalınlığa ulaşmıştır. Bu yalınlığa ahşap baskıları da yardım etmiştir. Alman ekspresyonizminde önemli bir yer tutan tahta oymacılığı onun yaratımında da önemlidir. Birçok baskı çalışması vardır. Diğer Alman Ekspresyonistleri de bu tekniği benimsemişlerdir: Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein ve Karl Schmidt-Rottluff gibi.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında yaşanan etnik kökenli çatışmalar ve tüm bu vahşeti yaratan büyük ekonomik pazar programları, diğer sanatçılarda olduğu gibi Emil Nolde'u da modern toplumlardan uzaklaştırmıştır. Uygarlaşırken barbarlaşan toplumsal yapıya gösterilen protesto tarzı Nolde'un elinde yalın, mistik bir tavra dönüşmüştür (Schubnell, 1994: 469) . Emil Nodle, kendini izole etme eğimli içinde olan bir sanatçıdır ve bu isteği sanatçı olmasının getirdiği güçlü duyarlılıkla daha da kuvvetlenmiştir (Hoftman 1986: 235). Onun dünya tecrübesi, sanatında 'mitsel bir tepki' olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçı biçimleri, bilinçten uzak, garip bir durulukta ve deneyimlerin derinliklerinde değiştirmektedir. Bu dönüşüm Paul Klee'nin eserlerinde de görülmektedir. Klee, Nolde'nin 60. Yaş gününde verdiği mesajda Nolde için "İçimdeki kuzenim, seçilmiş hısımlıktaki dostum" diye tanımlamıştır.

Kuzey Almanyalı olan Emil Nolde, Paula Modersohn-Becker, Christian Rohlfis gibi çiftçi bir aileden gelmektedir ve bu ortak payda sanatta da ortak bir dil

oluşumuna neden olmuştur. Bu sanatçılar, yaşantılarını, yapıtlarına güçlü bir dışavurumla yansıtmışlardır (Richard 1991: 30-31). Ayrıca, Arnold Böcklin'in doğanın ruhunu simgesel olarak resimlemesi ile Nolde'un yaklaşımı aynıdır. Corinth Lovis, kişisel duygularını dışa vurmak için renkleri yoğunlaştırması ile Alexej von Jawlensky ise coşkulu bir dışa vurumla doğa görünümünü betimlenmesiyle Nolde'un yaklaşımını takip etmiştir (Richard 1991: 47,63).

Alman Ekspresyonizm ve Nolde'un sanatı, 50'li yıllarda, çağdaş sanattaki gelişmelerin de etkisiyle öne çıkmış uluslararası düzeyde dikkat çeken bir tavrıdır. Daha sonraki dönemlerde Pollock ve De Kooning, Wols ve Hartung, Asger Jorn ve Karel Appel, Vedova ve Saura gibi sanatçılar bu yoldan devam etmişlerdir. Bu yeni kuşak sanatçılar, güçlü ve dinamik dışavurumları ve fantastiğe olan eğilimleri ile yeni bir yaklaşım oluşturmuşlardır (Hoftman 1986:243).

Teknik olarak incelediğimizde emil Nolde, yalın boya yüzeyinin yanı sıra kalın boya tabakalarını da kullanmıştır. Suluboya, yağlı boya ve gravür tekniğinde eserler üretmiştir. Sanatçı rengi bağımsız bir dışavurum gücü olara kullanmaktadır. Form, renk için, bir zemin ve süslenmiş bir iskelettir. Dışa vurmak için gerekli olan her şey, çarpıcı renklerle göz alıcı yeryüzü şekillerinde, figüratif resimlerde ve doğanın yarattığı coşkuyla dolu çiçek resimlerinde yer almaktadır (Hoftman1986:237).

Resimlerinde tüm formlar ve sahneler sanki uzak efsanelerden gelmiş gibidir. Mitsel armoni, sadece büyüsel ışıklar saçan renkler nedeniyle oluşmaz. Figürler ve formlar arkaik bir şeyleri çağrıştıran, Ortaçağ ve oryantal şekillere dönüşür. Uzak ve ilkel dünya'dan gelen mitolojik fon, direk şimdiki zamana bağlanır. Bu orijinal formlar dünyasında genellikle güncel yüzler görülür. Ayrıca tekrarlanan temalar da vardır; yalnız bir kişi bir çifte bakmaktadır; yabancılar öteki insan guruplarından uzakta yalnız durmakta; gençliğine zıtlık yaratacak yaşıl bir adam gibi. Yüzeyleri parçacıklara kadar dolduran yarım figürler ya da sadece bir kafa bulabiliriz. Fakat onlar yine başka bir uzayda hareket etmektedir. Onların mitsel dünyası ve bizim aramıza bir cam levha konulmuş gibidir. Hayaletler dünyası, esrarengiz bir tuhafılık ve etkisizlik eserlerinde hissedilmektedir (Hoftman 1986: 242).

Nolde, doğayı olduğu gibi kopya etmenin bir sanat eserini oluşturmak için yeterli olmayacağını düşünerek tasvirlerine ruhunu ve içselliğinin eklemiştir. Ancak bu şekilde, sanatçının yaptığı iş sanat eserine payesine yükselmektedir. Nolde, "*Bilgi hiçbir şeydir, içgüdü her şeydir*" diyerek bu tutumunu açıklamıştır (Budak, 2006: 8).

Onun doğal şekilleri radikal sadeleştirilmesi, daha fazla dışavurumculuk ve tinsel gerçeklik elde etmesini sağlamıştır (Sieger, 2007: 2-3). Bu açıdan Hıristiyan sanatının soyut ve doğaüstülüğü, aldığı eğitimle de ilgili olması bir yana sanatçıya çekici gelmiştir. Aslında Nolde'un tüm eserlerinde dinsel bir kalite görülmektedir.

İncil hikâyelerini, tinsel içerikli soyut formlar olarak üç parçalı ikon yüzeylere resmeder gibi resmetmiştir (Sieger, 2006: 113). Nolde, ikon tarzı anlatımı, hikâyeleştirmekten uzaklaşma pahasına, soyutluk, maneviyat ve ruhsal paylaşım adına tercih etmiştir (Sieger, 2006: 113). Kompozisyondaki figürler, ikon şekilciliği içinde, doğrudan cepheden ya da profilden resmedilmiştir. Sükûnet ve iç çatışmayı işaret eden, birbirlerini etkilemeyen figürler, el kol işaretleri ve hareketleri bastırılmış, sessiz bir anlatım içindedirler.

"Nodle, politik ve sosyal olmaktan ziyade dindardır ve eğilimlerinde ahlak sahibidir. Böylelikle, ona çok çekici gelen hicivsel baskı elementleri içinde alaylı eğlencenin merkezinde ahlaki yargı vardır. Böylece Nodle kendi betimlemeleri için ikinci kaynağa yönelmiştir – hiciv dili ile işbirliği yapan biri, fakat dindar, edebi ve ahlaki çerçevede ve onun yeni konuları ile uyumlu..." (Sieger, 2006: 114).

1909 yılından itibaren yaptığı İncil konulu resimlerde, daha yoğun grotesk kullanımını ve yükseltilmiş bir drama duygusunu görmekteyiz. Nolde'nin erkekleri ve kadınları çizerken tutkulularının, nefretlerinin ve aşklarının yükü altında ezildiği doğrudur ve erkeklerin sığ görüşlülüğü ve hasisliğinin onu öfke ve gazapla doldurduğu doğrudur. Sonuç olarak, onun insan figürleri, bazen neredeyse sembolize ettikleri çelişkilerin dehşetli abartıdır (Benson, 1933: 13-14).

Nolde, Kuzey Ortaçağ ve Rönesans tablolarını, milli kimliğin bir parçası olarak görmüştür ve çalışmaları ile Alman sanatı arasında belirgin bir bağlantı oluşturmuştur. Alman sanatı ve milli kimliğin ortaya konulması konusunda kendine kuzey sanatını model almıştır (Sieger, 2007: 5-6). Sanatçı, Kuzeyin hayati ve yoğun sanatını yaratacak, ayrıcalıklı bir misyoner olarak görmüştür kendisini. Nolde, dönemin sanat anlayışları içinde değerlendirilse de genel olarak kendine has bir üsluba sahiptir ve Selz'in (Selz,1963) dediği gibi, "genellikle bölgeci – ancak dahi bir bölgeci" olarak kalmıştır (Selz,1963: 9). Yalın ve abartılı doğa tasvirleriyle kent yaşantısına karşı çıkmış, evrenselliği ve nesnelliği betimlemek için rengi, nesneyi tanımlama işlevinden uzaklaştırmıştır. Bunlar katıksız dışa vurum için kullanılmışlardır. Dünyevi olan ile insan dışı duygular arasında gelip giden sanatçı, resimlerinde her zaman mistik bir havaya yer vermiştir.

KRONOLOJİ

1867'de Almanya ile Danimarka sınırındaki Kuzey Schlegwig'deki Nolde kasabasında doğdu. Esas ismi Emil Hansen'dir. Çifçi bir ailenin çocuğu olan Nolde'un babası Niel Hansen, annesi Hanna Christine'dir (Urban, 1990: 13, Benson, 1933: 12).

1874-1884 yılları arasında ilk ve ortaokulu bulunduğu köydeki okulda okudu (Urban, 1990: 13).

1884, Flensburg'daki Ağaç Oyma Okulu'na gitmek üzere ailesinden ayrıldı (Urban, 1990: 13).

1888'de Flensburg'daki Ağaç Oyma Okulu'ndan mezun oldu. Münih ve Karlsruhe'de çeşitli mobilya mağazalarında çalıştı. Akşamları ise Golz, Rudolf ve Mayer'den sanat dersleri aldı (Urban, 1990: 13-14).

1890'da Teknik ressam olarak, Peters Süs Eşyaları Fabrikasında bir sene çalıştı. Tüberküloza yakalanınca bir süreliğine çiftliğe ailesinin yanına döndü.

1891 yılında Berlin'e dönerek 'Endüstri Müzesi'nde endüstri tasarımcısı olarak öğretmenlik yaptı ve aynı yıl babasını kaybetti. Hayatının bundan sonraki dönemimde çeşitli okullarda öğretmenlik yapmaya devam etti. Bu arada resimlerinde geniş yansımaları olan Milan, Vienna ve Münih gibi yerleri gezdi ve Monte Roza, Matterhan gibi dağlara tırmandı.

1894'de "Typens From Appenzell" serisi Jugend Dergisi'nde yayınlandı (Urban, 1990: 14).

1895-96 yılları arasında İsviçre Dağları izlenimlerini gülünç ve fantastik maskeler olarak simgeleştirdiği çalışmalar yaptı (Urban, 1990: 9-24).

1897 yılında öğretmenliği bırakarak kendini tamamen sanata verdi.

1898 yılında Münihte Friedrich Fehr özel okuluna kayıt oldu. Bir yıl sonra ise buradan ayrılarak Dachau Holzeln'deki okulda eğitimine devam etti (Urban, 1990: 14).

1899 sonbaharında büyük beklentilerinin sonradan hayal kırıklığına dönüşeceği Paris'e gitti. Kısa bir süre sonra Académie Julian'a kaydoldu, ancak Paris Louvre Müzesi incelemeler yapmanın daha faydalı olacağına inandı. 1899 yazının sonunda Amsterdam'a, Hamburg'a da giderek çeşitli müzelerde; Goya, Millet, Bocklin, Menzel, Giorgione, Titian, Rubens, Rembrandt, Monet, Degas, Gougin, Van Gough gibi sanatçıları inceleme fırsatı buldu. Bir takım analizler yaptı (Urban, 1990: 9-24).

1900'de, Dünya Sergisinde gördüğü Rodin'in heykel çalışmalarına ve Daumier'in tablolarına büyük bir ilgi duyan sanatçı, sanatında elem dolu bir krize doğru gideceği yer olan Copenhagen' gitti (Selz, 1963: 12). Copen Hagen ve Guruneval'deki stüdyolarda şehir ve liman konulu resimlerin resmetti.

1901 Temmuz-Eylül aylarında kaldığı "Jutlend" sahilindeki balıkçı köyünde fantastik yaratıklar ve garip hayvanları yağlı boya olarak çalıştı.

1902 yılında, Danimarkalı bir kız olan Aktris Ada Vilstrup ile evlilidi. Adını Emil Nolde olarak değiştirdi.

1903-1904 yılları arasında eşiyle birlikte Flensburg'da Alsen Adası'nda yaşadı. Kendisi için adanın güneyinde Guderug'da bir balıkçı kulübesi kiraladı. Ancak, Nolde'un tablolarını kimse almak istemediği için uzun yıllar büyük bir yoksulluk çekti. Tiyatro eğitimi almış olan Ada, Berlin'de bir müzikhole başvurdu ancak başarısız oldu. Burada ağaçtan bir stüdyo inşa etti. Bu dönemde daha parlak ve daha yoğun imgeleri kullandı ve balıkçı yaşamını gösteren çalışmalar, manzara resimleri yaptı (Urban, 1990: 9-24). Annesini kaybettiği bu dönemi, fiziksel bir çöküş izledi.

1904-1905 kışı sırasında tedavi için Sicilya'ya gitti. Ada yaşamı sırasında Schimit Rottlof ile tanıştı ve 1906'da Die Brücke Grubu'na girmek üzere teklif aldı.

1906-1907 yıllarında Die Brücke Grubu'nun sergilerine katıldı.

1907'de Berlin'de bir kişisel sergi düzenlediği dönemde, Edward Munch ile tanışan sanatçı, sene sonunda Die Brücke Grubu'ndan ayrıldı. Bu dönemde çiçek, bahçe ve figürlü resimler yaptı. Berlin'de yağlı boya ve sulu boya çalışmalarının yer aldığı on sergi düzenledi (Urban, 1990: 17).

1909'da Berlin'de başlarında Edvard Munch'un yer aldığı ve aralarında Carl Hofer (Karl Christian Ludwig Hofer), Max Beckmann, Karl Schmidt-Rottluff, Cuno Amiet ve Henri Matisse'nin bulunduğu bir sanat dergisine dâhil oldu. Aynı yıl "Berlin Secession" na giren sanatçı, Berlin ve Alsen'de 'dans eden çocuklar' gibi konuların yanı sıra manzara resimleri yapmaya devam etti (Urban, 1990: 17). Ayrıca Hıristiyanlıkla ilgili resimler yapmaya başladı.

1910'da Emil Nolde, Max Liebermann ile tartışarak "Berlin Secession"dan ayrıldı. Bu dönemde, Berlin gece yaşamını, yağlı boya, sulu boya ve desen çalışmalarıyla resmetti. Ayrıca Hamburg'da mürekkep ve taş baskı ile çeşitli liman resimleri yaptı. Hamburg ve Essen'deki sergilerde eserleri büyük ilgi gördü ve birçok satıldı (Urban, 1990: 17).

1911'de, içinde egzotik figürleri ve maskaları, skeçleri ve sanatsal notlarının bulunduğu "Kunstauserungen Der Naturwalker" adlı kitabı yayımlandı (Urban, 1990: 19).

1911 tarihinde başladığı "Mesih'in Yaşamı" adlı dokuz bölümlük eseri 1912'de tamamladı. Brüksel'de "Dinsel Sanat Sergisi"nde sergilenmek istenen bu çalışma kilisenin protestosu üzerine reddedildi (Urban, 1990: 16-18) ve Nazilerin 'dejenere sanat' dediği eserlerin sergilendiği 1912 tarihli sergide başyapıt olarak sergilendi (Hoftman, 1986: 235). Daha sonraki bir yıl içinde Güney denizlerine, Sibirya'ya, Manchurya'ya, Kore'ye, Japonya'ya, Çin'e ve Marsilya'ya geziler yapan sanatçı, Berlin, Essen, Harte, Hamburg gibi şehirlerde sergiler düzenledi (Urban, 1990: 9-24). Bir süre rahatsızlanarak tedavi gördü.

1914 yılında, I. Dünya Savaşı başlayınca, Ekspresyonizmin birinci kuşağının tercih ettiği modern kentsel yaşam görüntülerini çizmeyi bıraktı. Bahçe peyzajlarını, Alsen'deki çiçek bahçelerini, ovaları ve açık denizleri resmetti (Benson, 1933: 14).

1915 yılında, eşiyle, Alsen Adasında yaşayan sanatçı bir yıl sonra Alsen'den Utenwarf'daki evlerine taşındı. Aynı yıl "Alman Sömürgeler Bakanlığı", Nolde'nin 50 sulu boya çalışmasını, kendine has cesur tarzına ve romantik yaklaşımına rağmen, demografik bir kayıt olarak satın aldı⁸.

1919'da Berlin "Workers Art Council"e üye olan sanatçı bir yıl sonra Berlin 'National Galeri'de çalışmalara başladı. Bu dönemde St. Katherine Kilisesi için dinsel resimler yaptı. Bunun yanı sıra, fantastik sahneler, masallardan ve derin hayal dünyasından gelen figürler resimlerinde yer aldı (Urban, 1990: 21-24)

1921 yılında birkaç hafta İspanya'da bulundu ve Çingeneri inceledi. Bu dönemdeki gözlemlerini suluboyalarına yansıttı (Urban, 1990: 21-24). Max Sauerlandt tarafından Nolde'un yaşam öyküsü yayınlandı.

1922'de Uttendorf'da büyük boyutlu, İncil kaynaklı birçok çalışma yapmıştı. Bir yıl sonra Berlin'de gözlerinden rahatsızlandı. Berlin'de geçirdiği süre içinde Berlin Hayvanat Bahçesi'nde suda yaşayan hayvanlar bölümünde incelemeler yaparak suluboya resimler yaptı.

1926'da Seebüll (Kuzey Frisia) taşındı. Renkli taş baskı resimler yaptı. 1927'de Dresden'de altmışıncı yaş gününde düzenlediği ve yaklaşık 450 eserin bulunduğu sergi onun jübilesi oldu. Sergideki eserleri, Paul Klee, Kandinsky ve Schifler gibi sanatçılar tarafından büyük ilgi gördü. Daha sonra bu eserleri tümü bir kitapta toplandı (Urban, 1990: 24). Aynı yıl Kiel Üniversitesi'nden 'Doktora' unvanı aldı (Urban, 1990: 21-24).

1928'de Seebüll'de kendine bir ev dizayn etti. Burada ilk 'ay çiçek' resimlerini yaptı ve bu resimleri Berlin National Galeri tarafından satın alındı.

1930'lu yıllarda Berlin Sylt Adası'nda deniz manzaraları, kumsallar ve değişik deniz renkleri üzerinde yoğunlaştı (Urban, 1990: 21-24). 1931 Prusya Sanat Akademisi üyesi oldu. Nolde'nin ilk otobiyografik yazısı olan "Bir Hayat" adlı eseri yayınlandı.

1932'de Oslo'da, "Yeni Alman Sanatı" sergisini düzenleyen Emil Nolde aynı yıl hastalandı. Mide kanseri olmasına rağmen sanat çalışmalarına devam etti. "Enturtete Kunst Sergisi"nde suluboya ve grafik çalışmalarını sundu.

1934'de Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP)'nin, bir sonraki yıl içinde Kuzey Schleswig Nasyonal Sosyalist Birliği (NSAN)'nin üyesi oldu. Aynı yıl rahatsızlandı, savaşın olumsuzluklarından etkilendi ve Gestapo tarafından eserleri yasaklandı. 1945'lerde savaş bittiğinde eserlerinin birçoğu da yok olmuştu (Urban, 1990: 28).

⁸ Bkz. http://www.wiw.net/pages.php?CDpath=3_5_252_300_1120_1166

1937'de Alman müzelerindeki eserlerinden 1052'sine el konuldu. 1938'de "20. Yüzyıl Alman Sanatı" sergisine katıldı. "Unpainted Pictures" dediği suluboya bir dizi resim çalışmalarına başladı (Urban, 1990: 28). Nazilerin yasaklamalarından yüzünden bu çalışmaları Seebüll'deki evinde yapmaya başladı ve Gestapo baskınlarından çalışmalarını korumak için bu suluboya çalışmalarını arkadaşlarına geçici olarak dağıttı. Savaş yılları boyunca Nazilerin en acımasız sansür kurbanı olmaya devam etti.

1939'da Berlin, Hamburg'da "Art in Our Time" ve Newyork'da "Modern Art Museum" da suluboya resimleri sergilendi. 1940'da Chicago'da suluboya sergisi açtı.

1942'de binin üzerinde küçük boyutlu sulu boya çalışmasının yer aldığı "Unpainted Pictures" serisini bitirdi (Urban 1990: 28). Bundan sonraki on yıl boyunca bu suluboya çalışmalarını yağlı boyaya aktarmakla uğraşmıştı.

1945'de Holstein Hükümeti tarafından "Profesör" unvanı verildi (Urban, 1990: 30). 7 Kasım 1946'da eşini kaybetti.

1947'de seksen yaşına giren sanatçı, otobiyografisinin dördüncü bölümünü bitirdi ve Berlin, Hamburg, Kiel, Lübeck'de sergiler düzenlendi. Bir yıl sonra hastalanarak Hamburg'da hastanede üç ay kaldı ve burada da hüznü renkli resimler üretti. Piyanist arkadaşı Er-Erdman'ın 26 yaşındaki kız kardeşi Yolande Erdmann ile evlendi.

1949'da Seebüll'de bahçede dolaşırken kolunu kıran sanatçı yağlı boya resim yapamaz hale geldi. 1950, "Venedik Bienali"inde, yaptığı grafik çalışmaları dâhil birçok ödül ve madalya kazandı⁹.

1952'de Flensburg'daki hastanede yılsonuna kadar kaldı. 1953 yılında Seebüll'e döndü ve üç yıl sonra burada hayata gözlerini yumdu. Eşi Ada'nın da mezarının bulunduğu bahçeye gömüldü.

KAYNAKÇA

- ARNASON, H. H. 1986. *History Of Modern Art, Painting, Sculpture, Architecture, Photograph*. New York: Prentice Hall and Harry N. Abrams.
- AKKAYA, C. 2007. *Yeni-Dışavurumcu Resimde Şiddetin ve Gerilimin İfade Aracı Olarak Renk*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İzmir.
- BENSON, E. M. 1933. "Emil Nolde" *Parnassus* Vol. 5:1, Jan., 1933: 12-14,25. Published by: College Art Association, (<http://www.jstor.org/stable/770737>) Web 17 Nisan 2012.
- BOYDAŞ, N. 2006. *Sanat Eleştirisine Giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

⁹ Bkz. http://www.wiw.net/pages.php?CDpath=3_5_252_300_1120_1166.

- BRADLEY, W. S. 1986. *Emil Nolde And German Ekspressionism, A Prophet in His Own Land*. Michigan: U-M-I Reseach Press.
- BUDAK, A. 2006. *Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Erzurum.
- COŞKUN, N. 2006. *Resim Sanatında Renk-Öz Bağıntıları*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Eğitimi Programı (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Eskişehir.
- CÖMERT, B. 2006. *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- ERİNÇ, M. S. 1995. *Resmin Eleştirisi Üzerine*. İstanbul: Hil Yayın.
- ELGER, D. 1991. *Expressionism A Revolution in German Art*. Germany: Benedikt Taschen Verlag Gmbh.
- HAFTMANN, W. 1961. *Emil Nolde*. The Burlington Magazine, Vol. 103, No. 694, Jan., 1961: 26-27. The Burlington Magazine Publications Ltd., (<http://www.jstor.org/stable/873199>) Web. 17 Nisan 2012.
- HAFTMANN, W. 1965. *Emil Nolde: The Unpainted Pictures*. (Rev. Ed. New York: Praeger. 1959) New York: Abrams.
- HAFTMANN, W. 1986. *Banned and Persecuted Dictatorship of art Under Hitler*. Germany.
- FORDE, G. O. 1990. "Lent Reflection 3: Gerhard Forde on Jesus' Cry of Desolation." *Theology isfor Proclamation*, Minneapolis: Fortress Press, 1990:112-113 (<http://cruciality.wordpress.com/2009/03/23/lent-reflection-3-gerhard-forde-on-jesus%E2%80%99-cry-of-desolation/>) Web. 17Nisan 2012.
- FIRINCI, M. 2006. "Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk), Die Brücke (Köprü) ve Türk Baskı Resim Sanatına Etkileri." *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19 (2006):110-115
- LYNTON, N. 1991. *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- MAZLUM, Ö. 2011. "Rengin Kültürel Çağrışımları", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31(Aralık 2011):125-138
- RICHARD, L. 1991. *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- POST, W. E. 1999. *Saints, Signs and Symbols*. London: Hart-Talbot Printers Ltd. Saffron Walden, Essex.
- ORCHARD, K. 1992. *Emil Nolde, Reise in die Südsee 1913-14*. Germany: Th. Schafer Druckerei GmbH Hamover.

- TÜKEL, U. 2005. *Resmin Dili İkonografiden Göstergebilime*. İstanbul: Homer Kitapevi.
- URBAN, M. 1990. *Emil Nolde: Catalogue Raisonne of The Oil-Painting, I,II*. London: Sotheby's Publications.
- UYVAL, A. 2007. "Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Max Beckmann'ın 'Gece' Adlı Eserinin Analizi", *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, C. 5, S. 4 (2007): 701-715.
- SCHUBNELL, M. 1994. "Emil Nolde and the Search for Expression in N. Scott Momaday's 'The Ancient Child.'" *American Indian Quarterly*, Vol. 18, No. 4 (Autumn, 1994): 468-480 University of Nebraska Press (<http://www.jstor.org/stable/1185392>) Web. 17 Nisan 2012.
- SELZ, P. 1963. *Emil Nolde*. New York: Museum of Modern Art.
- SIEGER, W. B. 2005. "Emil Nolde's 'Legend: St. Mary of Egypt': 'Vita Activa'/'Vita Contemplativa'" *The Burlington Magazine*, Vol. 147, No. 1223, Art in Northern Europe (Feb., 2005):100-107, The Burlington Magazine Publications Ltd. (<http://www.jstor.org/stable/20073848>), Web. 17 Nisan 2012.
- SIEGER, W. B. 2006. "Narrative, Allegory, and Commentary in Emil Nolde's Legend: St. Mary of Egypt." *School of Visual Arts 20 th Annual National Conference on Liberal Arts and The Education of Artists: Reassessing The Modern, Modernity and Modernism*, October 19, 2006: 36-43. (http://georgetowncollege.academia.edu/BorisZakic/Papers/483792/MIX_AND_MISMATCH_THE_MODERN_IN_PAINTING_TODAY), Web. 17 Nisan 2012.
- SIEGER, W. B. 2007. "Literary Texts and Formal Strategies in Emil Nolde's Religious Paintings." *The 32nd Annual European Studies Conference, University of Nebraska at Omaha*, 2007: 2-10.

İnternet Kaynakları

<http://www.belgeler.com/blg/2d7p/>

<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/NoldeEmil/index.html>.

<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/NoldeEmil/index.html>

<http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/NoldeEmil/index.html>

http://www.wiw.net/pages.php?CDpath=3_5_252_300_1120_1166.

http://ocerenca.blogspot.com/2012_03_01_archive.html

<http://www.belgeler.com/blg/2d7p/sari-rengi-ve-resim-sanatinda-agirlikli-kullanimi>

<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=1594>.