

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

HOLLANDALI RESSAMLAR PIETER AERTSEN VE
JOACHIM BEUCKELAER'IN MUTFAK, PAZAR, KÖY VE FESTİVAL
KONULU RESİMLERİNİN TÜR RESMİ VE NATÜRMORTUN
OLUŞUMUNA ETKİLERİ

MEHMET SEMİH ÖZKAN
2502910003

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ZÜHRE İNİRKAŞ

İSTANBUL 2013



DOKTORA

TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Mehmet Semih ÖZKAN Numarası : 2502910003

Anabilim/Bilim Dalı : Sanat Tarihi Anabilim Dalı Danışman Öğretim Üyesi: Prof. Dr. Zühre İNDİRKAŞ

Tez Savunma Tarihi : 18.07.2013 Tez Savunma Saati : 11:00

Tez Başlığı : "Hollanda'lı Ressamlar Pieter Aertsen ve Joachim Beuckelaer'in Mutfak, Pazar, Köy ve Festival Konulu Resimlerinin Tür Resmi ve Natürmortun Oluşumuna Etkileri".

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof. Dr. Zühre İNDİRKAŞ		Kabulü
2-Prof. Dr. Uşur TÜKEL		Kabulü
3-Prof. Dr. Zahit BÜYÜKİŞLEYEN		-
4- Prof. Dr. Banu MAHİR		Kabulü
5-Doç. Dr. Ahmet K. GÖREN		Kabulü

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof. Dr. Baha TANMAN		
2- Doç. Dr. Gülveli KAYA		Kabulü

ÖZ

HOLLANDALI RESSAMLAR PIETER AERTSEN VE JOACHIM BEUCKELAER'IN MUTFAK, PAZAR, KÖY VE FESTİVAL KONULU RESİMLERİNİN TÜR RESMİ VE NATÜRMORT'UN OLUŞUMUNA ETKİLERİ

Mehmet Semih Özkan

16. Yüzyılda, Hollanda'lı iki ressam olan Pieter Aertsen ve Joachim Beuckelaer'ın, kendi oluşturdukları yeni ikonografik düzen doğrultusunda yapmış oldukları resimlerin, dinsel sanattan din dışı türlere doğru geçişteki etkilerini inceleyen bu tez üç bölümden oluşmaktadır. Tezin birinci bölümü sanatçıların yaşadıkları dönemi ve coğrafyayı, içinde buldukları ortamın sosyal, siyasal, ekonomik ve dinsel dinamiklerini irdelemektedir. İkinci bölüm, sanatçıların yapıtlarının oluşumuna etki eden arka planı ele almaktadır. Bu arka plan kendi içinde felsefi arka plan ve görsel arka plan olmak üzere iki ana başlık altında ele alınmıştır. Felsefi arka plan, yapıtların oluşumuna etki eden felsefi argümanlar konusundaki kaynakları ve çeşitli farklı görüşleri incelemektedir. Görsel arka plan ise kendilerinden önceki sanatsal gelenekten ve kendi yaşadıkları çağdaki sanatsal eğilimlerden ne şekilde yararlandıkları ve bunun onların resimlerine nasıl etki ettiğini ele almaktadır.

Çalışmanın ana metnini oluşturan üçüncü bölüm; sanatçıların yapıtlarını ve bu yapıtların gelişim sürecini ayrıntılı şekilde ele almaktadır. Bu bölümde sanatçıların yapıtları, tekrar ettikleri sahne türlerine göre ana başlıklar ve alt başlıklar halinde sınıflandırılarak ele alınmıştır. Bu ana başlıklar sırasıyla; “Mutfak” konulu resimler, “Pazar” konulu resimler ve “Köy ve Festival” konulu resimler şeklinde sıralanmaktadır. Sanatçıların bu sahneler dışında kalan konulardaki yapıtları bu tezin kapsamının dışında tutulmuştur. Bu ressamların resimleri sanat tarihi literatüründe, 17. yüzyılda bağımsız bir resimsel tür haline gelen natürmort türünün oluşumunu

hazırlayan yapıtlar olarak kabul edilmekle birlikte, resimlerin kendileri tümüyle bağımsız natürmort resmi türü örnekleri olmadığı için, tez içinde yapıtların sadece bu yönünden söz edilmiş, ancak kendilerinden sonra bağımsızlaşan natürmort türü ve bu türün ikonografisi kapsam dışında bırakılmıştır. Sanatçıların yapıtlarının detaylı değerlendirmesinin ardından sonuç bölümünde bu yapıtların kendilerinden sonra gelen süreçte, din dışı sanatı ne şekilde etkilediği ve “Tür Resmi” ve “Natürmort” gibi resim türlerinin oluşumuna nasıl etki ettiklerinin bir değerlendirmesi yapılmıştır. Tezin yazımı sırasında ikonografi terminolojisi konusunda başvuru kaynağı olarak “Bedrettin Cömert, Mitoloji ve İkonografi, Ankara, Ayraç Yay., 1999” adlı kaynak kullanılmış olup, “Eski Ahit” ve “Yeni Ahit” referansları ile ilgili başvuru kaynağı olarak “Kutsal Kitap, Eski ve Yeni Antlaşma, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2007” adlı kaynak kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Onaltıncı yüzyıl, Hollanda, Flaman, Tür Resmi, Natürmort

ABSTRACT

DUTCH PAINTERS PIETER AERTSEN AND JOACHIM BEUCKELAER'S KITCHEN, MARKET, VILLAGE AND FESTIVAL PAINTINGS AND THEIR EFFECT ON THE DEVELOPMENT OF GENRE AND NATURMORT PAINTINGS

Mehmet Semih Özkan

This study, which consist of three main chapters, is an attempt to examine how two 16th. century Dutch-Flemish painters effected the development from Christian religious art to profane art with their paintings which have a new iconography constituted by themshelves. The first chapter discusses the social, political, economical and religious dynamics of their period and lands they had lived. The second chapter focuses on the background which effected to formation of their paintings. This background is discussed under two headline, one is philosophical background and the other one is visual background. The philosophical background examines the philosophical sources which effected the development of paintings and also discusses the different argument about this issue. The visual background is examines how this works was affected by the artistic tradition before them and their contemporaries as well.

The third chapter, which comprises the main body of the study, examines elaborately the works of the artists and development of their paintings. In this chapter, the paintings are classified under headlines according to scene kinds which are painted repeatedly by the painters. This scenes are; "Kitchen" scenes, "Market" scenes and "Village and Festival" scenes. The other works of the painters, which are except of scenes mentioned above, were excluded from this study. In the Art History literature, the works of these painters are agreed as pictures which affected the development of naturmort painting which had developed as an independant pictorial genre in 17th. century. But these paintings are not independant naturmort themselves

as 17th. century examples. That's why, these paintings are considered only on this side in this study and naturmort painting itself which became an independent pictorial genre after them is excluded.

Following the elaborated examination of the paintings, how this art works affected the secularization of the art of subsequent periods, and the constitution of "Genre" and "Naturmort" was discussed in conclusion chapter. The treatise which used as reference source in this study for iconographical terminology is; "Bedrettin Cömert, Mitoloji ve İkonografi, Ankara, Ayraç Yay., 1999" and reference source of "Old Testament" and "New Testament" is; "Kutsal Kitap, Eski ve Yeni Antlaşma, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2007"

Keywords: Sixteenth century, Dutch, Flemish, Genre Painting, Naturmort

ÖNSÖZ

16. Yüzyılda Hollanda-Flaman bölgesinde yaşamış iki ressam olan Pieter Aertsen ve Joachim Beuckelaer'ın "Mutfak", "Pazar" ve "Köy ve Festival" konulu resimlerinin incelendiği bu çalışma, bu sanatçıların gelenekten farklılaşan resimlerinde gözlemlenen sekülerleşmenin, gerek kendilerinden önceki sanatsal üsluplardan ve gerekse kendi yaşadıkları çağdaki dinamiklerden nasıl etkilendikleri ve kendilerinden sonra gelen süreçteki sanatsal eğilimleri, yeni ve din dışı resimsel türlerin oluşumuna nasıl bir etkilerinin olduğuna ilişkin bir değerlendirme sunmaktadır.

Öncelikle bu tez çalışması süresince, beni bu konuda çalışmaya yönlendiren, her aşamada destek ve önerilerini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Zühre İndirkaş'a; söz konusu çalışmanın gelişimi boyunca yapmış olduğu eleştiri ve önerileriyle tezin doğru yönlenmesinde önemli katkıları olan Prof. Dr. Uşun Tükel'e; tez sürecinde vermiş olduğu desteği nedeniyle Prof. Zahit Büyükişleyen'e teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, çeviriler konusunda verdiği önemli destekten dolayı Burak Soner'e; Latince konusundaki yardımlarından dolayı yeğenim Burcu Özkan'a ve bana olan inancını ve desteğini her zaman hissettiren anneme teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİM LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1. HOLLANDA TARİHİ VE KÜLTÜREL ÇEVRE.....	4
1.1. Ortaçağ'dan 16. Yüzyıl Sonuna Kadar Hollanda Tarihi'ne Genel Bir Bakış ..	4
1.2. Rönesans Hümanizmi ve Kuzey'deki Etkisi	9
1.2.1. 16.Yüzyıl Hollanda Edebiyatı ve Retorikçiler Loncası.....	16
1.3. Reform ve Protestanlık.....	21
1.4. 16.Yüzyılda İkonoklastik Hareket ve Yasaklamalar	28
1.5. Pieter Aertsen ve Joachim Beuckelaer'ın Özgeçmişleri	39
1.5.1. Pieter Aertsen	39
1.5.2. Joachim Beuckelaer.....	41
BÖLÜM 2. FELSEFİ VE GÖRSEL ARKA PLAN.....	44
2.1 Felsefi Arka Plan	44
2.1.1 Resimlerinin Felsefi Kökeni Üzerine Araştırmalar ve Farklı Görüşler	44
2.1.1.1. Antik Çağ Hiciv Geleneği.....	47
2.1.1.1.1 Antik Çağ Hiciv'inde Yiyecekler, Mutfak ve Pazar Yeri.....	57
2.1.1.2 Rhyparography, Rhopography ve Paradoksal Encomium.....	63
2.1.1.3 Cicero'nun De Officiis'i (Ödevler-I.Kitap)	69

2.2 Görsel Arka Plan	82
2.2.1 Erken dönem Hollanda Manzara Resminde Antitetik İkonografi.....	82
2.2.2. Sebastiano Serlio'nun Mimarlık Kitapları ve Flaman Sokak Tiyatrosu Geleneği.....	86
2.2.3. Hollanda Resmi'nde Yiyeceklerin Sembolik Anlamları.....	94
2.2.3.1. Hayvanlar ve Etler	94
2.2.3.2. Sebzeler ve Meyveler.....	105

BÖLÜM 3. AERTSEN VE BEUCKELAER'IN MUTFAK, PAZAR, KÖY VE FESTİVAL KONULU RESİMLERİ

113

3.1. Pieter Aertesen	113
3.1.1. Mutfak ve Yiyecek Konulu Resimler.....	113
3.1.1.1. Et Tezgahı ve Mısır'a Kaçış	114
3.1.1.2. İsa Martha ve Meryem'in Evinde Konulu Resimler.....	128
3.1.1.3. Mutfak Sahnesi	144
3.1.1.4. Aşçı Figürleri	147
3.1.2. Pazar Yeri Konulu Resimler	153
3.1.2.1. İsa ve Zina Yapan Kadın Konulu Resimler	153
3.1.2.2. Pazar Sahneleri	164
3.1.2.3. Pazarcı Figürleri.....	171
3.1.3. Festival ve Köy Konulu Resimler	177
3.2. Joachim Beuckelaer.....	187
3.2.1. Mutfak ve Yiyecek Konulu Resimler.....	187
3.2.2. Pazar Yeri Konulu Resimler	191
3.2.2.1. Pazar Yeri ve İşte İnsan Konulu Resimler.....	196
3.2.2.2. Balık Pazarı ve Mucizevi Balık Avı Konulu Resimler.....	210
3.2.2.3. Pazar Sahneleri	214

3.2.3. Festival ve Köy Konulu Resimler	217
SONUÇ	219
KAYNAKÇA	248
RESİMLER	276
ÖZGEÇMİŞ	385

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Pieter Aertsen, *Et Tezgahı*, Pano, 1551, Universitets Kunstsamling, Uppsala, (124 x 150 cm) 278
- Resim 2:** Pieter Aertsen, *İsa Martha ve Meryem'in Evinde*, Pano, 1552, Kunsthistorisches Museum, Viyana, (60 x 101.5 cm) 281
- Resim 3:** Pieter Aertsen, *İsa Martha ve Meryem'in Evinde*, Pano, 1553, Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam, (126 x 200 cm)..... 283
- Resim 4:** Pieter Aertsen, *Mutfak Sahnesi*, Pano, 1555 – 1570, Staatens Museum, Kopenhag 285
- Resim 5:** Pieter Aertsen, *Aşçı*, Pano, 1550, Palazzo Bianco, Cenova 286
- Resim 6:** Pieter Aertsen, *Aşçı*, Pano, 1559, Musees Royaux des Beaux Arts, Brüksel (172,5 x 82 cm)..... 287
- Resim 7:** Pieter Aertsen, *İsa ve Zina Yapan Kadın*, Pano, 1559 Stadelsches Kunstinstitut, Frankfurt (122 x 177 cm) 288
- Resim 8:** Pieter Aertsen, *İsa ve Zina Yapan Kadın*, Pano, yak.1560, Nationalmuseum, Stockholm (122 x 178cm)..... 289
- Resim 9:** Pieter Aertsen, *Pazarıcı Kadın*, Pano, 1567, Gemaldegalerie, Staatliche Museum, Berlin-Dahlem (111 x 110cm) 290
- Resim 10:** Pieter Aertsen, *Pazar Sahnesi*, Pano, 1569, Hallwyl Museum, Stockholm 291
- Resim 11:** Pieter Aertsen, *Haçı Taşıyan İsa*, Pano, 1552, Antwerp Museum, Antwerp..... 292
- Resim 12:** Pieter Aertsen, *Barabbas'ın Serbest Bırakılması*, Pano, t.y., Hallsborough Gallery, North Carolina (122 x 168cm) 293

Resim 13:	Pieter Aertsen, <i>İşte İnsan</i> , Pano, 1552, Dienst voor Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen Collection, The Hague 294
Resim 14:	Pieter Aertsen, <i>Pazar Yeri ve İşte İnsan</i> , Pano, yak.1550, Alte Pinakothek, Münih (59,5 x 122,5cm) 295
Resim 15:	Pieter Aertsen, <i>Dört Köylü ve Pazar Malları</i> , Pano, 1562, Rheinisches Landesmuseum, Bonn (111 x 168cm) 296
Resim 16:	Pieter Aertsen, <i>Pazar Mallarıyla Köylüler</i> , Pano, yak. 1560, Wallraf-Richartz Museum, Köln (85 x 127cm)..... 297
Resim 17:	Pieter Aertsen, <i>Pazar Yeri</i> , Pano, t.y., Kunsthistorisches Museum, Viyana (91 x 112cm)..... 298
Resim 18:	Pieter Aertsen, <i>Yaşlı Köylü</i> , Pano, 1561, Szepmuveszeti Museum, Budapeşte (83 x 170cm)..... 299
Resim 19:	Pieter Aertsen, <i>Köylü Ziyafeti</i> , Pano, 1550, Kunsthistorisches Museum, Viyana (85 x 171cm)..... 300
Resim 20:	Pieter Aertsen, <i>Köylü Partisi</i> , Pano, 1556, Mayer van den Bergh Museum, Antwerp (142 x 198cm) 301
Resim 21:	Pieter Aertsen, <i>Yumurta Dansı</i> , Pano, 1557, Rijksmuseum, Amsterdam (84 x 172cm)..... 302
Resim 22:	Pieter Aertsen, <i>Krep Yapanlar</i> , Pano, 1560, Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam (86 x 170cm) 303
Resim 23:	Pieter Aertsen, <i>Tören Alayından Dönüş</i> , Pano, 1550, Brussels Museum, Brüksel (110 x 170cm)..... 304
Resim 24:	Jochim Beuckelaer, <i>Mutfak-İsa Martha ve Meryem'in Evinde</i> , Pano, 1565, Royal Museum of Fine Arts of Belgium, Bruksel (113 x 163cm)..... 306

- Resim 25:** Joachim Beuckelaer, *Mutfak-İsa Martha ve Meryem'in Evinde*, Pano, 1566, Rijksmuseum, Amsterdam (171 x 250cm)..... 307
- Resim 26:** Joachim Beuckelaer, *Mutfak-İsa Martha ve Meryem'in Evinde*, Pano, 1570, National Gallery, Londra (158 x 216cm)..... 306
- Resim 27:** Joachim Beuckelaer, *Aşçı-İsa Martha ve Meryem'in Evinde*, Pano, 1574, Kunsthistorisches Museum, Viyana (81 x 112cm) 309
- Resim 28:** Joachim Beuckelaer, *Mutfak Sahnesi*, Pano, 1566, Louvre Museum, Paris (109 x 139cm) 310
- Resim 29:** Joachim Beuckelaer, *Mutfak Sahnesi ve Emmaus'ta Yemek – Emmaus Yolu*, Pano, yak. 1564, National Museum, Prag (111 x 144cm)... 311
- Resim 30:** Joachim Beuckelaer, *Mutfak Sahnesi ve Emmaus'ta Yemek – Emmaus Yolu*, Pano, 1565, Castelvecchio Museum, Verona (60 x 85cm)... 312
- Resim 31:** Joachim Beuckelaer, *Mutfak Sahnesi ve Emmaus'ta Yemek – Emmaus Yolu*, Pano, 1566, Maurithuis, The Hague (110 x 169cm)..... 313
- Resim 32:** Joachim Beuckelaer, *Ölü Domuz*, Pano, 1563, Walraf-Richartz Museum, Köln (83 x 114cm) 314
- Resim 33:** Joachim Beuckelaer, *Kasap Dükkanı*, Pano, 1568, Capodimonte Museum, Napoli (146 x 205cm) 315
- Resim 34:** Joachim Beuckelaer, *İşte İnsan*, Pano, 1561, National Museum, Stockholm (123 x 165cm)..... 316
- Resim 35:** Joachim Beuckelaer, *İşte İnsan*, Pano, 1566, Gemaldegalerie Scheleissheim, Nuremberg (129 x 148cm) 317
- Resim 36:** Joachim Beuckelaer, *İşte İnsan*, Pano, 1565, National Museum, Stockholm (146 x 146cm)..... 318

Resim 37:	Joachim Beuckelaer, <i>İşte İnsan</i> , Pano, 1565, Schottenstiftes Collection, Viyana.....	319
Resim 38:	Joachim Beuckelaer, <i>Pazar Yeri ve İşte İnsan</i> , Pano, 1570, National Museum, Stockholm (151 x 202cm).....	320
Resim 39:	Joachim Beuckelaer, <i>İşte İnsan</i> , Pano, 1566, Uffizi, Floransa (108 x 138cm).....	321
Resim 40:	Joachim Beuckelaer, <i>Mucizevi Balık Avı</i> , Pano, (Yer: bkz. Dipnot 670) 1563 (110 x 211cm).....	322
Resim 41:	Joachim Beuckelaer, <i>Mucizevi Balık Avı</i> , Pano, 1568, Özel Koleksiyon, Brüksel (111 x 165cm)	323
Resim 42:	Joachim Beuckelaer, <i>Balık Pazarı ve Öğrencilerine Görünen İsa</i> , Pano, 1570, Capodimonde Museum, Napoli (156 x 213cm).....	324
Resim 43:	Joachim Beuckelaer, <i>Balık Pazarı</i> , Tuval, 1569, Museum voor Schone Kunsten, Ghent (158 x 215cm)	325
Resim 44:	Joachim Beuckelaer, <i>Balık Pazarı</i> , Pano, 1569, Capodimonte Museum, Napoli (147 x 200cm)	326
Resim 45:	Joachim Beuckelaer, <i>Balık Pazarı</i> , Tuval, 1570, Ferens Art Gallery, Kingston-upon-Hull (140 x 206cm).....	327
Resim 46:	Joachim Beuckelaer, <i>Balık Pazarı</i> , Tuval, yak. 1570, Koninklijk Museum, Antwerp (150 x 211cm)	328
Resim 47:	Joachim Beuckelaer, <i>Pazarıcı Kadın</i> , Pano, 1565, Bergh Museum, Antwerp (81 x 110cm)	329
Resim 48:	Joachim Beuckelaer, <i>Pazar Sahnesi</i> , Pano, 1564, Wilhelmshöhe, Cassel (114 x 170cm).....	330

- Resim 49:** Joachim Beuckelaer, *Kümes Hayvanı Pazarı*, Tuval, 1570, Museum voor Schone Kunsten, Ghent (157 x 215cm)..... 331
- Resim 50:** Joachim Beuckelaer, *Sebze Satıcısı Kadın*, Tuval, 1567, Rockox House, Antwerp (110 x 160cm)..... 332
- Resim 51:** Joachim Beuckelaer, *Egzotik Hayvan Satıcısı*, Tuval, t.y., Capodimonte Museum, Napoli (136 x 202cm)..... 333
- Resim 52:** Joachim Beuckelaer, *Mısır'a Kaçış*, Pano, 1563, Musee des Beaux Arts, Brüksel (112 x 153cm)..... 334
- Resim 53:** Joachim Beuckelaer, *Yemek Sahnesi*, Pano, 1563, Antwerp Museum, Antwerp (131 x 175cm)..... 335
- Resim 54:** Joachim Beuckelaer, *Köylü Festivali*, Tuval, 1563, Hermitage Museum, St. Petersburg, (113 x 162cm)..... 336
- Resim 55:** Willem Key, *Kutsal Aile, Elizabeth ve Yahya*, Tuval, 1552, Özel Koleksiyon (130 x 100 cm)..... 337
- Resim 56:** Jan Massys, *Flora*, Tuval, 1561, Nationalmuseum, Stockholm (130 x 156cm)..... 337
- Resim 57:** Master of Amsterdam, *Meryem'in Ölümü*, Tuval, yak. 1550, Rijksmuseum, Amsterdam 338
- Resim 58:** Pieter Aertsen, *Kahin Kralların Tapımı*, Tuval, 1560, Rijksmuseum, Amsterdam 338
- Resim 59:** Robert Campin, *Meryeme Müjde*, Triptik Orta Paneli, t.y., Metropolitan Museum, New York..... 339
- Resim 60:** Israel van Meckenen, *Herod'un Sarayında Dans*, Gravür, 1500, The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis 339

- Resim 61:** Lucas van Leyden, *Altın Buzagağıya Tapınma*, Triptik Orta Paneli, 1530, Rijksmuseum, Amsterdam 340
- Resim 62:** Albrecht Dürer, *Aziz Chrisostom*, Gravür, 1497, Metropolitan Museum of Art, New York (18 x 12cm)..... 340
- Resim 63:** Hans Sebald Beham, *Herod'un Ziyafeti*, Tahta Baskı, t.y., Ashmolen Museum, Oxford 341
- Resim 64:** Lucas van Leyden, *İşte İnsan*, Gravür, 1510, Rijksmuseum, Amsterdam (29 x 45cm)..... 341
- Resim 65:** Lucas van Leyden, *Mecdelli Meryem'in Dansı*, Gravür, 1519, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (28 x 38cm)..... 342
- Resim 66:** Jan van Hemessen, *Tutumsuz Oğul*, 1536, Tuval, Brussels Museum, Brüksel 342
- Resim 67:** Jan Sanders van Hemessen, *Aziz Matta'nın Çağrısı*, 1535-40, Kunsthistorisches Museum, Viyana..... 343
- Resim 68:** Tiziano, *İmparator V.Charles*, Tuval, 1520 civarları, Kunsthistorisches Museum, Viyana..... 343
- Resim 69:** Antonius Mor, *Alva Dükü*, Tuval, 1549, The Hispanic Society of America, New York 344
- Resim 70:** Jost Amman, *Eczacı*, Gravür (Kitap), 1568, Eygentliche Beschreibung Aller Stande, y.y..... 344
- Resim 71:** Poydor Vergilius, *Çömlekçi*, Gravür (Kitap), 1537, Ain nützlich Buchlein, Da ein all Stand der manschen begriffen ordenlich un mit fleyss, den Jungen fruchtbirlich zülesen, y.y. 345
- Resim 72:** Antonius Mor, *Avusturya'lı Mary*, Tuval, 1551, Prado Museum, Madrid 345

- Resim 73:** Cornelis Matsys, *Üç Köylü ve Yumurta Sepeti*, Gravür, 1549, Rijksprentenkabinet, Amsterdam..... 346
- Resim 74:** Jacob Cats, *Nuda Movet Lachrimas*, Gravür, Sinne en Minnebeelden (Kitap), 1618, The Hague..... 346
- Resim 75:** Pieter Aertsen, *Van der Biest*, Altar Resmi, 1546, Antwerp Museum, Antwerp..... 347
- Resim 76:** Brunswick Monogramcısı, *İşte İnsan*, Tuval, 1530, Mauritshuis Museum, The Hague (55,5 x 88,5cm) 347
- Resim 77:** Gillis Mostaert, *İşte İnsan*, Tuval, 1561, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp..... 348
- Resim 78:** Marcantonio Raimondi, *Küp Taşlayan Kadın*, Gravür, 1528, Rijksprentenkabinet, Amsterdam..... 348
- Resim 79:** Albrecht Dürer, *Dans Eden Köylüler*, Gravür, 1514, Metropolitan Museum of Art, New York (75 x 118 mm.) 349
- Resim 80:** Sanatçısı Bilinmiyor, *Kirli Sos*, Gravür, Quatre Vents, yak. 1550, Cabinet des Estampes de la Bibliotheque Royal Albert I, Brüksel.. 349
- Resim 81:** Frans Floris, *Aile Portresi*, Tuval, 1561 Museum Wuyts van Campen, Lier 350
- Resim 82:** Yaşlı Peter Bruegel, *Aziz George Bayramı*, Gravür, 1561, Museum of Fine Arts, Houston (34 x 52cm)..... 350
- Resim 83:** Hieronymus Bosch, *İşte İnsan*, Pano, 1475, Stadelches Kunstinstitut, Frankfurt (61 x 71cm) 351
- Resim 84:** Pieter van der Borcht, *Antwerp Borsası*, Gravür, 1581, y.y. 351
- Resim 85:** Albrecht Dürer, *Maximilian'ın Zafer Takı*, Tahta Baskı, 1515, Staatliche Museum, Berlin..... 352

Resim 86:	Lucas Gassel, <i>Mucizevi Balık Avı</i> , Tuval, 1566, y.y.....	352
Resim 87:	Sebastiano Serlio, <i>Komedi Sahnesi</i> , Gravür, 1553, Den Tweeden boek van Architecturen, Folio XXVIr., Verhulst, Antwerp	353
Resim 88:	Sebastiano Serlio, <i>Tragedya Sahnesi</i> , Gravür, 1553, Den Tweeden boek van Architecturen, Folio XXVIr., Verhulst, Antwerp.....	353
Resim 89:	Sebastiano Serlio, <i>İyon Düzeninde Saray Tasarımı</i> , Gravür, 1549, Reglen van Metsenlijen, Folio XLIIr., Coeck, Antwerp.....	354
Resim 90:	Sebastiano Serlio, <i>Mimari Cephe Detayı</i> , Gravür, 1546, Die Aldervermaertste Antique Edificien, Folio Ir., Coeck, Antwerp	354
Resim 91:	Sebastiano Serlio, <i>Vespasian Tapınağı</i> , Gravür, 1546, Die Aldervermaertste Antique Edificien, Folio Xv., Coeck, Antwerp...	355
Resim 92:	Sebastiano Serlio, <i>Dikilitaşlar</i> , Gravür, 1546, Die Aldervermaertste Antique Edificien, Folio XXXr., Coeck, Antwerp.....	355
Resim 93:	Sebastiano Serlio, <i>Trajan Sütunu</i> , Gravür, 1546, Die Aldervermaertste Antique Edificien, Folio XXIXr., Coeck, Antwerp	356
Resim 94:	Francesco Colonna, <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , Gravür, 1499, Manutius, Folio p. VIv., Venedik	356
Resim 95:	Francesco Colonna, <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , Gravür, 1499, Manutius, Folio q. VIIv, Venedik	357
Resim 96:	Francesco Colonna, <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , Gravür, 1499, Manutius, Folio p. VIIr., Venedik.....	357
Resim 97:	Francesco Colonna, <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , Gravür, 1499, Manutius, Folio c. Ir., Venedik	358
Resim 98:	Francesco Colonna, <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , Gravür, 1499, Manutius, Folio p. VIIr., Venedik.....	358

- Resim 99:** D.V. Coornhert, *Vita Luxuriosa*, Gravür, 1575, Recht Ghebruyck ende Misbruyck van tydlycke have, Antwerp 359
- Resim 100:** Hans Baldung Grien, *Mutfak*, Gravür, 1511, Geiler von Kayserberg – Das Buch Grantapfel, Bibliotheque Universitaire, Strasbourg 359
- Resim 101:** Cornelis Bos, *İnsanların Ruhlarını Özgürleştiren İsa*, Gravür, 1554, y.y..... 360
- Resim 102:** Joachim Beuckelaer, *Balık Pazarı*, Pano, 1568, Musee des Beaux Arts, Strasbourg (119 x 165cm)..... 360
- Resim 103:** Joachim Patinir, *Aziz Jerome ve Manzara*, Pano, 1524, Prado Museum, Madrid 361
- Resim 104:** Joachim Patinir, *Aziz Jerome'un Pişmanlığı*, Pano, 1520, Lourve Museum, Paris (78 x 137cm) 362
- Resim 105:** Herri met de Bles, *Mısır'a Kaçış*, Pano, t.y., Hermitage Museum, St. Petersburg (33 x 60cm) 363
- Resim 106:** Herri met de Bles, *Emmaus'a Yolculuk*, Pano, t.y, Museum Mayer van den Bergh, Antwerp 364
- Resim 107:** Martin van Heemskerck, *Tutumsuz Oğul*, Gravür, 1562, y.y. 365
- Resim 108:** *Ölü Buzağı – Çarmıha Gerilmiş İsa*, Gravür, 1527, Bible Moralisee, folyo 35, British Library, Londra..... 365
- Resim 109:** Martin van Cleve, *Köy Evinde Şövalye*, Pano, yak. 1555, Kunsthistorisches Museum, Viyana (123 x 144cm) 366
- Resim 110:** Martin van Cleve, *Ölü Öküz*, Pano, 1566, Kunsthistorisches Museum, Viyana 366
- Resim 111:** Yaşlı Peter Bruegel, *Sağduyu*, Gravür, 1559, Metropolitan Museum of Art, New York (23 x 29cm) 367

- Resim 112:** Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, Pano, 1503-4, Prado Museum, Madrid (220 x 390cm) 367
- Resim 113:** Hendrick Goltzius, *Libido*, Gravür, t.y., Rijksprentenkabinet, Amsterdam 368
- Resim 114:** Frans Floris, *Tanrıların Şöleni*, Pano, 1546, Koninklijk Museum, Antwerp (150 x 198cm) 368
- Resim 115:** Joachim Wtewael, *Mutfak Sahnesi*, Tuval, 1605, Staatliche Museen Gemaldegalerie, Berlin (65 x 98cm)..... 369
- Resim 116:** Joachim Wtewael, *Emmaus'ta Yemek*, Tuval, 1605, Özel Koleksiyon 369
- Resim 117:** Joachim Wtewael, *Mutfak Sahnesi*, Tuval, 1625-28, Metropolitan Museum of Art, New York (114 x 160cm)..... 370
- Resim 118:** Joachim Wtewael, *İsa Martha ve Meryem'in Evinde*, Tuval, 1620-25, Centraal Museum, Utrecht (72 x 102cm)..... 370
- Resim 119:** Cornelis Engelszen, *İsa Martha ve Meryem'in Evinde*, Tuval, t.y., Uppark House and Garden Collection, West Sussex (101 x 155cm)..... 371
- Resim 120:** Pieter Cornelisz van Ryck, *Mutfak Sahnesi*, Tuval, 1604, Herzog Anton Ulrich Museum, Brunswick (189 x 288cm)..... 371
- Resim 121:** Pieter Cornelisz van Ryck, *Mutfak Sahnesi*, Pano, 1628, Museum voor Schone Kunsten, Ghent (116 x 134cm) 372
- Resim 122:** Frans Snyders, *Aşçı*, Tuval, 1630-40, Wallraf-Richarz Museum, Köln (89 x 120cm) 372
- Resim 123:** Genç David Teniers, *Mutfak Sahnesi*, Tuval, 1646, Hermitage Museum, St.Petersburg (171 x 237cm)..... 373

- Resim 124:** Jacob Matham, *Pazar Yeri*, Gravür, 1603, y.y. (24 x 32cm) 373
- Resim 125:** Frans Snyders, *Meyve ve Sebze Tezgahı*, Tuval, t.y., Alte Pinakothek, Münih (201 x 333cm) 374
- Resim 126:** Gabriel Metsu, *Elma Soyan Kadın*, Tuval, 1655-57, Louvre Museum, Paris..... 374
- Resim 127:** Gabriel Metsu, *Kümes Hayvanı Satıcısı*, Tuval, 1662, Gemaldegalerie, Dresden (45 x 61cm)..... 375
- Resim 128:** Gabriel Metsu, *Amsterdam Sebze Pazarı*, Tuval, 1661-62, Louvre Museum, Paris (84 x 97cm) 375
- Resim 129:** Johannes Vermeer, *Sütçü Kadın*, Tuval, 1658-60, Rijksmuseum, Amsterdam 376
- Resim 130:** Adrian Brouwer, *Krep Yapan Adam*, Pano, 1625-26, Museum of Art, Philadelphia (28 x 34cm) 376
- Resim 131:** Adriaen van Ostade, *Ölü Domuz*, Pano, 1643, Stadelschen Kunstinstitut, Frankfurt (49 x 61cm) 377
- Resim 132:** David Vinckboons, *Kermes*, Tuval, 1610, Gemaldegalerie, Dresden (52 x 92cm) 377
- Resim 133:** Rembrandt van Rijn, *Ölü Öküz*, Pano, 1655, Louvre Museum, Paris (67 x 94cm) 378
- Resim 134:** Gabriel Metsu, *İstridye Yemeği*, Tuval, 1661-67, Hermitage Museum, St.Petersburg 378
- Resim 135:** Diego Velazquez, *İsa Martha ve Meryem'in Evinde*, Tuval, 1618, National Gallery, Londra (60 x 103cm)..... 379
- Resim 136:** Vincenzo Campi, *İsa Martha ve Meryem'in Evinde*, Tuval, t.y., Galleria Estense, Modena 379

- Resim 137:** Vincenzo Campi, *Meyve Satıcısı*, Tuval, yak. 1580, Pinacoteca di Brera, Milano 380
- Resim 138:** Bartolomeo Passarotti, *Kasap Dükkanı*, Tuval, yak. 1580, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma (112 x 152cm) 380
- Resim 139:** Annibale Carracci, *Kasap Dükkanı*, Tuval, yak.1680, Christ Church Picture Gallery, Oxford (185 x 266cm) 381
- Resim 140:** Willem Claesz Heda, *Natüermort*, Tuval, 1638, Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam. 381
- Resim 141:** Pietro Lorenzetti, *Meryem'in Doğumu*, Pano, 1342, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.....383
- Resim 142:** Antonello de Messina, *Aziz Jerome Çalışma Odasında*, Pano, 1475, National Gallery, Londra (46 x 36cm).....384
- Resim 143:** Vittore Carpaccio, *Azize Ursula'nın Rüyası*, Pano, 1495, Galleria Dell'accademia, Venedik (223 x 267cm).....385
- Resim 144:** Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*, Pano, 1434, National Gallery, Londra (82 x 59,5cm).....385
- Resim 145:** Quentin Matsys, *Sarrafa ve Karısı*, Pano, 1514, Louvre Museum, Paris.....386
- Resim 146:** Jacopo de'Barbari, *Keklik ve Eldivenli Natüermort*, Pano, 1504, Alte Pinakothek, Münih (52 x 42,5cm).....386

GİRİŞ

Rönesans, Antik Çağ konusunda yapılan detaylı incelemelerle, bilimsel ve teknolojik alandaki yenilikleriyle, akademik sistemin yeniden yapılanması ve üniversitelerin oluşumuyla, ve özellikle “hümanizm” adı verilen düşünce sisteminin bireye verdiği öneme dayalı yeni bir dünya görüşünün ortaya konmasıyla, Avrupa kültürünün Ortaçağ’dan çıkışını ve başka bir yöne doğru yönelişini sağlamış olan bir çağdır. Rönesans, çıkışının kaynağı sayılan İtalya’da ve Avrupa’nın kuzey ülkelerinde birbirinden farklı şekillerde bir gelişim çizgisi izlemiştir. Hümanizm düşüncesi İtalya’da, Antik Çağ’ın pagan kültürüne nispeten daha yakın bir seyir izlerken, kuzeyde görece bir Hıristiyan hümanizminden söz etmek mümkündür.

Katolik Hıristiyanlığın dinsel belirleyiciliği üzerine kurulu olan Ortaçağ dünya görüşünden, özellikle hümanizmin ortaya koyduğu, bireyi merkeze alan ve din olgusundan görece uzaklaşan bu yeni dünya düzenine geçişte Rönesans kadar Hıristiyanlık içinde yaşanan Reform ve bunun sonucunda ortaya çıkan Protestanlık da etkili olmuştur.

Rönesans sanatı da, tüm bu bileşenlerden etkilenerek yapılanmış olan bir sanatsal üslup olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Rönesans’ın geç döneminde ve Maniyerist üslubun belirmeye başladığı dönemlerde Avrupa Sanatı’nda çeşitli sekülerleşme arayışları ve yeni resim türlerinin oluşumuna zemin hazırlayan, geçiş niteliğinde sanatsal yapıtların ortaya çıktığını gözlemlemek mümkündür.

Bu tezin konusunu oluşturan, Hollanda-Flaman coğrafyasında 16. yüzyılda yaşamış iki ressam olan Pieter Aertsen ve Joachim Beuckelaer’ı, yukarıda sözü edilen bu geçiş döneminde belli bir oranda etkileri olmuş, çeşitli kaynaklardan beslenerek oluşturdukları yeni bir ikonografik resim programıyla, iki ressamdan oluşan özgün bir grup olarak değerlendirmek mümkündür.

Aertsen ve Beuckelaer, pek çok araştırmacı tarafından, kendi dönemleri ve yaşadıkları bölgenin sanatsal geleneğinden kopuş olarak nitelendirilebilecek çalışmalarıyla bir sorunsal olarak ele alınmış ve oldukça tartışılmış bir konu olarak

karşımıza çıkmaktadır. Bu sanatçılar hakkında yapılan tartışmaların odağını, onların gelenekten bu kopuşunun arkasında yatan felsefi arka plan konusu oluşturmaktadır. Özellikle, arka plana İncil öykülerini, ön plana ise yiyecek maddeleri, mutfak eşyaları ve pazar malları gibi öğeleri koyarak oluşturdukları bu ikonografik yapıdaki resimlerin, kökeninin hangi felsefi kaynaklara dayandığı konusu, araştırmacıların fikir birliğine varamadıkları bir konudur. Bu konuda çeşitli araştırmacılar birbirinden farklı argümanlar ortaya sürerek bu konuya farklı açıklamalar getirmeye çalışmışlardır. Bu argümanların ortak noktası ise, hümanist bir entelektüel çevre içinde yaşamış olan bu ressamın, resimlerinin felsefi arka planının Antik Çağ'a ait metinlere dayandığı şeklindedir. Ancak araştırmacıların bir uzlaşmaya varamadıkları nokta, her birinin farklı Antik Çağ metinlerini referans olarak alıyor olmalarıdır. Bu tezin içinde, Bölüm 2.'de bu farklı görüş ve argümanlar ayrı ayrı ele alınarak, detaylı olarak incelenmiştir.

Öte yandan bu ressamın resimlerini yaparken beslendikleri kaynakların sadece felsefi metinler olmadığı, aynı zamanda kendilerinden önceki sanatsal gelenekten ve kendi çağdaşları sayılabilecek bazı sanatçıların yapıtlarından da etkilenmiş oldukları gözlenmektedir. Özellikle, erken dönem Hollanda manzara resmi geleneği, Sebastiano Serlio'nun mimari illüstrasyon kitapları ve Flaman Sokak Tiyatrosu gibi unsurlar, bu sanatçıların yapıtlarındaki görsel kurguyu oluşturmalarını etkileyen faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatçıların resimleri incelendiğinde, belli sahne tipleri açısından bir sınıflandırmanın söz konusu olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Bu yoruma neden olan şey, bu ressamın üst başlık olarak kabul edilebilecek bazı özellikleri tekrar ediyor olmalarıdır. Bu doğrultuda bu yapıtları "Mutfak" sahneleri, "Pazar Yeri" sahneleri ve "Köy ve Festival" sahneleri olarak sınıflandırmak mümkündür. Bu ana sınıflandırmanın altında ise, aynı konuların birden fazla sayıda resmedildiği, tekrar eden sahneler söz konusudur. Tekrar tekrar, pek çok yapıtta yeniden yorumlanmış olan bu konuları da özellikle İncil'den alınan öyküler oluşturmaktadır. Bunların içinde örnek olarak Aertsen'in birden fazla resimde tekrar ettiği "İsa Martha ve

Meryem'in Evinde", "İsa ve Zina Yapan Kadın", Beuckelaer'ın "İşte İnsan" ve "Mucizevi Balık Avı" gibi konuları saymak mümkündür.

Aertsen ve Beuckelaer'ın erken dönem resimlerinde gördüğümüz bu ön plan-arka plan karşıtlığına dayalı, dünyevi olan ile ruhani olanın eleştirisi üzerine kurulu ikonografik resim programı zamanla değişime uğramıştır. Bu değişim doğrultusunda, zaman içinde arka planda yer alan İncil öyküleri gittikçe küçülmüş, uzaklaşıp silikleşmiş ve hatta bazı resimlerde tamamen yok olarak, ön plandaki gündelik hayat ve natürmort sahneleri kalmıştır.

Bu durum, bu konuda çalışan sanat tarihi araştırmacıları tarafından, bu sanatçıların resimlerinin zaman içinde gittikçe sekülerleşmesi olarak değerlendirilmektedir.

Onların yapıtlarında görülen bu sekülerleşme, yani dinsel sanattan din dışı sanata doğru bu geçiş, kendilerinden sonra gelen süreçte, gerek kendi yaşadıkları yerlerdeki sanatçıları gerekse başka ülkelerin sanatçılarını çeşitli açılardan etkilemiş ve bu etkilenimin "Tür Resmi" ve "Natürmort" gibi resim türlerinin, yeni bağımsız din dışı resim türleri olarak ortaya çıkmasında belli bir oranda katkısı olmuştur.

Aertsen ve Beuckelaer'ın bu sahne türleri dışında yer alan, daha çok geleneksel sanata yakın üslupta yapılmış, az sayıda da olsa başka resimleri de mevcuttur. Ancak bu yapıtlar, bu konuda çalışan araştırmacılar tarafından, sözü edilen bu geçiş, değişim ve sekülerleşmeye katkısı olan yapıtlar olarak değerlendirilmemekte ve konu bu bağlamda ele alındığında, kapsam dışında bırakılmaktadır. Bu tez çalışmasında da, aynı nedenlere dayalı olarak bu resimler kapsam dışında bırakılmıştır.

Bu çalışma, Pieter Aertsen ve Joachim Beuckelaer'ın yapıtlarını, kendinden önceki ve kendi çağındaki bilgi birikimi ve sanatsal gelenekten nasıl etkilendiği, kendinden sonra gelişen sanatsal eğilimleri nasıl etkilediği ekseninde ele alarak, iki ressamdan oluşan bu özgün grubun, sanat tarihinin zaman dizgesi içindeki devamlılığı içinde hangi noktada yer aldıklarını ele almayı amaçlamaktadır.

BÖLÜM 1. HOLLANDA TARİHİ VE KÜLTÜREL ÇEVRE

1.1. Ortaçağ'dan 16. Yüzyıl Sonuna Kadar Hollanda Tarihi'ne Genel Bir Bakış¹

Yerel Devletler ve Kentlerin Yükselişi (925-1350) - Felemenk ülkelerinde Viking istilasıyla birlikte küçük feodal birimleri birleştirerek yerel bir yönetim kuran küçük devletler, 11. yüzyıldan sonra bağımsız bir yapı kazanmaya yöneldi. Bu devletlerin başlıcaları Flandra Kontluğu olarak bilinen Hainaut (Henegouven), Namur (Namen), Loon, Holland, Zeeland ve Geldern (Guelders; 1339'dan sonra düklük) ile 1288'de birleşen Brabant ve Limburg düklükleriydi. Liege ve Utrecht piskoposlukları ise kiliseye bağlı yerel devletleri oluşturuyorlardı. Flandra dışındaki devletleri egemenliği altında tutan Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nun nüfuzunu yitirmesinden sonra bölge özellikle 13. yüzyılda İngiltere ve Fransa'nın çekişmesine sahne oldu. İngiltere'yle ticari bazda başlayan ilişkilerin zamanla gelişmesi, Felemenk ülkelerinin Fransız yönetimine girmesini önleyen önemli bir denge unsuru haline geldi.

Bu dönemde yerel kont ve duklerin siyasal desteğini oluşturan feodal beyler toprağa bağlı köylüler üzerinde etkili bir egemenlik kurdu. Bununla birlikte bazı kesimlerde özgür köylüler varlığını korudu. Öte yandan nüfusun hızla artması ve yeni toprakların tarıma açılması, tarımsal üretimi ve ticareti genişleterek kentlerin doğuşuna zemin hazırladı. Başta dokumacılık olmak üzere yeni sanayilerin geliştiği kentlerde loncalar aracılığıyla güçlü bir konuma gelen tüccarlar, yerel devletler karşısında özerklik kazanarak başlı başına bir yönetim yapısı oluşturdular. Tüzel kimlik kazanan kentler ile feodal beyler üzerinde denetim kurmaya çalışan kont ve dukler arasında giderek bir yakınlaşma başladı.

12. yüzyıldan itibaren (16.yüzyıla kadar) geçen uzun dönemde Zutphen, Deventer, Tiel, Kampen, Zwolle ve özellikle ülkenin doğusunda daha birçok şehir,

¹ Bu bölüm, Mustafa Güleç, (çev)., **Ana Hatlarıyla Hollanda Tarihi (De Canon)**, Kebikeç Yayınları, Ankara, 2008 ve **Ana Britannica**, "Hollanda", Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1988, Cilt 11, s.162 metinleri referans alınarak yazılmıştır.

gelişen önemli ticaret merkezleriydi. Bu şehirler “Hansa Birliği”nin üyesiydi. Hansa, başlangıçta aynı ürünleri çeşitli şehirlerde pazarlayan tüccarlar arasında işbirliği anlaşmasıydı. Her türlü ticari kararı birlikte alarak bir güç birliği oluşturuyorlar ve yerel yöneticilere karşı birlikte direnç gösterebiliyorlardı. 1356 yılından itibaren Hansa, farklı şehirlerdeki tüccarlar arası birlik olmaktan çıkıp bir tür şehirler arası birlik oldu.

İşbirliği içinde olan bu şehirlerin ağı, Almanya, Hollanda, Belçika, Baltık Ülkeleri, Norveç ve Polonya’ya kadar genişledi. Bu ticari ağ içinde, şehirler arası birlik mümkün olduğu kadar ticari engelleri kaldırmaya çalıştı. Hansa Birliği, birlik dışındaki şehirlerle de, örneğin Londra ve hatta İspanyol şehirleri ile de ticaret yaptı. Bu bölgelerdeki şehirler, ticaretin yarattığı bu etki doğrultusunda geliştiler. Etraflarına şehir surları inşa edildi.

Hansa Birliği’nde olmayan Amsterdam gibi şehirler için, Baltık Denizi’nde alım satım, ticaretin ana kaynağı olarak görülmekteydi. Ekonomik gelişme ve kalkınmanın temelini bu ticaret oluşturdu. 16. yüzyılda Hansa Birliği bozulduğunda, birlik dışındaki şehirlerin Baltık Denizi ticareti gelişmeye devam etti. 1585 yılına kadar bu ticaretin merkezi Antwerp’ken bu tarihten sonra bu ünvanı Amsterdam devraldı.

Burgonya ve Habsburg Yönetimi (1384 – 1579) - Flandra, Brabant, Hainaut-Holland ve Geldern’in askeri ve diplomatik bakımdan öne çıktığı 14. yüzyılda, yerel kont ve dükler temsili meclisler aracılığıyla yönetimi soylular, kilise ve kentlerle paylaşmaya başladı. Bu gelişmeyi sağlayan en önemli etken mali sıkıntı içindeki yerel devletlerin zengin kentlere bağımlı hale gelmesiydi. Her devlette farklı bir süreç izleyen bu geçiş özellikle Holland ve Geldern’de bazı siyasal çatışmalar sonunda gerçekleşti.

Burgonya Dükleri - Evlilik yoluyla 1384’te Flandra Kontluğu’nu ele geçiren Burgonya dükü II. Philippe, Felemenk’te Fransız tahtından bağımsız bir egemenlik kurmaya yöneldi. Sonraki dükler savaş, aile ilişkileri ve satın alma yoluyla Burgonya topraklarını daha da genişletti. Ama düklerin kişiliğinde sağlanan birlik yerel

devletlerarasındaki çekişmeleri ve bağımsızlık eğilimini ortadan kaldıramadı. Değişik bölgeleri sıkı denetim altında tutmak için genel vali atayarak oluşturulan merkezi yönetim, özellikle Charles (Cesur) döneminde (1467-77) etkili bir yapı kazandı. Charles'ın kızı Marie döneminde (1477-82) Burgonya Fransız tahtına bağlanırken Felemenk devletleri de eski ayrıcalıklarının büyük bölümünü geri aldı. Marie'nin Habsburg hanedanından Avusturya arşidükü (sonradan Kutsal Roma-Germen imparatoru) I. Maximilian'la evlenmesinden sonra, bölgede yeniden denetim sağlandı. Marie ve Maximilian'ın oğlu I.Felipe'nin Felemenk prensliğinin yanı sıra evlilik yoluyla İspanyol tahtını ele geçirmesiyle, Felemenk ülkeleri İspanyol Habsburg hanedanının yönetimine girdi.

İspanyol Habsburgları - I. Felipe'nin oğlu I. Carlos 1519'da V. Charles adıyla Kutsal Roma-Germen imparatoru seçildi. V.Charles'ın babası 14. yüzyılın sonundan itibaren dük ve kontlukları idaresi altına alan Burgondiyalıların soyundan geliyordu. Annesi ise İspanya hanedanının Aragon ve Kastilya bölgesindeki varisiydi. I. Felipe, V. Charles genç yaşta vefat etti. Bu yüzden V. Charles erken yaşta tahta geçmek zorunda kaldı. Seçildikten sonra, Felemenk'i akrabalarından seçtiği genel valiler aracılığıyla yönetmeye başladı. Bu dönemde atılan adımlarla merkezileşme daha da pekişti. Bununla birlikte genel valiye yardımcı olan devlet konseyi, danışma konseyi ve mali konsey büyük ölçüde yerel yöneticilerden oluşuyordu. Böyle büyük bir imparatorluğun başında olmanın kendine has sorunları vardı. Düşmanca tavırlı Alman Prensleri, Avrupa'ya doğru yayılmaya başlayan Türkler ve gücünü genişletmesine kuşkuyla bakan bir Fransa Kralı ile karşı karşıya gelen V. Charles, bir savaştan diğerine gitmek zorunda kaldı. Bu durum savaşmanın maliyeti fazla olduğu için, ticari açıdan gelişen bölgeye vergi olarak yansdı. V. Charles daha sonra bölgede bağımsız kalmış son iki yeri, yani Groningen ve Gelre'yi (şimdiki adıyla Gelderland) de fethetti.

Bu merkeziyetçi politikadan hoşnut olmayanlar da vardı. Şehirler, alınan yüksek vergilere direnç gösterip eskiden sahip oldukları imtiyazları geri istediler. Asiller de, V.Charles'ın yeni memurlarına karşı idari görevlerini savunmaya başladılar. Dinsel reformları savunan insan sayısının artması toplumsal gerginlikleri

arttırdı. V.Charles, eleştirenlerin dinsiz, kafir olarak nitelendiği çok sert içerikli “kafir fermanları”nı çıkardı. Dinsel hoşgörüyü savunan ve sayıları devamlı artmakta olan asiller ve şehir idarecilerine hak mahrumiyeti getirdi. V.Charles 1555’te Felemenk’in yönetimini oğlu II.Felipe’ye bıraktı. II.Felipe’nin siyasal ve dinsel baskıları çok geçmeden soyluların ve Protestanların öncülük ettiği bir muhalefet hareketine yol açtı. 1566’da “Geuzen” olarak bilinen Calvin’ci bir grup, silahlı bir direniş başlattı. Ertesi yıl uygulanan sert önlemlerle bu direniş bastırıldı.

İspanyol Habsburglarının İngiltere ile ticarete getirdiği kısıtlamalar Flandra ve Brabant gibi ticaret merkezlerini geriletirken, Antwerp uluslar arası bir ticari ve mali merkez olarak öne çıktı. Baltık ticaretine açılan ve yeni sanayiler geliştiren Holland’da hızlı bir ekonomik gelişme sürecine girdi. Tarımda ticari ürünler ağırlık kazanmaya başladı. Öte yandan yoksulluk son derece yaygınlaştı. Gelişen ticari kapitalizmle birlikte güçlü ve varlıklı bir orta sınıfın doğuşu, bilim, sanat ve din alanında yeni bir canlanmayı başlattı. Ünlü hümanist bilgin Erasmus kiliseyle doğrudan çatışmaya girmeden klasik yapıtların araştırılmasına öncülük etti. Reform hareketinin yayılmasında önemli rol oynayan Calvin’cilik, militan bir yapı kazanarak İspanyol yönetimine karşı ayaklanmanın itici gücü durumuna geldi.

İkonoklastik İsyan (1566) - Ülke yönetiminde oluşan kararsız durumdan etkilenen hoşnutsuz asiller, yönetime karşı bir direnç göstermeye başladılar. Reform yanlılarına karşı uygulanan çok sert önlemler, işsizlik ve ardından gelen hasadın yetersiz olması gergin bir ortamın oluşmasına yol açmıştı. Diğer taraftan, yeni inancın takipçileri de açık mekanlarda toplanıp bir yerleşim biriminden diğerine giderek yeni öğretilerini yaymaya çalışan Calvinist papazların vaazlarını dinliyorlardı. 10 Ağustos’ta bu papazlardan birinin verdiği vaaz sonucunda yakındaki bir manastır yağmalandı. Bu olay Flaman Westhoek bölgesindeki Steenvoorde yakınlarında oldu. Sonraki hafta ve aylarda diğer kilise ve manastırlara saldırı ve yağmalama, öncelikle Weshoek’un diğer kısımlarına, sonra Flandra ve Brabant’ın diğer bölgelerine ve ülkenin kuzeyine kadar yayıldı. Kilisedeki ikonlara saldıranlar arasında toplumun her kesiminden insan vardı. Herkes kiliselere saldırdı, aziz heykellerini ve diğer sanat eserlerini parçaladı, manastır depolarını yağmaladı.

Bağımsızlık Mücadelesi (1567 – 79) - II.Felipe'nin düzeni sağlamak için genel vali olarak Felemenk'e gönderdiği Alba III. dükünün ağır ceza ve vergilere başvurması, I.Willem'in (van Oranje) önderliğinde silahlı bir ayaklanmaya yol açtı. Willem van Oranje, idareye karşı başlayan isyanın lideri konumuna gelen ve daha sonra da yeni Hollanda devletinin kurucusu olarak "Vatanın Atası" payesi ile şerefendirilmiş bir asilzade idi. Willem 1533 yılında Dillenburg Şatosu'nda dünyaya geldi. Anne ve babası, Protestan (Luteryan) mezhebine mensuptular, fakat 1544 yılında Oranje (Turuncu) Prenslığı (bugün Fransa sınırlarında) miras yoluyla Willem'e geçince, bu tarihten itibaren "prens" ünvanını kullanmaya hak kazandı. V.Charles bu genç prensin bundan sonra Katolik inancına göre yetiştirilmesini istedi. Bu nedenle Willem oniki yaşından itibaren Brüksel'deki imparatorluk sarayında yaşamaya başladı. 1555 yılından itibaren prens, yüksek makamlara getirilmeye başlandı ve nüfuzu en fazla olan asilzadelere biri oldu. Ama V.Charles'ın halefi olan II.Felipe ile olan ilişkisi çok çabuk kötüleşti. Willem böylece asillerden oluşan muhalefet birliğinin en önemli sözcüsü oldu. Katoliklik karşıtlarına karşı alınan önlemleri yumuşatmaya çalıştı. 1566'da yaşanan İkonoklastik isyanın yarattığı çöküşten sonra prens kaçtı ve uzaktan mücadelesine devam etti. Daha sonra II.Felipe, van Oranje'ın başına ödül koydu ve sonunda bir Katolik tarafından öldürüldü. Yaşarken hiçbir sonuç elde edememiş gibi gözükse de, ayaklanan vilayetlerin prensin ölümünden kısa bir süre sonra birer cumhuriyete dönüşmeleriyle Willem van Oranje bu yeni devletin kurucusu olarak kabul edilmiştir.

Kalvenci Geuzen birliklerinin 1572'de denetimi ele geçirdiği Holland, İspanyol kuvvetlerine karşı güçlü bir direniş gösterdi. Böylece ülkenin öteki kesimlerinde de ayaklanma yükselmeye başladı. 1576'da Gent Uzlaşması'yla Protestanlar ve Katolikler arasında sağlanan birlik, Willem'in çabalarına karşın pek uzun sürmedi. Tarım ve ticarete dayanan Holland ve Zeeland ile feodal tarım ekonomisinin egemen olduğu Hainaut ve Artois arasındaki çekişmeler, Felemenk'te köklü bir kopuşa yol açtı. 1578'de genel valiliğe atanan A.Farnese'nin izlediği esnek politikalar, güneydeki Katolik eyaletlerin Arras (Artois) Birliği altında İspanyol egemenliğini tanımasını sağladı. Direnişten yana olan kuzey eyaletleri ise Utrecht Birliği'ni (1579) oluşturarak bağımsız bir devlet olarak ortaya çıktı.

1.2. Rönesans Hümanizmi ve Kuzey'deki Etkisi

Rönesans'a gelinceye kadarki süreçte, Ortaçağa özgü Skolastik felsefe, tanrısal devlet anlayışı ve Kilise baskısı, her alanda kendini göstermiş ve Avrupalının yaşamının her alanını denetler olmuştu. 15. yüzyıla gelindiğinde, Avrupa, yeni düşünsel, bilimsel hareketlere sahne olmuştur. Rönesans ve ardından gelen reform hareketleri, din savaşları, bireyin kendini daha iyi tanıması, kendine olan güveninin artması, düşüncelerinde daha serbest olmasıyla sonuçlanmıştır.²

Avrupa'da feodalite yerini yavaş yavaş kapitalizme bırakırken, modern bilim, teknoloji ve coğrafi keşiflerdeki ilerlemeler savaflara rağmen devam etmiştir. Coğrafi keşiflere bağlı olarak ortaya çıkan sömürgecilik ekonomiyi geliştirirken, matbaanın keşfi ve yerel dillerde baskısı yapılan kitapların halkın okuması için dolaşıma girmesi, sorgulayıcı düşüncenin kolayca ve hızla geniş alanlara yayılmasına yol açmıştır. 15. ve 16. yüzyıllarda öncelikle Portekiz'in, ardından İspanya'nın keşifleri ve kolonileşmeleri, sonraları Fransa, İngiltere ve Hollanda'nın sömürgeci genişlemeleriyle, farklı bir döneme girilmiştir.

Rönesans düşüncesi, Ortaçağ değerleri ile Yeniçağ değerlerinin bir hesaplaşması olarak görülür. Bu nedenle hem Ortaçağ'a ait değerleri içinde barındırır hem de kendisine kaynak olarak seçtiği Antik Çağ düşüncesini geliştirerek Yeniçağ düşüncesinin temelini oluşturur.³ Rönesans döneminde insan düşüncesi, Ortaçağ'ın metafizik dünyasından bu dünyaya yönelir. Skolastik doğa anlayışından bilginin egemenlik sağladığı yeni bir doğa anlayışına geçilir. Dinin katı kuralları altında körelen insan zekası, kendini dinden kurtararak, "dünyanın keşfi"ne koyulur ve bu arada kendini de keşfeder.

Rönesans düşüncesi, 11. yüzyılda olgunlaşan Ortaçağ düşüncesinin, 12. ve 13. yüzyıllarda çözülme sürecine girmesiyle oluşmaya başlar. 12. yüzyılda toprağa dayalı düzen, yerini ticaret ve endüstriye dayalı dinamik bir düzene bırakmaya

² Mithat Atabay, **Aydınlanma Çağı ve Avrupa**, Nobel Yayınları, Ankara, 2004, s.16

³ Engin Akyürek, **Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1994, s.112.

başlar.⁴ Bu dönemde feodal düzen ve kentsoylu sınıfların yeni dünyası arasındaki denge, gitgide burjuvazinin lehine gelişim gösterir. Öte dünyadan ziyade bu dünya önem kazanmaya başlar. Dönemin entelektüel yaşamının en büyük sonuçlarından biri, insan bilgisinin sınıflandırılması ve sistemleştirilmesidir.⁵

12. ve 16. yüzyıllar arasındaki bilimsel, toplumsal ve siyasal olayları şekillendiren önemli etkenlerden biri de Ortaçağ'da ortaya çıkan üniversitelerdir. 12. yüzyılda etkinliğini kaybeden katedral ve manastır okulları bu üstünlüğü üniversitelere kaptırmışlardır. Bu üniversiteler içinde özellikle iki tanesi kendinden sonrakileri etkileme açısından önemli kurumlardır, bunlardan biri 11. yüzyılda İtalya'da kurulan Bologna Üniversitesi, diğeri ise 12. yüzyılda Fransa'da kurulan Paris Üniversitesi'dir. Bologna Üniversitesi'nden zaman içinde ayrılanların etkisiyle İtalya'nın güneyinde yeni üniversiteler kurulurken, Paris Üniversitesi ise Kuzey Avrupa için önemli bir model oluşturmuştur.⁶

İlk kez 19. yüzyılda Alman araştırmacıların kullandığı hümanizm (Humanismus) terimi, İtalya'da 15. yüzyılda gramer, tarih, retorik, şiir ve ahlak felsefesi gibi klasik bilgi dallarını belirten “studia humanitatis” (beşeri araştırmalar) teriminden ve ilkçağ yazını üzerinde uzmanlaşmış araştırmacılarla öğrenciler için kullanılan “umanisti” adından kaynaklanır. Bu eğitim anlayışının ülküsünü belirten Latince “humanitas” (insan doğası, kültür) terimi erdem bütünü biçimleriyle sonuna kadar geliştirilmesini belirtir. Bu eğitimin amacı, insanın yalnızca kuramsal bilgiler edinmekle kalmaması, aynı zamanda yaşamın içinde de etkin olmasıdır. Dolayısıyla “humanitas” kişiye toplum ve devlet alanında da sorumluluk yükler. Bu ülkünün temelinde yatan klasik Yunan ve Roma kültürü “umanisti” için geçmiş değil geleceğin hareket noktasıdır. Bu anlamda hümanizm, “humanitas” ülküsünü temel alan kültür hareketi olarak tanımlanabilir. Bu tarihsel anlamın dışında hümanizm teriminin başlıca üç anlamı daha vardır; Klasik değerlere bağlılık, çağdaş beşeri bilimlerin vurgulanması, genel olarak insanı temel alan dünya görüşü. Rönesans

⁴ Engin Akyürek, **a.e.**, s.27

⁵ Maurice de Wulf, **Philosophy and Civilization in the Middle Ages**, Dover Publications, Inc. New York. 1953, s.85.

⁶ Willis Rudy, **The Universities of Europe 1100 – 1914**, England: Farleigh Dickinson University Press, 1984, s.21-26

hümanizmi, sonraki bütün hümanizm türlerini etkilediği gibi, klasik kültürün değerleri de çağdaş hümanist akımlara örnek olmuştur. Nesnel ve bilimsel ölçülere dayanmakla birlikte çağdaş beşeri bilimler de klasiklerin ağırlık verdiği ahlaki içerikten uzaklaşmamıştır.⁷

Rönesans hümanizminin başlıca temellerinden biri, sonradan klasik filoloji araştırmalarında benimsenen bir okuma yaklaşımıdır. Buna göre dil, edebiyat, felsefe, sanat tarihi gibi alanlardaki incelemeler soğuk, nesnel ve olgusal değil, yaşantıları kavramaya yönelik, sonunda aydınlanma umulan uğraşlardır. Klasik yazarları okumanın amacı tarihsel olguları saptamaktan çok, gerçekleşmiş yaşam biçimlerini kavramaktır.

14. yüzyıldan itibaren klasik yapıtların deşifre edilmesi çok önem kazanmış bir konuydu. Klasikleri özgün biçimlerinde anlamaya çok önem verilirdi. Bu da filoloji konusunun çok ön plana çıkması ve detaylı şekilde ele alınmasına neden oluyordu. Özellikle önemli bir gelişme Yunanca'nın yeniden canlanmasıydı. Ortaçağ boyunca Batı'da yavaş yavaş gözden düşmüş olan bu dil, 15. yüzyılda yeniden yaygınlaştı. Bunu Roma ve Yunan elyazmalarının elde edilmesine yönelik yaygın bir çaba izledi. Bu arada sayısız hümanist topluluk kurulmuştu. Bu toplulukların üyeleri ayrıntılarla çok ilgileniyor ve özgün yapıtlar yaratmak yerine, klasiklere yorum getiren kitaplar yazıyorlardı. Bunlar Rönesans dünyasını Yunan ve Roma yazarlarının etkisine açarak veya Ortaçağ üzerinde etkili olmuş yapıtları yeniden inceleyerek önemli hizmetlerde bulunmuşlardı.⁸

Hümanizmin kökleri 14. yüzyılın en seçkin edebiyat adamı Francesco Petrarca'ya (1304 – 74) dek uzanır. Petrarca, klasik kültüre ulaşmanın temel aracı olarak dil öğrenimini vurgulayan ilk düşünürdü. Rönesans'ın hem kendini hem de çevresini zenginleştiren kültür adamı anlayışına da öncülük etti.

Petrarca'nın yakın dostu olan Giovanni Boccaccio (1313 – 75) hem şiirsel yapıtları hem de ilkçağ mitolojisiyle ilgili araştırmalarıyla hümanist dünya görüşünün

⁷ **Ana Britannica**, "Hümanizm", Ana Yayıncılık A.Ş. İstanbul, 2004, Cilt 11, s.322

⁸ Stephen J.Lee, **Avrupa Tarihinden Kesitler 1494 – 1789**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009, s.11

yaygınlaşmasına katkıda bulundu. Ünlü yapıtı “Decamerone”da⁹ insan deneyimini dinsel bakış açısıyla değil, insanın doğayı algılayışındaki gerçeklik temelinde yorumladı. Batı edebiyatında gerçekçiliğin de ilk örneği sayılan yapıt, insanın kendini tanıma ve yenileme yeteneğini vurgulaması bakımından büyük önem taşıyordu. Yine Petrarca’nın takipçilerinden Coluccio Salutati (1331 – 1406) ise klasik yapıtların yazmalarını derleyerek bunların okunmasına ilişkin sağlam bir yöntem geliştirdi.

15. yüzyılda Leon Battista Alberti (1404 – 72) ve Federico da Montelfeltro (1422 – 82) gibi öncülerin katkısıyla hümanizm kuramsallaşmaya başladı. Pek çok kentte yeni okullar kuruldu, düzenli eğitim sistemleri geliştirildi. Padova, Mantova ve Urbino’daki okullar ile Floransa Platon Akademisi gibi kurumlar Avrupa’nın en zengin kültür merkezleri durumuna geldi.¹⁰

Coğrafi olarak hümanizm, İtalya’da doğup, tüm kıtaya yayıldı. 15. yüzyılın son on yılı ve 16. yüzyılın başlarında Alplerin ötesinde Avrupa’nın pek çok yerinde hakim oldu. Bu, Kuzey ve Güney Avrupa arasında yeni fikirlerin kolayca iletilebilmesine olanak tanıyan kapsamlı ilişkilerin bir sonucuydu.¹¹

Hümanizmin İtalya’dan Kuzey Avrupa’ya yayılması çeşitli yollar izledi. Desiderus Erasmus (1466 – 1536) Kitabı Mukaddes araştırmalarına yeni bir anlayış getirdi. Erasmus’un yapıtları İngiliz ve Fransız hümanistleri üzerinde büyük ölçüde etkiledi. Fransa’da Robert Gaguin (1433 – 1501) ve Guillaume Bude (1467 – 1540) gibi hümanistler bu akımın en önemli temsilcileri arasında sayılabilirler. İngiltere’de Erasmus’un yakın dostu Sir Thomas More (1478 – 1535) hem ilk Utopia’nın¹² yazarı hem de bir siyasal eylem adamı olarak hümanist ülkülere öncülük etti.¹³

Büyük düşünce akımlarının çoğu gibi hümanizmin de çok çeşitli varyasyonları oluştu. Bunlardan iki tanesi özellikle belirgindir. İlki yeni öğretinin temel Hıristiyan inancıyla sentezlenmesiyle ortaya çıkan Hıristiyan hümanizmidir.

⁹ Giovanni Boccaccio, **Decameron**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 1997

¹⁰ **Ana Britannica**, “Hümanizm”, s.322

¹¹ Stephen J.Lee, **a.g.e.**, s.13

¹² Thomas More, **Ütopya**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2009

¹³ **Ana Britannica**, a.e., s.322

İkincisi ise, özellikle İtalyan siyasetinde etkili olan ve tarihçilere yön veren, daha dünyevi nitelikli olan bir hümanizmdi. İnsanın tekrar keşfi tanrının tamamen bir kenara itilmesi anlamına gelmediği için Hıristiyan hümanizmi şüphesiz Rönesans düşüncesinin ana akımlarından biriydi.¹⁴

Özellikle Erasmus'la özdeşleştirilen Hıristiyan hümanizminin, İtalyan Rönesans'ı ile Kuzey Rönesans'ı arasındaki en önemli fark olduğu fikri genelde yaygın bir görüştür. Bu görüş, İtalyan Rönesans'ının pagan hümanistler tarafından oluşturulduğu ve Kuzeylilerin buna karşı çıktığı varsayımına dayanmaktadır. Burke bunun yanlış bir görüş olduğunu savunur, ona göre; İtalya'daki hareketin önderleri yalnızca insani bilimlerle değil, din bilimleri de ilgilenmekte ve klasik antik kültür ile Hıristiyanlığı ortak bir çerçeve içine yerleştirmeye çalışmaktaydılar. Kuzey Avrupa hümanist hareketi ise daha çok kutsal metinlerle ilgilenmekteydi. Fakat bunun nedeni Kuzeylilerin daha iyi Hıristiyanlar olması değildi. Bu farklılığı, hümanizm hareketinin her iki bölgede farklı gelişim süreçleri izlemeleri oluşturmaktaydı.¹⁵

Hıristiyan hümanizmi Kuzey Avrupa'da, Skolastik düşünceyle çatışan ve İncil ile ilgili araştırmalara ağırlık veren bir nitelik kazanarak gelişti. İtalyan hümanistler klasik metinler üzerinde yaptıkları ayrıntılı çalışmalarla diğerlerine örnek oldular. 16. yüzyıl başlarından itibaren benzer bir ilgi özellikle çeşitli hümanistler tarafından Kitapı Mukaddes üzerinde yoğunlaştırıldı.¹⁶ Başta Thomas More ve Erasmus olmak üzere Fransız bilim adamı Lefevre d'Etaples, İspanyol din bilimci Juan de Valdes, Alman şövalye ve hicivci Ulrich von Hutten gibi birçok yazar 16. yüzyılın başlarında hümanizmin bir başka yönünü, giderek artan Hıristiyan kilisesini islah etme çabasını temsil etmektedirler. Hümanist öğretiyi kilisede reformu başlatmanın ve insanların ruh dünyalarını geliştirmenin bir yolu olarak görüyorlardı. Hümanizmi kilisede başlamış olan reform hareketiyle bağlantılandırıyorlar, çağdaş kilisenin birçok uygulamasının eleştirisini yapmak için

¹⁴ Stephen J.Lee, **a.g.e.**, s.13

¹⁵ Peter Burke, **Rönesans**, Babil Yayınları, İstanbul, 2000, s.56

¹⁶ Stephen J.Lee, **a.g.e.**, s.14

Kitabı Mukaddes, Aziz Ambrosius, Aziz Hieronymus ve Aziz Augustinus gibi kilise babalarının metinlerini inceliyorlardı.¹⁷

Genelde Kuzey Avrupa'da ve özelde de Hollanda'daki hümanist kültürel ortamdan söz edildiğinde akla gelen en önemli isim şüphesiz ki Desiderus Erasmus'tur (Rotterdam 1469 – Basel 1536). Ebeveynlerinin ölümünden sonra 1487 yılında din adamı olmak üzere Gouda yakınındaki Augustinusçu Steyn Manastırı'na girdi ve 1492'de papaz oldu. 1494'te Latin edebiyatını savunduğu "Antibarbari"yi yazdı. 1495'te Paris'te Montaigu kolejindeki derslere devam etti, buradaki öğretimi izleyince skolastik yöntemler üzerine eleştirel bir tavır aldı. 1499'da İngiltere'ye gitti ve tanrıbilimci John Colet'le ve daha önemlisi Thomas More ile tanıştı. 1500'lerin başında Fransa'ya döndü ve Yunanca metinleri incelemeye koyuldu. 1504'te "Enchiridion Militis Christiani" (Hıristiyan Savaşçının El Kitabı) adlı yapıtında yalnızca Kutsal Kitap'a dayalı, yeni bir tanrıbilimin ilkelerini özetledi. Daha sonra 1505'te bilgisini artırmak için üç yıl boyunca bütün İtalya'yı dolaştı. Venedik'te yayıncılardan biri olan Aldo Manuzio'nun atölyesine sık sık gidip geliyordu. 1509'da İngiltere'ye döndü ve konuğu olduğu Thomas More'un evinde "Encomium Moriae"yi (Deliliğe Övgü) yazdı.¹⁸ 1511'de Paris'te yayımlattı. 1511'den 1514'e kadar Cambridge'de ders verdi. Basel'e ve daha sonra Antwerp'e gitti. Burada 1515 yılında geleceğin kralı V. Charles için "Institutio Principis Christiani"yi (Hıristiyan Prensin Eğitimi) yazdı. Bu çalışmasında Antik Çağ bilgeliğini, bağnazlığı reddetmeyi ve İncil'e sadık kalmayı bir prensin iyi eğitilmesinde en sağlam güvenceler olarak önerdi. 1516'da Basel'de Yeni Ahit'in Latince bir çevirisiyle birlikte ilk Yunanca basımını yayımladı. 1517'den 1521'e değin Louvain'de yaşadı. 1518 yılında "Colloquia Familiaria" (Bilimsel Tartışmalar) adlı yapıtını hazırladı. Erasmus 1521'de sekiz yılını geçireceği Basel'e yerleşti ve burada Froben adlı yayımcı yapıtlarının toplu basımını yaptı. Erasmus, Luther'den hiç hoşlanmamıştı ve onun çağrılarına karşılık vermedi. Luther onu her türlü çekişmenin dışında kalan tarafsız bir kişi, yani bir yandaş olarak görüyordu, bu nedenle Erasmus'u kendi safına çekmeye çalıştı. Oysa Erasmus 1524'te büyük reformcunun yıldırımlarını üstüne

¹⁷ Merry E. Wiesner-Hanks, **Erken Modern Dönemde Avrupa 1450 – 1789**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2009, s.197

¹⁸ Desiderus Erasmus, **Deliliğe Övgü**, çev: Nusret Hızır, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000

çeken “De Libero Arbitrio Diatribe Sive Collatio”yu (Özgür İrade Üzerine İncelemeler) yazdı ve Luther’e “Hyperaspistes” adlı yapıtında karşılık verdi (kitabın adı Yunanca’da “Koruyucu” anlamına gelmekteydi). Reform Basel’e kadar yayılınca, Erasmus Katolik Freiburg im Breisgau kentine gitti. Burada, Basel’de yayımlatacağı “Praeparatio ad Mortem” (Ölüme Hazırlık) adlı yapıtını (1535) kaleme aldı ve 1536 yılında Basel’de öldü.¹⁹

Erasmus, bilimsel ve popüler yazılarında ve mektuplarında, kiliseyi açgözlülük, yozlaşma ve iktidar arzusuyla suçluyor ve bilimsel bir yeniden doğuş olan Rönesans’a kilisenin ilk kuruluşundaki ideallerinin eşlik etmesini talep ediyordu. “Mesih Felsefesi” adını verdiği bu görüşüne göre kişisel ahlak ve maneviyat, Skolastik din biliminden, hacca gitmekten, kutsal emanetlere tapınmak gibi dindarlık gösterilerinden çok daha önemliydi. Hıristiyan hümanizmi hareketi Protestan Reformu’nun önemli temellerinden biridir. O dönemin ünlü deyişi “Erasmus bir yumurta yumurtladı, Luther’de kuluçkaya yatıp ondan civciv çıkardı” şeklindeydi. Ancak Erasmus bu görüşe hiç katılmıyordu ve Reform’un yol açtığı dini bölünme onu çok üzüyordu. Onun Luther’le yaşadığı görüş ayrılığı birçok başka Hıristiyan hümanistinin de Protestan olmayı reddetmesine yol açmıştır.²⁰

Hıristiyanlık ile hümanizmin sentezi, Rönesans’tan Reform’a giden yolu açtı. O ana kadar karmaşık bir yapısı olan Hıristiyanlık, artık yeniden bir yorumlamanın ve tartışmanın konusu haline geldi. Klasik yapıtların araştırılması, aynı zamanda eskiden beri doğru varsayılmış sayısız dinsel kavramın kesin anlamlarını da tartışmaya açarak, kutsal kitaplara yönelik yeni bir tutumun gelişmesini sağladı. Böylece Katolik dogmalarını yeniden inceleyip yorumlayacak dini reformcuların belirmesi için uygun ortam sağlanmış oldu.²¹ Ancak öte yandan da Reform geleneksel olarak hümanizmin sonu olarak görülmüştür. Çünkü başlangıçta kilise hiyerarşisinin içinden gelen ılımlı bir reform programının yapılmasını engellemiş ve kopuşlara neden olmuştur. Hümanistler tarafından talep edilen kilise içi reform adımlarından bazıları, daha sonra Katolik Reform Hareketi’nin (Karşı-Reform) bir

¹⁹ **Büyük Larousse**, “Erasmus”, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1986, Cilt 6, s.3751

²⁰ Merry E. Wiesner-Hanks, **a.g.e.**, s.198

²¹ Stephen J.Lee, **a.g.e.**, s.18

parçası olarak benimsenmiştir. Bu nedenle Hıristiyan hümanizmi hem Protestan hem de Katolik Reformu'nun kökeni olarak görülebilir.²²

1.2.1. 16.Yüzyıl Hollanda Edebiyatı ve Retorikçiler Loncası

Hümanizmin etkileri 16. yüzyılın sonlarına dek sürmüştür. İster Protestan ister Katolik olsun, Latince gramer okullarından üniversitelere kadar bütün okullar klasik dillere önem verdiler ve ileri eğitimin bir standardı olarak Latince'nin yanında Yunanca ve İbranice dillerini de müfredatlarına aldılar. 16. yüzyılın sonuna gelindiğinde Aristoteles, Thukydides, Cicero, Livius, Ovidius ve daha pekçok Antik Çağ yazarının yapıtları İtalyanca, Fransızca, İspanyolca, İngilizce, Almanca ve Flamanca'ya çevrilmişti. Yerel edebiyat yapıtları, klasik dönem hikayeleri ve temalarından yararlanıyor, bunları adapte ediyordu. Petrarca'dan bu yana hümanistler klasik dönemle bilimsel olarak ilgilenmenin yanı sıra, her türlü popüler yerel edebiyat yapıtı da yazmışlardı.²³ Eğitimin ve matbaa makinesinin icadıyla birlikte, yerel dilde yazılan kitapları okumaya karşı büyük ilgi duyan geniş bir okur kitlesi oluştu. 16. yüzyılda basılan kitapların, büyük bir bölümü dini yapıtlardan oluşsa da, çoğu zaman baskı resimli yerel hikayelere ve hatta müstehcen içerikli kitaplara kadar geniş bir yelpazede yayın yapılmaktaydı.

Avrupa'da 16. yüzyılda edebiyatın gelişimi, ulusal edebi dillerin gelişimiyle paralellik gösterir. Bu gelişimde bölgelerin folkloru ve yerel diller üzerine yapılan araştırmaların büyük payı vardır. Giderek, Latince, dar bir entelektüel çevrenin içinde kalırken, halk kitlesinin anladığı zengin ve renkli konuşulan, yaşayan diller yayılmaya başladı. Hümanizm 16. yüzyıl boyunca İtalya'da yükselişini sürdürürken, edebiyatta iki büyük şair ortaya çıkmıştır. Birisi "Çılgın Roland"ın yazarı Ludovico Ariosto, diğeri ise "Kurtarılmış Kudüs"ün yazarı Tasso'dur. Bu yazarlar eserlerinde çökmekte olan feodal düzenin eleştirisini yaparken, bireyin yaratıcılığına yönelirler.²⁴ Bu çağdaki bir diğeri hümanist İtalyan yazar ise Machiavelli'dir. Floransa Cumhuriyeti'nin hizmetinde çalışmış ve Roma tarihinden söz ettiği

²² Merry E. Wiesner-Hanks, **a.g.e.**, s.199

²³ Merry E. Wiesner-Hanks, **a.g.e.**, s.199

²⁴ Server Tanilli, **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**, III.Cilt, 16-17.Yüzyıllar; Kapitalizm ve Dünya, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2007, s.60

“Discourses” adlı eserini kendi yurttaşlarına atfetmiş olsa da, onu üni kavuşturan, hükümdarlara öğüt verdiği kitabı “Prens”tir.²⁵

Rönesans döneminde Fransız edebiyatında da hümanizmin etkisiyle önemli yazarlar ve eserleri ortaya çıkmıştır. Özellikle düzyazı alanında iki önemli isim karşımıza çıkar; biri “Denemeler”in²⁶ yazarı Michel de Montaigne ve diğeri de “Gargantua”²⁷ ve “Pantagruel” gibi kitapların yazarı olan Rabelais. Her ikisi de Fransız edebiyatına Ortaçağ’dakinden farklı türler, düşünceler ve konular getirmişlerdir. Fransız diline Yunanca, Latince ve diğeri yabancı dillerden kelimeler sokarak zenginleştirmişlerdir. Özellikle Rabelais’in Gargantua’sı edebiyatta yiyecekleri metafor olarak kullanıp, onlar üzerinden ahlaki eleştiriler yapan bir eser olmasıyla önemlidir. İtalya dışındaki ülkelerde Rönesans Edebiyatı’nda en önemli yazarlardan biri İngiliz Edebiyatı’nın klasikleri arasında yer alan William Shakespeare’dir.

Bu dönem Avrupa edebiyatında köyler, köylüler ve onların özellikle “karnaval” türündeki eğlenceleriyle ilgili yazınsal eserler, Kuzey Avrupa resim sanatında aynı konuların ortaya çıkmasında oldukça etkili olmuşlardır. Bu yazınsal yapıtların içinde iki tanesi özellikle önemlidir. Bir tanesi Cervantes’in Don Quichotte’u²⁸ diğeri ise Rabelais’in Gargantua’sı. Her ikisinde de halk kültürünün hem mizahi yönleri ele alınmış hem de yine aynı kültürün içindeki bazı unsurlar eleştirel amaçlarla sembol olarak kullanılmıştır.

Edebiyatla ilgili bu durum Avrupa’nın çeşitli ülkelerindeki tiyatrolar için de geçerliydi. Bu tiyatrolar okuma yazma bilmeyen insanlara yerel edebiyatı izleyerek öğrenme imkanı veriyordu. Yerel gruplar ya da gezici tiyatro kumpanyaları, yortuların veya şehir festivallerinin bir parçası olarak her türlü oyunu sahneye koymaktaydı. “Mucize” konulu oyunlarla azizlerin yaşamlarına dair öyküler, “Sır” konulu oyunlarla Kitabı Mukaddes’ten hikayeler ve “Mesel” oyunları da dini ve ahlaki alegorileri sergiliyorlardı. Aralara da komedi ve hiciv içeren oyunlar

²⁵ Niccolo Machiavelli, **Prens**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 1999

²⁶ Michel de Montaigne, **Denemeler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 2006

²⁷ François Rabelais, **Gargantua**, Everest Yayınları, İstanbul, 2011

²⁸ Miguel de Cervantes Saaverda, **Don Kişot**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012

konuluyordu. “Retorikçiler Loncası” diye nitelendirilen şehir loncaları, tiyatro grupları için oyunlar yazmak konusunda bir yarış halindeydiler. Ayrıca hümanist bilim adamları da Yunanlı ve Romalı oyun yazarlarının yapıtlarını yeniden keşfettiler ve yazdıkları Latince trajedilerle, yerel dillerdeki komedileri bu oyunlar üzerine kurdular.²⁹

Hollanda’da 15. ve 16. yüzyıl başlarını içine alan sürece ait edebiyat eserleri de yine “Hümanizm” ve “Rönesans” a dayandırılmaktadır. Hollandalı’lar tarafından üretilen ve sayısı gittikçe artan yazınsal eserler genellikle orta sınıfın davranışları ve duygularını yansıtmaktaydı. İnsanlar özellikle dinsel problemleri ele alan konularla ilgili düz yazı ve şiirlere ilgi gösteriyorlardı. Bu dönemde yazılmış bu tür eserlerin içinde bazıları gerçekten edebi değer taşımaktaydı. Matbaanın kullanılmaya başlanmasıyla birlikte edebiyat geniş insan kitleleri için ulaşılabilir olmuştu ve resimli hikaye kitapları, yerel efsanelere dayandırılan macera kitapları ve kronolojilerin, popüler kitaplar (Volksboeken) haline gelmesini mümkün kılmıştı. Aynı şekilde şiir de oldukça yaygın koleksiyonlar halinde yayınlanmaktaydı.

Bu dönemdeki en önemli oluşumlardan biri “Retorikçiler Loncası” (Rederijkerskamers) idi ve üyeleri tarafından şiir yazımına oldukça sıkı kurallar getirilmişti. İçerik olarak her ne kadar Ortaçağ zihniyetini yansıtıyor olsa da alegorilere büyük önem vermekteydiler. Kullandıkları dil klasik çağa ait isimler ve metoforlarla süslenmişti. Bu da hümanizmin etkisinden kaynaklanıyordu. Retorikçiler özellikle güneyde gelişme kaydettiler. Anthonis de Roovere (1430-82) ve Cornelis Everaert (1485-1556) çeşitli alegorik oyunlar yazdılar. Rahip Matthijs de Castelein’in (1485-1550) “Retorik Sanatı” (Conste van Rhetoriken, 1548) ve Colijn van Rijsssele’nin yazdığı, 16. yüzyıl başlarına ait ilk burjuva draması olan “Aşkın Aynası” (Spiegel der Minnen) o dönemde yazılmış önemli eserlerdi. Retorikçilerin büyük bir çoğunluğu Reform’dan etkilenmişlerdir. Reform bu topraklarda hızla yayılmış ve özellikle Kalvinizm gibi Protestan mezheplerinin kurulmasına neden olmuştur. Ülkede bu dinsel karışıklıklarla eş zamanlı olarak politik kargaşa da devam etmekteydi. II. Felipe’nin hakimiyetine karşı bir isyan başlamıştı. Güney bölgesi

²⁹ Merry E. Wiesner-Hanks, **a.g.e.**, s.203

1584 yılında Antwerp'in düşüşüne kadar bu gücün merkezi konumundaydı. Aynı dönemde kuzeye giden Protestanlar, kuzey eyaletlerinin 1648'de bağımsızlığını kazanmasına kadar savaşmaya devam etmişlerdir. Güney ise 1815 yılına kadar yabancıların yönetimi altında kalmıştır. Rönesans ruhu, bu toprakların edebiyatına tam da bu kargaşa dönemlerinde girmiştir. Bu dönemde öne çıkan isimler arasında; 1566'da Kalvinist olup 1578'de Katolikliğe geri dönen, Antwerp'li Jan van der Noot (1539 – 1600), Fransız şair Ronsard'dan etkilenerek destanlar, soneler, lirik şiirler, ağıtlar ve düzyazı tarzında eserler yazmıştır. Klasik eserlerin etkisiyle düzyazı, kendi başına bağımsız bir sanatsal alan haline gelmiştir. Dirck Volkertszoon, Coornhert ve Marnix van St. Aldegonde felsefi eserler yazmışlardır. Güneyli bir sığınmacı olan ressam Carel von Mander (1548 – 1606), İtalyan Vasari'nin “Vite dei piu eccelenti pittori, scultori e architetti” (1550) adlı eserini model alarak “Schilderboek” (Resamlar Kitabı, 1604) adlı eseri yazmıştır. Amsterdam'lı Hendrik Laurensz (1549 – 1612), Hertspieghel (Kalbin Aynası) adlı uzun şiirinde Katolik-Hümanist bir felsefeyi ortaya koymuştur. Anadiline karşı olan sevgisi, ilk Hollandaca semboller kitabının yazarı olan Roemer Visscher (1547 – 1620) ile birlikte, ilk Hollandaca gramer kitabını yazmasına neden olmuştur.³⁰

Retorikçilerin gerek edebiyat gerekse tiyatro eserlerinde temel kaynağını Antik Çağ'ın hiciv türü oluşturmaktaydı. 16. yüzyılda Erasmus'un “Deliliğe Övgü”süyle başı çektiği bu tür, Kuzeyli hümanistler tarafından, ahlaki mesajlar vermek için aşağıladığı şeyleri yücelterek yermeye dayalı bir ironiyi yöntem olarak kullanmaktaydı.

Reformasyon ortamının ortaya çıkardığı yeni fikirlerin dolaşımı açısından Antwerp resamları şehirde özel bir konumdaydı. Aziz Luka Loncası (Resamlar Loncası), Retorikçiler odasıyla birleşerek “Violieren” adını aldı ve pekçok hukukçu ve devlet adamının bu çatının altında bir araya gelmesiyle Antwerp'in en entellektüel kuruluşu haline geldi. Retorikçiler reformcu görüşleri beslemek konusunda en tanınan gruplardan biriydi, bu görüşler gittikçe yayıldı ve Violieren de bunun dışında

³⁰ **New Catholic Encyclopedia**, “Netherlandic Literatüre”, y.y., Gale Group, 2002, s.349

kalamadı.³¹ Ressamlar Loncası ile Retorikçiler Loncası arasında aynı çatı altındaki bu birleşme, her iki grubun arasındaki fikir alışverişlerinin, hatta zaman zaman yaptıkları işbirliklerinin önemli bir göstergesidir.

Hiciv türü, başlangıcından itibaren orta düzey izleyiciye yönelmiştir, ne yüksek ne alçak. Lucilius “Ne çok öğrenmiş kişi, ne de hiç öğrenmemiş kişi”nin kendi yazdıklarını okumasını arzu etmemiştir, bunu ilke edinmiştir³². Geleneksel olarak, hicivciler orta düzey okuyucuyu memnun etmeyi hedeflemişlerdir. Bu 16. yüzyılda Hollanda’da gittikçe büyüyen sayıdaki sanat alıcılarıyla aynı kitledir. Kuzeyli hümanist edebiyatçılarla ve özellikle de Retorikçiler’le aynı kültürel ortamı paylaşan ressamın da aynı yergisel tarzı resimlerine taşımış olmaları kuvvetle muhtemeldir. Bu durum o dönem resim sanatındaki yeni ikonografik buluşların ortaya çıkmasında çok etkili olmuştur.

Bu ortamda, kendine yeni konular seçmiş olan ressamın müşterileri, ticaret, şehircilik, sanat gibi konularla uğraşan, zengin ve profesyonel şehirli kişilerdir. Bunların arasında muhtemelen Hadrianus Junius gibi ünlü hümanistler, amatör hevesliler, Erasmus’un yapıtlarını ve Horatius, Seneca, Juvenalis, Persius, Martialis ve Lucianus gibi yazarların hicivlerinden oluşan, antik dünyanın “popüler” edebiyatını okumaktan hoşlanan çok sayıda kadın ve erkek, ortalama okuyucu (mediocriter literati) vardı.³³

Kuzey hümanizmasının etkisiyle ortaya çıkan yeni “öğrenme” anlayışı, eğitim kavramını “geniş ve derin bir konu” olarak ele alan bir evrimleşmeyle, üniversitelerin kurumsal dünyasının dışında” gelişti. Öne çıkan yeni buluşma yerleri: yayınevleri, hümanist kütüphaneler, cemiyetler ve edebiyat dernekleri, evler ve insanların toplandığı “bonae literae” (klasik edebiyat) kapsamındaki akşam yemekleridir. Akşam yemeği partileri Antik Çağ edebiyatında çok önemli olduğu için, Hıristiyan hümanist kültürde de çok önemli bir yer tutar ve Erasmus’un yapıtlarında da çok fazla söz edilmiştir. Kilise ya da saraydan bağımsız olarak

³¹ Elizabeth Alice Honig, **Painting & the Market in Early Modern Antwerp**, Yale University Press, Michigan, 1998, s.20

³² E.H. Warmington, **Remains of Old Latin**, vol. 3, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1979, s.200-201

³³ Margaret A. Sullivan, “Aertsen’s Kitchen and Market Scenes: Audience and Innovation in Northern Art”, **The Art Bulletin**, Vol. 81 , No:2 , June 1999, s. 250

gelişen, belli bir içeriğe sahip bu ev toplantılarının artışı, resimde de yeniliklere yol açmıştır; bu sosyal yemeklerde buluşan gruplara yönelik yeni biçimler ve resim ölçüleri ortaya çıkmıştır.³⁴

1.3. Reform ve Protestanlık

16. yüzyılda tarıma dayalı ekonomik yapı yerini ticaret ve sanayiye dayalı bir yapıya bırakınca, feodalite önemini yitirmiş, onun yerine burjuvazi yükselişe geçmiş ve yeni toplum yapısını oluşturmuştur. Soylular kendilerine daha çok vergi verebilen bu yeni sınıfa desteklemekteydiler. Bu gelişmeler Kilise'nin toplum içinde ve devletler nezdindeki konumunu olumsuz etkilemekteydi, dolayısıyla da bu gelişmelere karşı olumlu bir tavır alması mümkün değildi. Bu gelişmelerin sonuçta varacağı nihai nokta milli kiliselerin oluşmasıydı, bu da Katolik'liğin merkeziyetçi gücünü ortadan kaldıracabilecek boyutta bir tehdit oluşturmaktaydı. Yerel kiliselerin kendisinden ayrılmasıyla Papa'lığın ortadan kalkması tehlikesi, Katolik'lerin yeniden engizisyonu başlatmasına neden oldu. Üstelik de bu kez eskisinden daha kapsamlı şekilde din bilimciler, bilginler ve filozoflar da çoğu kez sapkın kabul edilerek suçlanmaktaydı.³⁵

Üniversitelerde Skolastik eğitimin sona erdiği ve tüm kıtada siyasi sınırların yeniden çizildiği bu dönemde, Avrupa'da yeni bir entelektüel anlayışa doğru gelişmeler ortaya çıktı. Yunan kültürü ve Platon yeniden keşfedildi. Papa VI. Alexander Borgia (1492 – 1503) gerçek bir bilim dostuydu. Sanatı ve bilimi teşvik etti. Fakat çevresi tarafından papalığa karşı eleştiriler yapılmaya başlandı. Dominiken bir vaiz olan Girolamo Savonarola, Medicileri Papa'nın yanından uzaklaştırdı. Papa'nın hedefi haline gelen Savonarola sonunda afroz edildi, hapse atıldı ve 1498 yılında öldürüldü. Borgia'nın ardından gelen Papa II. Jules, papalığa ait devletlerde düzeni yeniden kurdu. Bu süreçte Kilise'nin kendi içinde bir reform gerçekleştirmesine pek gönüllü olmayanlar tüm özgürlük alanını hümanistlere bıraktı. Papa, büyük kilise Saint Pietro'nun ilk taşını koydu ve işleri finanse etmek

³⁴ Sullivan, a.g.e, s.255

³⁵ Hulusi Yazıcıoğlu, **Bir Din Politikası Laiklik**, M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993, s.102

için endüljans ilan etti. Halefi X. Leon ise endüljans politikasını daha da yaygınlaştırdı. Papalık bünyesinde gelişen din sömürücülüğü, yüksek rütbeli din adamlarının ahlakının bozulması ve alt sınıftaki papazların sefalet ve cehaleti dikkat çekici boyuta ulaşmıştı.³⁶

Bu dönemde kilise tam anlamıyla dünyevileşmişti. Papalar dünya zevklerine dalmışlar, üst düzey ruhban sınıfı arasında lüks yaşam, adam kayırma, rüşvet, servet edinme eğilimleri olağanüstü boyutta artmıştı. Günahlar para karşılığında bağışlanmaktaydı.³⁷ Papalık gerek böyle bir yaşamı sürdürmek gerekse mimar ve sanatçılara ısmarladığı büyük eserleri yaptırabilmek için çok paraya ihtiyaç duyuyordu. Ayrıca papalığın gittikçe büyüyen para isteklerine karşı gönülsüz olan bölgelere elçilerin gönderilmesi ve bu yolla yıldırma politikası uygulanması da yine büyük maliyetlere yol açan bir işti. Saint Pietro Kilisesi'nin yapımı için "genel endüljans" denilen af belgeleri satılmaya başlandı. Durum gittikçe kötüye gidiyor, bu da insanların büyük oranda tepki göstermelerine neden oluyordu.³⁸

16. yüzyıl öncesindeki bütün reform girişimleri Katolik kilisesi çerçevesinde kalarak gerçekleştirilmek istenmiş, doktrinlere yönelik fazla eleştiri yapılmamıştır. Ancak kilisenin kutsallaştırılmış yapısı ve yanılmazlığı doktrini onun kendi içinde değişmeyeceğini göstermekteydi. 16. yüzyılda gerçekleşen reform ise kilise ile irtibatlarını kesin biçimde koparan bir hareket olmuş, yayıldığı yerlerdeki otoritelerce kabul edilmiştir. Böylece yeni ve devlete bağlı kiliselerle bir siyasi otoriteden bağımsız reformist gruplar ortaya çıkmıştır. Martin Luther ve John Calvin, Almanca ve Fransızca konuşan Avrupa ülkelerinde reformun öncüleri kabul edilmektedir. Üniversite öğrenimi görmüş Augustinci bir rahip olan Luther kilisenin endüljans uygulamasına karşı çıkmış, 31 Ekim 1517'de Wittenberg'deki kilisenin endüljans satarak sahte kurtuluş vaadinde bulunduğunu belirten doksan beş maddelik bir metni cemaate açıklamıştır. Sadece Kitabı Mukkaddes'in Hıristiyanların hayatları ve inanç esasları için bir temel teşkil edebileceğini, insanın kurtuluşunun amellerine veya kiliseye değil yalnız Tanrı'ya ve Mesih'e olan imanına bağlı olduğunu savunan

³⁶ Jean et Blandine Chelini, **Histoire de l'Eglise**, Paris, 1993, s.165

³⁷ Yazıcıoğlu, **a.g.e.**, s.104-105

³⁸ Ali Erbaş, **Hıristiyanlıkta Reform ve Protestanlık Tarihi**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2004, s.31

Luther 3 Ocak 1521'de kilise tarafından aforoz edilmiş ve aynı yılın mayıs ayında arkadaşları ile birlikte sürgüne gönderilmiştir. Luther bu yıllarda Almanca kaleme aldığı yazılarında ferdi inanca dayalı derin bir maneviyat üzerinde durmuş, Katolik kilisesinin öğretilerinin ve uygulamalarındaki bazı noktaların Kitabı Mukaddes'e aykırılığına işaret etmiştir. Samimi Hıristiyan olmanın Tanrı'nın inayetine güvenmek demek olduğunu söyleyen ve papalık makamını deccalin makamı olarak tanımlayan, kilisenin sorumlu bulunduğu dini alanla devletin sorumluluk alanına giren seküler alan arasında kesin bir ayırım yapan Luther'in görüşleri halk arasında büyük yankı uyandırmış, böylece hareket kendi dinamiğini oluşturmuştur. Dini konuların yanı sıra sosyal ve siyasal konuların da tartışıldığı bu dönemde meydana gelen köylü isyanında Luther derebeylerin ve asillerin tarafını tutmuş, onlara isyanı bastırmak için güce başvurmalarını önermiştir.

Reformist fikirler, 1520'lerin sonlarından itibaren Alpler'in kuzeyindeki Avrupa ülkelerine doğru hızla yayılmaya başlamış, Luther halkın da okuyabilmesi için Kitabı Mukaddes'i Almanca'ya çevirmiştir. 1530'da Philipp Melancthon tarafından formüle edilen ve "Augsburg itirafı" denilen esaslar Luteran kilisenin kabul ettiği inanç esaslarını oluşturmuş, diğer Protestan kiliseleri de buna benzer inanç esasları belirlemiştir.

Bu gelişmelerden sonra reform taraftarları ile Roma Katolik kilisesi taraftarları arasında silahlı mücadele kaçınılmaz hale gelmiştir. Ancak Alman imparatoru V. Charles'ın desteği olmadan kilisenin sapkın kabul ettiği kimseleri itaat altına alması zordu. Dindar bir Katolik olan imparator V. Charles sahip olduğu toprakları birleştirebileceği düşüncesiyle kilisenin etrafında birleşmeyi politik çıkarlarına uygun bulmuş, ancak o sırada Osmanlılar ve Fransızlar'la savaş halinde olduğu için Protestanlar'a karşı ancak 1546'da savaş ilan edebilmiştir. Bir yıl süren savaş imparatorun galibiyetiyle sonuçlanmışsa da yenilgiye rağmen Almanya'daki Protestan toprak sahipleri, Katolik toprak sahipleriyle birlikte imparatorun merkezîyetçi siyasetine karşı muhalefeti sürdürmüştür. Bunun üzerine 1555 yılında yapılan Augsburg Antlaşması ile toprak yöneticilerine kendi topraklarında hangi dinin resmi din olacağına karar verme yetkisi tanınmıştır. Dini konularda söz sahibi

olmalarına izin verilen toprak sahiplerinin imparatora ve kiliseye karşı siyasi güçleri daha da artmıştır. Luteran çizgideki reform hareketi Almanya’da ve Alman göçmenler arasında yayılmış, 1536-1540 yıllarında bütün İskandinavya Protestan olmuş, bunu İzlanda takip etmiştir. Reform hareketi İsviçre’de Zürih’li bir din bilimci olan Ulrich Zwingli tarafından yayılmış, Zürih şehir konseyi 1523’te Zwingli’nin Luther’inkinden biraz farklı olan reformunu kabul etme kararı almıştır.

İngiltere’de reform, Kıta Avrupası’ndan ve İskoçya’daki reformist hareketlerden çok farklı bir yönde gerçekleşmiştir. Avrupa’da yayılan reform, Britanya’da hümanizmin ve Erasmusçu geleneğin ortaya çıkışı ile birleşince kilise içerisinde tartışmalar meydana gelmiştir. Parlamento, Kral VIII. Henry döneminde İngiltere kralının hakimiyeti altındaki her yerde ruhani ve dünyevi konularda hüküm verme yetkisine sahip olduğuna dair bir kanunu kabul etmiştir. Bunun sonucunda artık kilise İngiltere kilisesi olmuş ve papanın değil kralın otoritesi altına girmiştir. Ardından kilise örgütünde yeniden yapılanmaya gidilmiş, 1536’da manastırlar kaldırılmış, 1549’da “Ortak Dua Kitabı” kabul edilmiştir. Kilisenin alacağı şekil büyük oranda krala bağımlı kılınmış ve reformist Anglikanizm mezhebi ortaya çıkmıştır.

Reform Fransa’da ve Avrupa’nın Fransızca konuşulan ülkelerinde farklı bir gelişim süreci izlemiştir. Strasburg bağımsız şehri, 1523’te hümanist düşünür Erasmus ile bilhassa Luther’dan etkilenen eski bir Dominiken rahibi Martin Bucer’in liderliğinde Protestanlığı benimsemiştir. Bununla birlikte bu ülkelerin en meşhur reformist siması John Calvin’dır. Önceleri bir hümanist olarak Erasmus ve Luther’dan etkilenen Calvin, görüşlerini özgürce yayabileceği bir yer ararken 1535’te Protestanlığı yeni kabul eden Cenevre’ye gitmiş, 1538-1541 yılları arasında bir Protestan papazı sıfatıyla Strasburg’da görev yaptığı sırada Martin Bucer’in fikirlerinden etkilenmiş, 1541’de tekrar Cenevre’ye dönmüş ve burada kendi fikirlerine uygun reformist bir kilise kurmayı başarmıştır. Protestan din adamı ve laiklerden oluşan “consistoire” müessesesi vasıtasıyla özelde Hıristiyan cemaatine mensup olanları ve genelde bütün toplumu reforme etmeyi amaçlayan Calvin’in kurduğu reform kilisesi sosyal hayatı doğrudan kontrol altında tutma fikrini

benimsemiş, bu ise tutucu bir rejimin meydana gelmesine sebep olmuştur. Calvin'in bu sert yaklaşımı 1553'te mahkum edilip öldürülen teslis karşıtı İspanyol düşünürü Michael Servetus gibi farklı düşünenlere karşı muamelesinde daha açık biçimde ortaya çıkmıştır. Cenevre'deki Protestan teokrasinin liderliği Theodore Beza tarafından devam ettirilmiştir. Fransa, Macaristan, Polonya, Hollanda ve İskoçya gibi ülkelerdeki reforme edilmiş kiliselerle Presbiteryen kiliseleri Calvin'in fikirleri doğrultusunda kurulmuştur.³⁹

Luther'in takipçilerinin Antwerp ve başka yerlerde verdiği vaazlar ve Erasmus'un devam etmekte olan etkisiyle, Protestanlık Hollanda-Flaman bölgesindeki onyedeyeye hızla yayıldı. Louvain Üniversitesi'nin 1519 yılında Luther'in öğretilerini kınamış olmasına ve 1521 yılında da kitapları yasaklanmasına rağmen, Leiden ve Antwerp'te 1520-1540 yılları arasında altmıştan fazla yazısı yayınlandı. Çalışmaları 1520'lerde Hollanda'daki birçok şehir ve kasabada, İncil'le ilgili çalışmalar yapan küçük gizli gruplar arasında büyük ilgiyle karşılandı. Bunun dışında, Luther yanlısı olmayan reformist düşünce de ayrıca gelişmekteydi. 1520 yılı civarlarında, Hague şehrinde yaşayan hümanist bir avukat olan Cornelis Hoen'in komünyon'un sembolik anlamı üzerine yazmış olduğu bir belge, 1525 yılında "Hoen Mektubu" adıyla yayınlandı ve bu durum o dönemde Protestan'ların bölünmelerine etki eden önemli bir gelişme oldu. Bu belge daha sonra Zwingli tarafından da büyük bir ilgiyle karşılanmıştır.

V. Charles, Burgundy yönetimi altındaki topraklarda reformasyona karşı çok kararlı bir tutum ortaya koymaktaydı. 1523 yılında Luther'in takipçisi iki keşiş olan Hendrik Vos ve Jan van Esschen'in yakılarak öldürülmeleri buna kanıt olarak gösterilebilir, onlar Avrupa'nın ilk Protestan şehitleri sayılırlar. V. Charles ve oğlu II. Felipe'nin yönetimi altında, 1523 – 1566 yılları arasındaki dönemde 1300 civarındaki kişi sapkın kabul edilerek idam edilmiştir. Ölenlerin çoğunluğunu özellikle kuzey eyaletleri olan Friesland, Holland ve Zeeland'da 1530'larda sayıları gittikçe artan Anabatistler oluşturmaktaydı. Onları en çok etkileyen kişi, 1530'da

³⁹ Jacques Waardenburg, "Reform", **İslam Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, 2007, Cilt 34, s.531

Strasbourg'dan Doğu Friesland'a gelmiş olan gezici vaiz Melchior Hoffman'dır. Hoffman pek çok yeni fikirle Anabatist'leri büyük etki altında bırakmıştır.

1534-35 yıllarında birkaç bin Anabatist, Melchior'un takipçisi olan iki liderle beraber "Yeni Kudüs" adı altında bir krallık kurmaya kalkıştılar. Bunun için de yerel Anabatistler'in politik kontrolü ele geçirdikleri Almanya Westphalia'daki Münster şehri yakınlarında toplandılar. Ancak Katolik ve Luther'ci güçlerden oluşan bir ordu tarafından ağır bir bozguna uğrattıldılar. Bu yenilginin etkisiyle dağılmış olan Anabatistler'i tekrar bir araya toplayan kişiler reformist bir vaiz olan David Joris ve eski bir rahip olan Menno Simons'dur. Menno'nun takipçileri olmalarından dolayı Mennonist'ler diye tanımlanan bu yeni grubun sayısı 16. yüzyılın ikinci yarısında oldukça artmıştı.

1540'ların ortalarında, Güney Hollanda'da yer alan Batı Flandra, çeşitli Valon eyaletler ve bir ticaret şehri olan Antwerp'te Reformcu (özellikle Kalvinist) topluluklar oluşmaya başlamıştı. Reformcu vaazlar sadece zanaatkarlar ve işçileri değil aynı zamanda tüccarları ve entellektüelleri de oldukça etkilemekteydi. Zulüm ve baskılar sonucu göç eden insanlar tarafından İngiltere'de (Londra ve Sanwich), Doğu Friesland'da (Emden) ve Almanya'da (Frankfurt ve Palatinate) çeşitli mülteci kiliseleri kurulmaya başlandı. Bu kiliseler kendi papazlarını ve yayınlarını oluşturdu, bu yayınlar arasında İncil çevirileri, Zebur ve kendi inanışlarının dinsel eğitim kitapları (En önemlisi 1563 tarihli Heidelberg Kateşizmi'dir) bulunmaktaydı.

1566 yılında muhalifler tarafından, tüm Hollanda'yı saran bir ikonoklastik isyan başlatıldı. Bunun olmasında en önemli etkenler İspanyol yönetiminin uyguladığı zulümlere karşı duyulan tepki ve özellikle Flandra ve Brabant'ta yapılan halka yönelik Kalvinist vaazlardı. Bu tarih aynı zamanda Holland ve Zeeland gibi kuzey eyaletlerinde Reformist kilise organizasyonlarının da başladığı tarihtir. 1571 yılında, Emden Sinod'u (Kilise Meclisi) gelecekteki Hollanda Protestanizmi'nin doktrin standartlarını belirledi. Ara ara ortaya çıkan iç savaş ve dinsel savaşlar sonucunda, kuzeydeki yedi eyalette Reformist kiliseler kuruldu. Güneydeki on eyalet ise İspanyol yönetiminde kaldı ve Katolikliği kabul etti. Bu sonuçta büyük başarısı

olan Parma Dükü Alessandro Farnese (1545 –1592) daha sonra 1578 yılında Hollanda genel valisi görevine geldi.⁴⁰

Reform hareketi ekonomik, sosyal, siyasal ve askeri açıdan önemli gelişmelere yol açmıştır. 17. yüzyılın ortalarına kadar birçok ülkede Protestanlar ve Katolikler arasında din adına savaşlar yapılmış, bu savaşlarda Avrupa'nın büyük bir kısmı harap olmuştur. Savaşlar, genellikle Protestanlar'ın yenilgisi ve ardından halkın tekrar zorla Katolikleştirilmesiyle sonuçlanmıştır. Nitekim başlangıçta Güney Almanya, Polonya, Çek toprakları, Macaristan, Fransa ve İtalya'da başarılı olan reform hareketi Katolik kilisesinin askeri ve siyasi gücüyle yok edilmiştir. Fransa'daki din savaşları (1562 – 1598) Fransa'nın iç işleri olarak görülmüş olsa da Orta Avrupa'da cereyan eden Otuz yıl savaşları (1618 – 1648) geniş çapta bir Avrupa savaşı olmuştur.

Batı ve Orta Avrupa'da şehirleşme, burjuva sınıfının meydana çıkışı, ticaret ve zenginliğin dağılımında yeni yolların açılması, demokrasinin ilk şekillerinin oluşumu, eski asillerin güç kaybetmesi gibi sebeplerle toplumun daha karmaşık bir yönde değişiklik göstermesi reforma önemli bir destek olmuş ve süreç reformun öngördüğü değerler doğrultusunda gerçekleşmiştir. Çok hızlı gelişen toplumda Katolik kilisesinin otoritesi zayıflarken toplumsal hayata din adamı sınıfından çok laikler yön vermiştir.

Reformun başlangıcında, kilise kurumunda ve toplumda baş gösteren rahatsızlıkların giderilmesini sağlamak amacıyla bir konsilin toplanacağına dair hem Katolikler hem Protestanlar'da bir beklenti vardı. Ancak böyle bir konsil hiçbir zaman toplanmamıştır. İnanç, ahlak ve düşünce konusunda kendini en yetkin makam olarak gören Katolik kilisesi 1545 – 1563 yılları arasında belli aralıklarla toplanan, kilisenin iç yapısında yeniden düzenleme yönünde kararların alındığı Trent Konsili'nde, reform sürecine kökten karşı çıkarak hareketi sapkın ve düşman olarak mahkum etmiş, konsilin bu kararı Katolikliği daha da kapalı ve Protestanlar'a karşı düşman bir sistem haline getirmiştir. Bu da modernliğin beraberinde getirdiği

⁴⁰ **The Encyclopedia of Christianity**, "Reformation – The Netherlands", William B. Eerdmans Publishing Company, Cambridge, 1999, s.519-520

değerleri kabul etmeye hazır olan reformcuları da daha çok Katolik karşıtı yapmıştır.⁴¹

1.4. 16.Yüzyılda İkonoklastik Hareket ve Yasaklamalar

16. yüzyıl bir İkonoklazma çağıydı. 8. ve 9. yüzyıldan beri, tasvirler hiçbir zaman bu dönemde olduğu kadar planlanmış bir hücumu maruz kalmamıştı. Reform yanlıları sanata saldırdılar ve onun kullanımını kısıtlamaya ya da yeniden tanımlamaya kalkıştılar. Küçük bir grup tüm tasvirleri ortadan kaldırmak istemekle birlikte, çoğunluk özellikle dini sanat üzerinde yoğunlaştı. Katolik din bilimciler, Bizans'taki iç çatışmalardan, Thomas Aquinas ve Bonaventure'a uzanan geniş bir yelpazede pek çok olayı argüman olarak kullanıp bu tasvirleri savunmaya çalıştılar.⁴² Ama sanat sadece basit bir din bilimsel konu değildi. Tasvirlerin dini amaçlar için kullanımı ile hem Latince hem de yerel dilde yazılmış pek çok hiciv, oyun ve şiir de eleştirildi ve hatta alay konusu oldu. Bazen, özellikle belli tasvirlerin sembolik çağrışımları, ya da temsil ettikleri zenginlik yüzünden, bazen de çeşitli dini argümanlarla, her yerde insanlar bu tasvirlere saldırdı. İkon kırıcılık, güneydeki Flaman bölgesinden, kuzeydeki Friesland eyaletinin en uzak yerlerine kadar yayıldı ve birkaç hafta gibi kısa bir sürede bütün bu bölgeyi kapladı.⁴³

Bu olaylar öncesinde, Kutsal Kilise Meclisi dinsel tasvirlerin yanlış kullanımına ve istismarına karşı gerekli cezaları vermek yolunda kararlar alma arzusundaydı. Bu nedenle Trento Konsili⁴⁴ hükümleri içinde tasvirlerle ilgili bir bölüm oluşturuldu. Konu, Konsil'in 1563 Noel'inden hemen önceki en son oturumunda onaylandı. Bu onaylamanın sebebi sadece tasvirlerle karşı Protestan'ların sürekli artan eleştirileri değil aynı zamanda Fransa'da yaşanmakta olan ikonoklastik saldırıların da bir sonucu olarak, kilisenin sanatla ilgili resmi bir duruş sergilemesinin

⁴¹ Jacques Waardenburg, *a.g.e.*, s.532

⁴² David Freedberg, *The Structure of Byzantine and European Iconoclasm*, A.Bryer and J.Hermn, ed., Iconoclasm, Birmingham, 1977, s.165-77

⁴³ David Freedberg, "The Hidden God: Image and Interdiction in the Netherlands in the Sixteenth Century", *Baldwin Lectures at Oberlin College*, Ohio, 1979, s.133

⁴⁴ 16. yüzyılda Roma Katolik Kilisesi tarafından oluşturulmuş, anti-Reformist bir ekümenik konsül

gerekliliğinin hissedilmesidir.⁴⁵ Hükmün birinci yarısı, gelenekçi bir yaklaşımla, dini tasvirlerin haklı gerekçeleri olduğunu ortaya koymaktan ibarettir. İkinci yarısı ise kilisenin, inancı tehlikeli hatalara sürükleyecek (özellikle okuması yazması olmayanların inancını) , yanlış dogmalar içeren tasvirler olmaması konusundaki kararlılığını ortaya koymaktaydı. Azizlere edilen dualardaki tüm batıl inanışlar kökünden sökülüp atılması, röliklere ve tasvirlere gereken özenin gösterilmesi, tüm uygunsuz parasal kazançların ortadan kaldırılması ve şehvetten kaçınılması gibi konulara odaklanılmıştı. Tasvirler baştan çıkarıcı çekiciliğe sahip özelliklerde resmedilmemeli ve süslenmemeliydi. Konsil kesin bir dille, aziz günü kutlamalarının, bir festivalmiş gibi, azizlerin onurlarını zedeleyecek şekilde yeme, içme ve sarhoşlukla istismar edilmemesi gerektiğini belirtmekteydi.⁴⁶

1560'lı yıllarda bu tür eleştirilere sıklıkla rastlanmaktaydı. Gerçekten de, tasvirler hem Reformcu hem de Katolik yazarlar tarafından aynı ifadelerle eleştirildi. Örneğin Erasmus, pagan karakterde tasvirleri dolaştırarak yapılan Hıristiyan dinsel resmi geçitlerine karşı büyük tepki gösterdi.⁴⁷ Trento Konsili'nin yapmaya çalıştığı şey, bu tasvirlere karşı olan saldırıları ve hatta bunun zaman zaman istismar seviyesine kadar getirilmesine engel olarak, konuyu geçiştirmeye çalışmaktı.

Konsil hükmünün görünürdeki hareket noktası sapkınlığın yayılması korkusuydu. 16. yüzyıl boyunca yasaklanmış olan kitapların ve yasaklılar listelerinin içerikleri de bu bağlamda ele alınmıştı. V.Charles'ın 22 Eylül 1540 tarihinde astırdığı ilan doğrultusunda yasaklanan ya da sansürlenmiş her türlü tiyatro performansı da aynı kapsamda ele alındı ve bununla birleştirildi.⁴⁸ Bu ilan, tıpkı pekçok diğerleri gibi, “Heryerde filizlenen ve henüz kökünden sökülüp atılmamış olan sapkınlıklar”⁴⁹ diye bir tanımla, tüm bunları doğrudan hedef almaktaydı. Ancak

⁴⁵ H. Jedin, “Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung”, **Theologische Quartalschrift**, CXVI, 1935, s.142-182 ve s.404-428

⁴⁶ J. Alberigo, **Conciliorum Oecumenicorum Decreta**, Istituto per le Scienze Religiose, Bologna, 1973, s.774-776

⁴⁷ Rönesans sanatının Antik Çağ'dan ve mitolojik konulardan etkilenmesi sonucu, o dönemde yapılan dinsel resmi geçitlerde kullanılan ikon niteliğindeki bazı sanat yapıtları Hıristiyanlıkla ilgili olmalarına rağmen pagan nitelikler taşımaktaydılar. bkz. Erwin Panofsky, “Erasmus and the Visual Arts”, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, XXXII, 1969, s.208-9

⁴⁸ Freedberg, **The Hidden God**, s.134

⁴⁹ H. Pirenne, **Histoire de Belgique**, III, Brussels, 1907, s.351

bu yasak listeleri ve asılan ilanlar, İtalya'da da etkisini gösterdi. Konsilin tasvir konusundaki hükmünü ele alan hatta onu genişleten Paleotti gibi İtalyan yazarlar, sanat konusunda yazılar yazmaya başladılar.⁵⁰

1566 yılında oluşan ikon kırılcılığın hemen ortaya çıkan sonuçlarından biri, temelini Trento Konsili hükmünden alarak, dini tasvirleri savunan tezler ortaya süren yayınların yapılmasıydı. Bu tezlerin çoğunluğu Bizans'lı yazarlardan ya da Ortaçağ otoritelerinden alıntı yapan ve eski argümanları tekrar eden yazılardı. Ancak Louvain'de din bilim profesörü olan ve kralın denetçiliğini de yapan Johannes Molanus'un yazıları diğerlerinin tezlerinden farklıydı. Molanus'un dinsel konularda yazılmış pekçok eseri olduğu gibi St. Augustine'in eserlerinin de editörlüğünü yapmış ve bu konulardaki ünü diğer ülkelere kadar yayılmıştı.⁵¹ Onun dinsel sanat üzerine yazdığı "De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum" (Resim sanatında kutsal sahnelerin tarihi) ilk olarak 1570'de ve 1594'te Louvain, 1617'de Köln ve Antwerp, 1619'da Lyons, 1626'da tekrar Antwerp ve son olarak 1771 yılında yine Louvain'de yayınlandı ve geniş kitlelerce okundu.⁵² 16. yüzyılda sanat üzerine yazan diğer kişiler gibi, Molanus da Konsil'in, şehvet uyandırıcı ve ahlaki olmayan tasvirler konusundaki suçlayıcı görüşüne sahipti, hatta bunları daha da genişletti.

Aynı dönemlerde Hollanda'da bir başka tartışma konusu da, din dışı konuları işleyen resimlerdeki ahlaka uygun olmayan tasvirler sorunuuydu. Bu resimlerdeki en önemli eleştiri noktası çıplaklıktı.⁵³ Bu konuda Protestan bakış açısına karşıt argümanlar ortaya koyan şair Anna Bijns'ten, din bilimci Martin Donk'a kadar geniş bir yelpazede yazarlarla karşılaşmaktayız. Onlar şöyle bir soru ortaya attılar; "Neden ikon kırıcılar tarihi ve pagan öyküler anlatanlar yerine İsa ve azizlerin tasvirlerine karşı bir tepki ortaya koyuyorlar ? Onlar şehveti uyandıran şeyi değil, fedakarlığa ve adanmışlığa ilham veren şeyi yok ediyorlar. Halbuki kendi evlerinde eğitici ve ahlaki

⁵⁰ P. Prodi, "Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica", **Archivio Italiano per la Storia della Picta**, IV, 1965, s.121-212,

⁵¹ D. Freedberg, "Johannes Molanus on Provocative Paintings", **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, XXXIV, 1971, s.229,

⁵² Freedberg, **The Hidden God**, s.134

⁵³ C. Gilbert, "The Archbishop on the Painters of Florence", 1450, **Art Bulletin**, XLI, 1959, s.76-80

olmayan, Lucretia, Venus ve diğer tanrıçaların resimlerini asıyorlar”⁵⁴ Söz konusu yazarların işaret ettiği bu tür resimler, ikonoklazmadan birkaç yıl öncesinde çok moda olmuş olan ve özellikle Jan Massys (Resim 56)⁵⁵ tarafından popüler hale getirilmiş çıplak kadın figürleriydi.⁵⁶ Ancak Molanus için kutsal bir konunun , eğitici olmayan bir yolla resmedilmesi, hala bunlardan daha kötü bir durumdu. Sadece çıplak çocuk İsa (Resim 55)⁵⁷ tasvirlerinin yasaklanmasını savunmakla kalmadı, aynı zamanda Davud’un Bathsheba’yı zina yapmaya ayartması⁵⁸, hatta Mecdelli Meryem’in⁵⁹ bir tövbecar olarak gösterilmesi yerine inanca dönmeden öncesinde ahlaka uygun olmayan bir yaşam sürdürdüğünü belirtir şekilde betimlenmesinin de uygunsuz olduğunu düşünüyordu. Ona göre insanlar da bu tür konulardan uzak durmalıydılar. Molanus kutsal konuların edebe uygun olmayan şekilde tasvir edilmemesi için bazı ölçütler koydu. Pieter Aertsen gibi ressam tarafından resmedilmiş olan, Aziz Petrus’un , “İsa Martha ve Meryem’in Evinde” (Resim 3)⁶⁰ tablosunda olduğu gibi, çok içip sarhoş olmuş bir etki verecek şekilde kırmızı-suratlı çizilmesine, aynı Erasmus’un itirazları gibi itiraz etti. Böyle detaylar sadece uygunsuz bulunduğu için yasaklanmadı. Bir diğer neden ise, bu tür betimlemeleri destekleyecek bir İncil bir referansının bulunmamasıydı. Sıklıkla iddia edilen aksine, Trento Konsili kanonik olmayan ya da apokrif olan her konuyu yasaklamamış, spesifik olarak “dogmaya ters düşen” , geleneklerle uyuşmayan ya da “olağanın dışında” olan şeyleri yasaklama eğiliminde olmuştu. Ama Molanus gibi yazarlar (daha sonra da Paleotti) bu konuyu çok daha genişleterek ele aldılar ve tüm konuların ya kanonik ya da tarihsel bir temele dayanması gerekliliği ile ilgili çok katı görüşler ortaya koydular. Molanus’un “geleneksel konular” hakkında yazdıklarının detaylı dökümü, onun eleştirilerinin kapsamı ve derinliği konusunda bize kanıt

⁵⁴ Ronsard, **Discours des miseres de ce temps, Oeuvres completes**, ed P.Laumonier, IX, Pans, 1946, s.179-80

⁵⁵ Jan Massys, Flora, Stockholm, Nationalmuseum, 1561

⁵⁶ J. Held, “Flora, Goddess and Courtesan”, **De Artibus Opuscula XL Essays in Honor of Erwin Panofsky**, ed M. Meiss et al.. New York, 1961, s.216-17

⁵⁷ Kutsal Aile, Elizabeth ve Yahya, Willem Key, 1552, Özel Koleksiyon

⁵⁸ Jan Massys, Davud ve Bathsheba, Paris, Louvre, 1562

⁵⁹ Jan Massys, Magdelene, Tarihi ve yeri bilinmiyor (Freedber, **Hidden God**, s.134 – Plate6)

⁶⁰ Pieter Aertsen, İsa Martha ve Meryem’in Evinde, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 1553

oluşturur. Molanus'un bu derinlemesine araştırmaları, Trento sonrası din bilim yazarlarını en etkileyen kaynaklardan biri olmuştur.⁶¹

Birçok konunun tasvir ediliş biçimi onu çok rahatsız etmektedir; İsa'nın doğumu sahnesinde "De Infantia Salvatoris" adlı apokrif bir kitaba dayalı olarak ebelerin gösterilmesi,⁶² Meryem'in ölürken hasta yatağında gösterilmesi (Resim 57)⁶³ ve doğum yaparken acı çekmesi gibi; hatta "Kahin Kralların Tapımı" (Resim 58)⁶⁴ resminde krallardan birinin siyahi olarak resmedilmesinin neden yanlış olduğunu, çok uzun bir metin yazarak ispat etmeye girişmişti. Sonuç olarak, bir kısım tasvirler sadece kanon açısından uygunsuz değil, aynı zamanda da dogma açısından tehlike arz etmekteydi. Bu resimler içinde, minyatür boyutlarda bir İsa figürünün ışık huzmeleri arasında Meryem'e gönderildiği "Meryem'e Müjde" sahneleri (Resim 59)⁶⁵ ve Yaşlı Pieter Brueghel'in "Diriliş" (Resim 60)⁶⁶ resminde olduğu gibi; olayın mucizevi gerçekliğinde İsa mezar odasının kapısı kapalıyken dirildiği halde, burada kapı açık vaziyetteyken dirilmesi gibi örnekler vardır. Aslında, çağındaki örneklerde olduğu gibi, 15. yüzyıl örneklerinde de bu konular özellikle bu şekilde, yani Molanus'un yasaklamak isteyeceği şekilde resmedilmişti. Bu örnekler sadece onun dönemindeki sanat yapıtlarına karşı olan duyarlılığını kanıtlamakla kalmıyordu aynı zamanda resim geleneğinin dogma karşısındaki gücünü de gösteriyordu.⁶⁷

Ama Molanus'un daha toleranslı olduğu konular da vardı. Bu konular arasında, özünde yine reddettiği ama daha tolere edilebilir olduğunu düşündükleri de mevcuttu. Örneğin "Meryem'in Yedi Sevinci" ve "Meryem'in Yedi Acısı"⁶⁸ adlı resimler de apokrif kaynaklara dayansa da, bu tür konular daha zararsızdı ve Molanus'un kendisinin de bildiği gibi, popüler gelenek içerisinde, kolaylıkla sökülüp atılamayacak kadar kökleri derindeydi. Benzer nedenlerle, özellikle dinsel konulu

⁶¹ Freedberg, **The Hidden God**, s.135

⁶² C. Gilbert, **a.g.e**, s.76 ve s.81

⁶³ Master of Amsterdam, Meryem'in Ölümü, Amsterdam, Rijksmuseum, 1500 civarları

⁶⁴ Pieter Aertsen, Kahin Kralların Tapımı, Amsterdam, Rijksmuseum, 1560

⁶⁵ Meryem'e Müjde, Robert Campin, t.y., Metropolitan Museum of Art, New York

⁶⁶ Yaşlı Pieter Brueghel, Diriliş, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 1560

⁶⁷ Freedberg, **The Hidden God**, s.136

⁶⁸ Her iki resim de 1554 tarihinde Pieter Aertsen tarafından yapılmış olup Zoutleeuw, St. Leonard Kilisesi'nde bulunmaktadır.

kimi kitaplarda bulunan yaralanmış eller, ayaklar ve kalpler gibi sahneler gösteren baskı resimlere de yine izin verilebilirdi. Çünkü bunlar da ilhamını adanmışlıktan almışlardı ve yararlı meditasyonlar için kullanılabilirlerdi. Sözü edilen örneklerde görüldüğü üzere aslında açıkca sansürcü olmasına rağmen, Molanus alışılmışın dışında yüksek toleranslar da gösterdi. Bir yandan okuyucularına herşeyi çok sıkı tutmak gerektiğini hatırlatırken, aynı zamanda da kriterlerinin yasaklayıcı ve sansürcü doğasına göre son derece dikkatli ve kapsamlı bir yaklaşımla davranmaktaydı.⁶⁹

Molanus dışında da bu konuda yazan başka yazarların metinleriyle bu listeyi genişletmek mümkündür. Ancak zorla yapılmaya çalışılan yasaklama girişimlerinin sadece kısmen başarılı olduğu söylenebilir; aynı konularda pekçok resmin üretilmeye devam edilmesi bunun bir kanıtıdır. Gerçekten, resmi yasaklamalar bile (resimlere olduğu kadar, kitaplara, müziğe ve tiyatroya yapılan) pek etkili olamamıştır. Resim geleneği ve alışılmış ikonografik düzen öylesine güçlüydü ki, bunların üzerinde kısıtlayıcı baskılar uygulanamadı ve geleneksel tasvir biçimlerinin değiştirilmeye çalışılmasında çok zorlanıldı. Bu konuda dikkat çekici olan durum şudur; Katolik din bilimciler sanat eserleri üzerinde değişiklikler yapılması için yaptırımlar uygulamaya kalkıştıklarında, bu yaptırımlar daha çok sanatın ifade biçimleriyle ilgili uygulamalardır. Ancak sanat tarihinin devamlılığı içinde, geleneksel şekilde nesilden nesile aktararak oluşan üsluplar ya da sanatsal ifade biçimleri döneme özgü dinsel kararlarla değiştirilmesi çok kolay olan bir durum değildi. Bu nedenle de bu yaptırımlar sanatçılar ve onların ürettikleri eserler üzerinde pek fazla etkili olmadı. Öte yandan Protestan yazarların tasvir karşıtı argümanları, dönemin politik dinamikleri üzerinde etkili olduğu için halkı son derece etkiledi ve tasvir kırıncı bir hareketin oluşmasına ve yayılmasına neden oldu.

Sonunda bu yasaklamalar için bir formül bulundu ve sanatçıların, eserlerini kilisenin katı denetiminden geçmek üzere sunmaları istendi. Trento hükümlerinin ilan edilmesinin arkasından gelen süreçte, din görevlileri sanatçıların kiliseler için yapacakları resimlerin taslaklarını önceden görmek, onların istekleri ve şart

⁶⁹ Freedberg, **The Hidden God**, s.136

koştukları şeylerin çiğnenmemesini garantiye almak için atölyelerini düzenli olarak ziyaret etmek konusunda ısrarlı bir tutum sergilediler.⁷⁰ Bundan uzun zaman sonra, kilise örgütünden görevliler, bölge kiliselerine ziyaretler yaparak, uygun bulmadıkları tasvirlerin değiştirilmesi, gereksiz ve sapkın tasvirlerin ise tümten ortadan kaldırılması için baskı yapmaya başladılar. Ancak bu tür bir kontrol sistemi bile, geniş ölçekte ele alındığında etkili olamadı.⁷¹

Genel olarak bakıldığında, 16. yüzyıldaki dinsel kurallar, Protestanların suçlamalarını zayıflatmak ve bir karşı duruş sergilemek niyetini taşımaktaydı. Katolik din bilimciler bunu durumdan rahatsız olan eleştirilere karşı, dinsel sanatla ilgili istismarları ortadan kaldırmakla halledebileceklerini umdular. Ama suçlamalar buna nazaran çok daha büyük boyuttaydı ve tasvirlerin gerekliliği ile ilgili daha somut bir savunmaya ihtiyaç vardı. Freedberg bu noktayı açıklarken tarihsel gerçeklikleri sosyolojik kuramlarla birlikte ele alma yoluna gitmektedir ve konuyu Durkheim’ci bir bakış açısının şablonları üzerine oturtur⁷²; Yasaklama kavramının sosyal kökenini çok net ortaya koymak ve ele alındığı toplumdaki rolü ve fonksiyonu gözden geçirmek gerektiğini söylemektedir. Durkheim’in tanımına göre yasaklar, belli bir sosyal grupta engellenmek istenen şeylerin somutlaşmış halidir.⁷³ Dolayısıyla ortada iki konu vardı: Birincisi, kutsallığın farklı derecelerini birbirinden ayırt etmek, ikincisi (daha önemli olan) dinsel olanla din dışı olanı ayırmak.

Meryem’in “Acıları” ya da “Sevinçleri” gibi örneklerde görülebileceği üzere, resimlerin konularıyla ilgili bu kısmen genişletilmiş tolerans, kutsallığın farklı dereceleri konusunun bir göstergesidir. Bunun dışında kalan örnekler, dinsel olanla din dışı olanın ayrılması ile ilgili kurallardır ve örneğin, resmi geçit törenlerinde bu kurallar uygulanmıştır; Azizlerin günlerinin kutlamalarında eğer din dışı şenlikler gibi bir tören yapılırsa kutsal tasvirler taşınamazdı. Her ne kadar söze dökülme de,

⁷⁰ David Freedberg, **The Problem of Images in Northern Europe and its Repercussions in the Netherlands**, Hafnia, Copenhagen Papers, The History of Art, 1976, s.40

⁷¹ Evan Autenboer, “Het Concilie van Trente en de Kunst in het Mechelse”, **Studia Mechliniensia Bijdragen aangeboden aan H Joosen ter Geleghenheid van zijn 65ste Verjaardag**, ed. A. Monballieu et al., Mechlin, 1976, s.219-29

⁷² Freedberg, **The Hidden God**, s.137

⁷³ Emile Durkheim, **The Elementary Forms of Religious Life**, London, 1976, s.300 (Türkçe Çevirisi: Emile Durkheim, **Dinsel Yaşamın İlk Biçimleri**, Cem Yayınevi, İstanbul, 2010)

dini festivallerin eski pagan ritlerine doğru dönmekte olduğu şeklinde bir gerçek vardı. Bu yüzden, dinsel konuların din dışı konular gibi tasvir edilmemesi garanti altına alınmalıydı. Çıplaklık konusu da bu kapsamda ele alınabilirdi. Çıplaklık konusundaki engellemelerin sebebi şehvet olarak gösteriliyordu, ama muhtemelen başka bir nedeni olmalıydı. Molanus'un gayet iyi bildiği gibi, Antik Çağ pagan konulu resim ve heykeller çıplak formlarda tasvir ediliyordu, bu yüzden Hıristiyan kutsallığıyla pagan dünyeviliği arasındaki ayrımın net olarak ortaya konması gerekliydi. Ancak, din dışılık sadece Hıristiyanlık öncesinden kalan ritler ve geleneklerle eş tutulmamalıydı. Aynı zamanda gündelik hayatla kutsal olan arasındaki ayrım da sürdürülmeliydi.⁷⁴

Sürekli tekrarlanan yasaklamaların doğası bir şeyi işaret etmekteydi: dinsel olanla olmayan arasındaki kutupluluğu doğru tanımla ortaya koymak gerekliliği vardı. Burada aynı zamanda kutsal olarak görülen şeylerin, kutsal olmayan objeler üzerinden taşınarak iz bırakması şeklinde, kavramların birbirine karışabilme konusu vardır. Din dışı olanın dinsel olanı kirletme ihtimali vardır, ancak ilahi olan şeyler önemlidir ve korunmalıdır. Bu noktada, 16. yüzyıl tasvirlerinin statüsünü anlamaya bir adım daha yaklaşmış olunur; ama önce tasvirlerin kendisinin ne anlama geldiği sorusu sorulmalıdır. Onlar sadece fiziksel formdan ibaret objeler değildirler, resim bir bütündür; sadece bir anlam bildirgeci değil, anlamın kendisidir. Trento Konsili'nin tasvirler konusundaki hükmünün bu noktada yeni bir başlangıç noktası ortaya çıkar.⁷⁵

Hüküm, azizlerin çağrısına gereken değerin verilmesi ve röliklere saygı gösterilmesi iddiasıyla başladı. Eğer ancak böyle olursa tasvirlerin kiliselerde tutulması ve onurlandırılıp , tapımda kullanılmaya devam edilmesi için bir nedeni olacaktı. Bu üstünde durulması gereken ilk nedendi. Onların temsil ettiği konulara bir onur bahşedilmek istendiği için alıkonmaya ve tapımda yer almaya devam etmeleri isteniyordu. Hüküm, tasvirlerin değerlerini yeniden tanımlayarak insanları eğitmek ve inançlarını yeniden yapılandırmak istedi, bunu yaparken de Büyük Gregory, Bonaventure ve Thomas Aquinas gibi düşünürlerden alıntılar yapıldı, ancak Aziz

⁷⁴ Freedberg, **The Hidden God**, s.138

⁷⁵ **A.e.**, s.139

Basil'in "Bir tasvire anlam yüklendiğinde, bu oradan geçip, onun nesnesine gider, ki bu hayati önemde bir konudur" sözü içerikten çıkarıldı.⁷⁶

Protestan eleştirilerin en yaygın olanlarından biri, alıkonmak istenen tasvirlerin cansız tahta ve taş parçaları olduğu yönündeydi, Katoliklerin buna resmi cevabı ise, bizim tapındığımız şey tahta ve taş değil onların temsil ettiği şeylerdir, şeklinde oldu. Bu iki karşıt görüşte, 16. yüzyılda tasvirler hakkındaki temel sorulara verilen din bilimsel cevapları bulmak mümkündür. O dönemde din bilimsel argümanların daha çok spesifik siyasi polemikler açısından kullanılması ön plana çıkmaktaydı. Protestanların argümanına göre, insanlar bu görkemli maddi objelerle bir tapınma ilişkisi kurmaktaydılar.⁷⁷ Katolikler ise insanların kutsal kabul edilen yerlere ya da röliklere yöneliminin, maddi bir objeye yönelim olmayıp onun temsil ettiği anlama yönelmeleri olduğu tezi üzerine yoğunlaştılar. Üzerinde en çok tartışılan konulardan biri de sanatta Tanrının insan formunda tasvir edilmesi konusuydu. Gerek Katolikler gerekse de Protestanlar bunun ortadan kaldırılmasından yanaydılar.⁷⁸

Yasaklamalarda dinsel olanla din dışı olanın arasındaki ayrım da çok önemli bir konuydu. Ancak burda başka bir problem ortaya çıkmaktaydı. Dinsel olanla din dışı olan hangi kritere göre birbirinden ayırt edilecekti? Yasaklar sadece kamusal alandaki sanat eserlerine mi yoksa dinsel konulu bütün resimlere mi uygulanacaktı? Dinsel bir konuyu anlatmayıp sadece herhangi bir öyküyü anlatması sebebiyle daha az önemli olan seküler tasvirler de bu kapsama alınacak mıydı? Dönemin dinsel ve politik ortamında bu sorulara cevaplar bulabilmek çok kolay değildi. 16.yüzyıldan kalan pekçok örnekte bu açıdan bir muğlaklık sözkonusudur. Örneğin, Lucas van Leyden'in "Altın Buzacağı" triptikonu⁷⁹ (Resim 61) ya da Patinirin "Aziz

⁷⁶ G. Ladner, **The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy**, Dumbarton Oaks Papers, VII, 1953, s.3-33, ayrıca bkz. E. Kitzinger, **The Cult of Images in the Age before Iconoclasm**, VIII, 1954, s.91.

⁷⁷ C. Chnstensen, **Art and the Reformation in Germany**, Athens, Ohio, 1979, s.42-65, ayrıca bkz., M. Baxandall, **The Limewood Sculptors of Renaissance Germany**, New Haven and London, 1980, s.88-93

⁷⁸ Freedberg, **a.g.e.**, s.141

⁷⁹ 1530 tarihli triptikon, Amsterdam Rijksmuseum'da bulunmaktadır.

Christopher”⁸⁰ resmi ilk bakışta sadece manzara resmiymiş gibi görünmekteydi, ya da Beuckelaer’ın, arka planında “İşte İnsan” detayının olduğu resimlerinin büyük kısmını pazar yeri sahneleri oluşturuyordu. İlk bakışta büyük oranda seküler görüntülerden oluşan ama içinde bir detay olarak kutsal sahneler içeren bu resimler konusunda ne yapılacağı da ayrı bir problem ortaya koymaktaydı.

Bu problemi çözmek görüldüğü kadar basit değildi. Örneğin, Bruegel’in herhangi bir ikonografik fonksiyonu yokmuş gibi görünen “Kahin Kralların Tapımı” resmi⁸¹, seküler içerikli bir resim diye asılsa, izleyiciler yine de görünürdeki içeriğe bakmaksızın, resmin belli duyguları uyandırma gücü olan dinsel konulu parçasını da işin içine katarak ona bakacak ve etkileşime gireceklerdir. Dolayısıyla bir resme bakıldığında onun sadece görünen ve bilinen fonksiyonu değil, aynı zamanda gizli manifestosu da göz önüne alınmak durumundaydı.

Bu tür örnekler yasaklamaları daha da zor ve karmaşık hale getirmekteydiler. Örneğin, Erasmus ve Molanus tarafından büyük tepkiyle karşılanmış⁸² olan Pieter Aertsen’in Rotterdam’daki “İsa Martha ve Meryem’in Evinde” (Resim 3) resmi ele alındığında; İlk bakışta resim, ön planda natürmort nesnelerinin bulunduğu bir mutfak sahnesinden başka birşey değildir. Ancak resmin gerçek anlamı ancak arka plana bakıldığında görülebilir. İsa Martha ve Meryem’in evinde sahnesinin gizli anlamı, sahnenin İncil’deki referansı “gerekli olan tek şey” ayetine dayanır.⁸³ Burada tefekkür hayatının aktif bir hayata tercih edilmesi gerekliliği argümanı vardır, Meryem doğru olanı seçmiştir. Benzer şekilde, Aertsen’in en tipik sahnelerinden biri olan “İsa ve Zina Yapan Kadın” resminde de⁸⁴ (Resim 8) kadın ve erkek figürleri çok miktarda pazar ürününün ortasına yerleştirilmiştir. Onların hareketlerindeki erotik imalar, sembolik anlamları olan kuşların varlığıyla vurgulanmıştır. Ancak ahlaki mesaj, arka plandaki “İsa ve Zina Yapan Kadın” sahnesindedir. Bu resim türü itibariyle nasıl sınıflandırılmalıydı ve sansür denetçileri bu resim konusunda ne

⁸⁰ 1520 tarihli resim, Escorial, Museos Nuevos’da bulunmaktadır.

⁸¹ 1564 tarihli resim, London, National Gallery’de bulunmaktadır.

⁸² Keith Moxey, Erasmus and the Iconography of Pieter Aertsen’s Christ in the House of Martha and Mary in the Boijmans van Beuningen Museum, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, XXXV, 1971, p. 335.

⁸³ Luka 10: 38-42, Kutsal Kitap, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2007, s.1300

⁸⁴ 1557-58 yıllarına tarihlenen resim, Stockholm, Nationalmuseum’da bulunmaktadır.

yapmışlardı diye bir soru sorulabilir. Eğer içeriğinde Şehvet var diye itirazda bulunsalar bile, burdaki ahlaki anlam Hıristiyan dogmasıyla mükemmel bir uyum içindeydi. Öte yandan, büyük oranda seküler yapıda görüntülerden oluştuğu için de bir taverna ya da bir yemek odasının duvarına asılmasında da bir sakınca yoktu, ayrıca o yıllarda bu tür bir kullanım son derece yaygındı.

Bolluk içerisindeki mutfak ve pazar yeri sahnelerinin arka planına dinsel bir konunun yerleştirildiği bu tür resimler zaten 1550'ler, 1560'lar gibi ikonoklazmanın sürdüğu yıllarda yapılmaya başlanmıştı ve büyük de rağbet görüyordu. Üstelik alıcılarının büyük çoğunluğunu da, dinsel açıdan Katolik kilisesine değil Reformasyona ve Protestan kilisesine daha yakın duran, yeni zengin burjuva sınıfına mensup kimseler oluşturuyordu.

Ancak buna rağmen, bu tür görünüşte seküler olan resimlerin de, açıkça dinsel içerikli olduğu için zarar verilen resimler gibi genellikle aynı zararlara uğradıklarını Karel van Mander'in kayıtlarından öğrenmekteyiz.⁸⁵ Çünkü Katoliklerle Protestanlar arasında tasvirler konusundaki fikir ayrılıkları sadece dinbilimsel nedenlere dayanmıyordu. Bu konu sadece çok sayıda sebebe bağlı siyasal çekişmelerin sembollerinden biriydi. Dinsel tasvirler konusunun sadece bir başlangıç nedeni olduğu 1566'daki ayaklanma ise daha sonra tasvir meselesini aşarak daha büyük boyutlu bir halk hareketi haline gelmiştir. Bunun sonucunda da, dinsel değil seküler kabul edilseler bile, özel koleksiyonlarda bulunan sanat eserlerine bir Şey olmazken, kilisenin malı sayılan tasvirler bu yıkımdan büyük oranda etkilenmişlerdir.

⁸⁵ Karel van Mander, **Dutch and Flemish Painters**, Çev: Constant van de Waal, Warde & McFarlane, NewYork, 1936, s.204-205

1.5. Pieter Aertsen ve Joachim Beuckelaer'ın Kısa Özgeçmişleri

1.5.1. Pieter Aertsen

Pieter Aertsen 1508 ya da 1509 yılında Amsterdam'da doğdu ve kariyerinin erken bir döneminde Antwerp'e taşındı, ve 1535 yılında Aziz Luka Loncası'na girdi. Aertsen yaklaşık 1557 yılına kadar Antwerp'te yaşadı ve sonra Amsterdam'a döndü ve 1575 yılında orada öldü.

Aertsen'in en erken tarihli çalışması Antwerp Museum'da bulunan 1546 tarihli, İsa'nın çarmıha gerilmesini betimleyen "Van der Biest" Altar parçasıdır. Viyana Kunsthistorisches Museum'da bulunan 1550 tarihli "Köylü Ziyafeti" ise köylüleri ilk gösteren sahne olmasıyla, aynı zamanda bu konuyla ilgili Batı Sanatı'ndaki ilk panel resmedir. Bu resmi 1556 tarihli, Antwerp'te bulunan "Köylü Partisi" ve 1557 tarihli, Amsterdam'da bulunan "Yumurta Dansı" resimleri izlemiştir

Aertsen 1550'lerden başlayarak dinsel ve din dışı konuları birlikte betimlediği yeni bir resim düzeni oluşturur. 1551'de yaptığı ve Uppsala Üniversitesi'nde bulunan "Et Tezgahı ve Mısır'a Kaçış" sanatçının bu düzende gerçekleştirdiği ilk yapıttır. Bu resim cansız nesnelere tasvir eden ilk panel resmi olması açısından da ayrı bir öneme sahiptir. Sanatçının bu yeni resim düzenine ilişkin diğer örnekler ise 1552 tarihli Berlin Bode Museum'da⁸⁶ bulunan "Haçını Taşıyan İsa", her ikisi de aynı adı taşıyan, biri 1552 tarihli Viyana Kunsthistorisches Museum'da bulunan, diğeri ise 1553 tarihli Rotterdam Boijmans-van Beuningen Museum'da bulunan "İsa Martha ve Meryem'in Evinde" adlı yapıtlarıdır.⁸⁷

Sanatçı 1554 tarihinde Aziz Leonard at Leau kilisesi için "Meryem'in Yedi Sevinci" adlı altar resmini yaptı, kısa bir süre sonra bunu, aynı kilise için "Meryem'in Yedi Üzüntüsü" resminin siparişi izledi. Aertsen 1557'de Amsterdam'a

⁸⁶ Müzenin adı daha önce Kaiser Frederich Museum iken 1956 yılında Bode Museum olarak değiştirilmiştir.

⁸⁷ Keith Moxey , **Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation**, Garland Publishing Inc. , New York & London , 1977, s.2

döndükten sonra kilise tarafından sipariş edilen resimler yapmaya devam etti. Aynı yıl şehrin önde gelen kiliseleri için iki tane çok önemli altar resmi yaptı. Biri Oude Kerk için yapılan “Meryem’in Ölümü” triptikonu ve diğeri de Nieuwe Kerk için yapılan “İsa’nın Doğumu” triptikonudur. Her ikisi de 1566’daki İkonoklazma döneminde yok edildi. Aynı durum Aertsen’in Delft kilisesi için yaptığı “Çarmıha Gerilme” ve “İsa’nın Tapınağa Sunulması” resimlerinin de başına geldi. Bu resimlerin tam yapılış tarihleri bilinmemektedir.⁸⁸

Aertsen daha önce resmin ilgi alanına girmeye değer bulunmayan Pazar sahnelerini ele aldı. Bunların ilk örneği 1559’da yaptığı ve günümüzde Frankfurt Stadelsches Kunstinstitut’da bulunan “İsa ve Zina Yapan Kadın”dır. Sanatçı aynı sahneyi Stockholm Nationalmuseum’da bulunan başka bir resimde tekrar etmiştir.⁸⁹

Gelenekten bir başka ayrılış da biri Brussels Museum’da bulunan 1559 tarihli ve diğeri de 1550 tarihli Palazzo Bianco’da örnekleri bulunan “Aşçılar”dır. Dikey formatta ve tek figürü ele alan bu resimlerin, aynı biçimde köylüleri ele aldığı örneği, 1561 tarihli Budapest Museum’da bulunan “Yaşlı Köylü” resmidir. Aertsen’in geç dönem işlerinin karakteristiği olan ve arkada İncil’den alınan öykülerin bulunmadığı seküler pazar sahneleriyle ilgili örnekler olarak 1567 tarihli, Antwerp’te Vin Collection’da ve 1569 tarihli, Stockholm’de Hallwyl Museum’da bulunan “Sebze Satıcısı” resimleri gösterilebilir.

Sanatçının hayatının son yıllarına tarihlenebilecek iki dinsel konulu yapıtı bulunmaktadır. bunlar 1573 tarihli Varşova Nationalmuseum’da bulunan “Yedi Hayır İşi” ve 1575 tarihli Leningrad Hermitage’da bulunan “Hastaları İyileştiren Aziz Petrus ve Yuhanna”dır. Bu yapıtlar ciddiyet ve ağırbaşlılıktan uzaklaşmalarıyla

⁸⁸ Yok edilen resimlerin hangileri olduğundan Karel van Mander’in “**Dutch and Flemish Painters**” adlı kitabında söz edilmektedir (Çeviren: Constant van de Waal, Warde and McFarlane, NewYork, 1936, s.204-205)

⁸⁹ Resmin üzerine tarih atılmamış olup, hangi tarihe ait olduğu tartışmalıdır. Johannes Sievers (**Pieter Aertsen, Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI Jahrhundert**, Leipzig, Hiersemann, 1908, s.87)de bu tarihi 1562 olarak vermektedir. Mary Braman Buchan, (**The Paintings of Pieter Aertsen**, Ph.D. diss., Institute of Fine Arts, New York University, 1975, s.167)de bu resmin Frankfurt resminden önce yapıldığını öne sürmüştür. Elizabeth A. Honig, (**Painting & the Market in Early Modern Antwerp**, Yale University Press, 1998, s.40)da resmin 1557’den önce yapıldığını ileri sürmektedir.

Aertsen'in dinsel konuları ele aldığı, 1550 tarihinden önceki dönem resimlerinden ayrılır.

1.5.2. Joachim Beuckelaer

Aertsen'in takipçisi Joachim Beuckelaer 1535 yılında Antwerp'te doğdu. Teyzesi Kathelijne Beuckelaer 1542 yılında Pieter Aertsen ile evlendi ve Beuckelaer de onun çırağı oldu. Beuckelaer 1560 yılında ressamlar loncasına girdi ve 1574 yılında Antwerp'te öldü.

Beuckelaer'in en erken dönem örnekleri arasında, her ikisi de 1561 tarihli, biri Stockholm Nationalmuseum'da, diğeri ise Gemaldegalerie Schleissheim'da bulunan "Pazar Sahnesi ve Ecce Homo" konulu resimler vardır. Bu resimler hem üslup hem de içerik açısından Beuckelaer'in resimlerindeki güçlü Aertsen etkisini ortaya çıkarır. Bu konu Beuckelaer'in işlerinde birincil bir konudur, bununla ilgili diğör örnekler 1564 tarihli, Viyana Schottenstiftes Koleksiyonu'nda, 1565 tarihli Stockholm Nationalmuseum'da, 1566 tarihli Floransa Uffizi'de, 1566 tarihli Nuremberg Germanisches Museum'da (1945'de yok edildi) ve 1570 tarihli Stockholm Nationalmuseum'da bulunabilir. 1566 tarihli, Napoli Capodimonte Museum'da bulunan "Pazar Sahnesi ve Aziz Matta'nın Çağrısı" resmi yukarıda sayılan örneklerle çok benzerlik gösterir, aradaki tek fark arka plan için seçilen dinsel konudur. Aynı kompozisyonun bir diğör adaptasyonu 1563 tarihli, Isle of Sky'da Macdonald Koleksiyonu'nda bulunan "Mucizevi Balık Avı" resmidir. Beuckelaer'in aynı konulara döndüğü örnekler, 1568 tarihli Londra Christie'de satılan bir resmiyle, 1570 tarihli Napoli Capodimonte Museum'daki resimlerdir. Her iki resimde de pazar yeri sahneleri baskın olup dinsel konulu sahnenin ölçeğı oldukça küçültölmeye gayret edilmiştir.⁹⁰

"Beuckelaer'in 1563 tarihli, Hamburg Kunsthalle'de bulunan "Haçını Taşıyan İsa" resmi, Aertsen'in 1562 tarihli Amsterdam Wetzlar Koleksiyonu'nda bulunan aynı konulu resminin başka türlü ifadesidir. Aertsen'in konularından yapılan bir diğör adaptasyon da 1563 tarihli St. Petersburg Hermitage'da bulunan "Köy

⁹⁰ Moxey, a.g.e, s.3

Festivali” resmidir, bu resim doğrudan Aertsen’in Brussels Museum’da bulunan “Geçit Töreninden Dönüş” resmiyle bağlantılıdır.

Beuckelaer’in 1563 tarihli Brussels Museum’da bulunan, köylüler ve sattığı malların belirgin şekilde öne çıkarıldığı “Mısır’a Kaçış” resmi, gerek Aertsen’in etkisinden gerekse Joachim Patinir’den alıntılar yapan manzara okulunun etkisinden önemli oranda ayrılmış bir örnektir. Beuckelaer’in aynı yıla tarihlenen bir başka eseri çok çarpıcıdır. Köln’de Walraf-Richartz Museum’da bulunan “Öldürülmüş Domuz” resminde tümüyle bir hayvan karkasını konu edilmiştir. Bu konu ciddi derecede gelenekten ayrılışın göstergesidir. Beuckelaer aynı zamanda, Antwerp Museum’da bulunan “Köylü Partisi” resminde de bir köy evinin içini resmetmiştir, bu resmin kompozisyonu ve tarzı ise Aertsen’in aynı türdeki çalışmalarını hatırlatır.

Beuckelaer’in İncil konularını sekülerleştirmeden ele aldığı nadir örnekler arasında 1562 tarihli, Escorial’de bulunan “Süleyman’ın Yargısı” ve bir yıl sonra yaptığı Roosendaal Museum’da bulunan “Fısıh Bayramı Ziyafeti” resmi sayılabilir.

Beuckelaer’in, Aertsen’in “Mutfak Sahnesi ve İsa Martha ve Meryem’in Evinde” kompozisyonunu kendine adapte ettiği birkaç resmi vardır. Bunun örnekleri 1565 tarihli Stockholm Nationalmuseum’da, 1565 tarihli Brussels Museum’da ve 1566 tarihli Amsterdam Rijksmuseum’da bulunan resimlerdir. Beuckelaer aynı kompozisyon tarzını “Emmaus Yolunda” ve “Emmaus’da Akşam Yemeği” konularında kullanmıştır, bununla ilgili örnekler Hamburg Glitza Koleksiyonu, Viyana Matsvansky Koleksiyonu ve Prag National Museum’da bulunmaktadır. Aynı temanın başka bir kompozisyon formatında ele alındığı örnekler 1566 tarihli Hague Mauritshuis’de ve Verona Castelvecchio Museum’daki tarihsiz bir resimde bulunabilir.

Aertsen’in işleriyle yakından ilişkili bir başka konu örneği de 1561 tarihli Viyana’da ve 1565 tarihli Antwerp Bergh Museum’da bulunan “Pazarcı Kadın” resimleridir. Bu resimlerin her ikisi de Aertsen’in Lille Museum’da bulunan, tarihi kesin belli olmayan “Pazarcı Kadın” resmini hatırlatır. Aynı şekilde 1565 tarihli, eskiden Antwerp’te özel bir koleksiyonda bulunan “Krep Yapanlar” resmi,

Aertsen'in 1560 tarihli Rotterdam Boijmans van Beuningen Museum'da bulunan aynı konulu resmiyle yakından ilişkilidir.

Doğrudan alıntılarının yanı sıra, Beuckelaer, Aertsen tarzı temaların yaratıcı varyasyonları olarak görülebilecek bazı pazar yeri sahneleri de yapmıştır. Bu resimlerin bazıları Aertsen'in Stockholm'de bulunan "Pazar Sahnesi ve İsa ve Zina Yapan Kadın" resminin ön planıyla benzerlik gösterir. Bunlara örnek olarak 1564 tarihli Kassel Museum'da, tarihsiz bir örnek Antwerp Museum'da , 1564 tarihli Moskova'da Roumantsovski Museum'da, 1566 tarihli Napoli Capodimonte Museum'da ve 1567 tarihli Viyana Kunsthistorisches Museum'daki resimler gösterilebilir.⁹¹

Beuckelaer'ın geç dönem işlerinin çoğu balık pazarı sahneleridir. Bu yeni türün "Balık Satıcıları" olarak tanımlanabilecek bir örneği 1568 tarihli Schleissheim Gemaldegalerie'de, "Balık Pazarı" örnekleri ise 1569 tarihli Napoli Capodimonte Museum'da, tarihsiz bazı örnekler de Bamberg Museum'da, Ferens Galeri'de ve Kinston-upon-Hull'daki resimlerde bulunabilir. Aynı dönemde yaratılmış diğer konulara örnekler ise, her ikisi de Napoli Capodimonte Museum'da bulunan 1568 tarihli "Kasap Dükkanı" ve tarihsiz "Egzotik Hayvan Satıcısı" resimleridir.

Aertsen'in çalışmalarının önemli bir bölümünü oluşturan, sipariş edilmiş altar resimleri mevcutken, Beuckelaer'ın bugüne gelebilmiş bir altar resmi bulunmamaktadır. Bunun ötesinde, Beuckelaer'ın öyküsel karakterdeki dinsel resimleri, seküler çalışmalarıyla karşılaştırıldığında oldukça azdır. Yukarıda sözü edilen 1562-63 yıllarına ait Eski Ahit konularının yer aldığı resimlere ek olarak, 1565 tarihli Viyana Frohlich Koleksiyonu'nda bulunan "Kutsal Aile", 1567 tarihli Kopenhag Staatens Museum'da bulunan "Kutsal Akrabalık", 1567 tarihli Dresden Gemaldegalerie'de bulunan "Dört İncil Yazarı", 1568 tarihli Haarlem Bisschopelijck Museum'da bulunan "İshak Yakup'u Kutsarken" ve Köln Wallraf-Richartz Museum'da bulunan tarihsiz "İsa'nın Doğumu" resimleri sayılabilir.⁹²

⁹¹ Moxey, a.g.e, s.7

⁹² Moxey, a.g.e, s.8

BÖLÜM 2. FELSEFİ VE GÖRSEL ARKA PLAN

2.1. Felsefi Arka Plan

2.1.1. Resimlerinin Felsefi Kökeni Üzerine Araştırmalar ve Farklı Görüşler

Pieter Aertsen'in mutfak, pazar yeri, köy festivalleri gibi sahneleri, kuzey sanatının en dikkate değer yeniliklerinden birini oluşturmasına rağmen, araştırmacılar bu resimlerin kökeni konusunda halen bir mutabakata varamamışlardır. Bu resimlerde yer alan, gerek aşçılar ve pazar satıcıları gibi figürler, gerekse de ön planı kaplayan yiyecek maddeleri, mutfak eşyaları, satılık hayvanlar, sebzeler ve meyvelerle o güne kadar örneği görülmemiş konulardır. Bu nedenle, araştırmacılar için 16. yüzyılın ortasında, Flaman bölgesinde bir sanatçının gelenekten uzaklaşarak, bu öğeleri resimlerinde ön plana çıkarmasının nedeni tartışma konusu olmuştur. Bu resimlerde ele alınan görsel öğelerin yanında, bu resimleri kimlerin satın aldığı, bu yeni kompozisyon düzeni içerisinde bu görsel öğelere nasıl bir anlam yüklendiği, o dönemde yaşayan izleyicinin bu resimlere nasıl bir tepki verdiği gibi konular da ayrıca sanat tarihçiler tarafından ayrıntılı olarak tartışılmıştır.

Bu sorulara cevap vermek için sanat tarihçiler genellikle İncil'le ilişkili kaynakları ve o döneme ait dinsel yayınları referans alırlar. Jan Emmens bu resimleri "aktif hayat" (vita activa) ile "tefekkür hayatı"nın (vita contemplativa) birbirine olan karşıtlığı olarak görürken¹, Hans Buijs ise onları materyalizme ve aşırılığa karşı uyarı olarak değerlendirmektedir.² Reindert Falkenburg bu resimlerin temelinde

¹ J. A. Emmens, "Eins aber ist nötig, Zu Inhalt und Bedeutung von Markt-und Kfichenstfickend es 16.Jahrhunderts", **Album Amicorum** J. G. van Gelder, ed.J. Bruyn, The Hague: Martinus Nijhoff, 1973, s.93-101.

² Hans Buijs, "Christ in the House of Mary and Martha", Buijs, "Voorstellingenv an Christus in het huis van Martha en Maria in het zestiende-eeuwse keuken-stuk, **Nederlands Kunstshistorisch Jaarboek** 40 (1989), s.93-128.

“Augustinus’çuluğun antitezi”nin yattığı şekilde bir tartışmayı ortaya koyarken³, Kenneth Craig ve bazı başka araştırmacılar bunu, tensel olanla ruhsal olanın arasındaki karşıtlık olarak yorumlarlar.⁴

Munih, Alte Pinakothek’te bulunan “Pazar Sahnesi ve İşte İnsan” (Resim 14) , Stockholm’deki “İsa ve Zina Yapan Kadın” (Resim 8), veya Viyana’daki “İsa Meryem ve Martha’nın Evinde” (Resim 2) gibi resimlerde göze çarpan şey; ön planda satıcılar ve yiyecek maddeleri bulunurken, İncil’den alınmış geleneksel bir konunun arka planda ikincil bir sahne olarak konulmasıydı. İki sahne arasındaki bu tür kompozisyonel karşıtlık yeni birşey değildi. Örneğin, Israeel van Meckenem’e ait 1500’lü yıllardan kalma “Herod’un Sarayında Dans” (Resim 60) adlı bir gravürde, ön planda dans eden çiftler, arka planda ise İncil’den alınma iki küçük sahne yer alır. İncil’den alınan konularla günlük hayata ait konular iç içe ele alınmıştır. Bu kurguyla izleyiciye dans ile şehvetin ilişkili olduğu hatırlatır.⁵ Aynı şekilde erken dönem Hollanda Manzara Resmi geleneğinde de bu karşıt ikonografinin temelleri görülmektedir.

Aertsen ve Beuckelaer’ın resimlerinde yeni olan nedir ? Yiyecek maddeleri ile mutfak ve pazar eşyalarının bu resimlerde yer almasının “Batı Sanatı’nın repertuarına yeni bir konu katılmasının göstergesi” olarak tanımlanmasına neden olan büyük değişiklikle kastedilen nedir? Alışılmışın dışındaki bu kompozisyonların dinsel yönleriyle ilgili çalışmalar yapılmış, bazı yanıtlar ortaya atılmıştır.

Aertsen’in ortaya koyduğu yeniliklere açıklama getirmeye çalışan araştırmalar, genellikle konuyu tek bir açıdan ya da tek bir referans kaynağa bağlı kalarak değerlendirmişlerdir. Ardis Grosjean, Aertsen’in meyve ve sebzelerinin yönelik çağrışımlarını, yerel dildeki kaynaklar ve çağın popüler kültürüyle açıklamaya çalışmış ancak cinsel içerikli ve İncilden alınma sahnelerin neden bir

³ Reindert L. Falkenburg,, “Iconographical Connections between Antwerp Landscapes, Market Scenes and Kitchen Pieces”, 1500-1580, **Oud Holland** 102, no. 2 (1988), s.114-26.

⁴ Kenneth M. Craig, “Pieter Aertsen and The Meat Stall”, **Oud Holland**, 96, no: 1 (1982), s.1-15.

⁵ Margaret A. Sullivan, “Aertsen’s Kitchen and Market Scenes: Audience and Innovation in Northern Art”, **The Art Bulletin**, Vol. 81 , No:2 , June 1999, s. 236

arada ele alındığı konusunda yeterince açıklama getirmemiştir⁶. Gunter Irmscher çalışmalarını klasik bir kaynakla desteklemiştir⁷ (Cicero'nun De officiis'inin pazarlarla ilgili referansı⁸), ancak Aertsen'in resimlerinde bu özel öğelerin sanatsal açıdan nasıl yorumlandığına dair doyurucu bir açıklama getirmemiştir. Aertsen'in neden "kendi sanat anlayışını sergilemek için kırsal yiyecekleri tercih ettiği" konusunda bir çalışma ortaya koymuş olan Falkenburg, Aertsen'in mutfak ve pazar yeri sahnelerini, Erasmus'un "Deliliğe Övgü" geleneğindeki "paradoksal encomium (methiye)" üzerinden tanımlamıştır⁹. O da Irmscher gibi izleyicinin hümanist eğilimlere sahip olduğu tezinden hareket etmiş, ama aynı zamanda yine Irmscher gibi bu eğilimleri dar kapsamda ele alarak – her ikisi de sadece tek bir metin üzerinden hareket etmişlerdir – pek çok soruyu cevapsız bırakmıştır. Keith Moxey, Aertsen ve Beuckelaer'ın yiyecek temalı resimlerini Reformasyon ortamının yarattığı sosyal gelişmeler ve değişmeler ekseninde ele almış ve "tür resmi" ve "natürmort" gibi resim türlerinin bağımsız olarak ortaya çıkmasındaki tarihsel süreci değerlendirmiştir¹⁰. Margaret Sullivan yukarıda sözü edilen çalışmalardan daha yeni tarihli olan makalesinde, kendinden önceki araştırmacıların çalışmalarını eleştirel bir tarzda değerlendirmiş ve çoğunu eksik bulmuş olmakla birlikte, bu resimlerin oluşumunun kökenine, Antik Çağ'ın "hiciv" geleneğini ve Plinius'un "Doğa Tarihi" adlı antik yazınsal kaynağını neredeyse tek temel referans olarak almıştır.¹¹

Problem düşünüldüğünden daha karmaşıktır, çünkü başka bir açıdan bakıldığında Aertsen en son ve en modern tekniklerle çalışan bir Rönesans ressamı olarak sınıflandırılmaktadır. Örneğin Aertsen'in 1559'da yaptığı "Aşçı" (Resim 6) resminde, Sebastiano Serlio'nun Antik Çağ mimarisi üzerine illüstrasyonlarını içeren kitaplarından alıntılar kullandığını gösteren, aşçının yanındaki Rönesans tarzında

⁶ Ardis Grosjean, "Toward an Interpretation of Pieter Aertsen's Profane Iconography", *Konsthistorisk Tidskrift* 43, Dec. 1974, s.121-43.

⁷ Günter Irmscher, "Ministrae Voluptatum: Stoicizing Ethics in the Market and Kitchen Scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer", *Simiolus*, Vol. 16 No: 4, 1986, s.219

⁸ Cicero eserinin bu bölümünde pazarlar ve satıcılar konusunu ele alarak, onlar üzerinden ahlaki söylemlerde bulunmuştur; Cicero, *Ödevler – I.Kitap*, çev: Sarıgöllü, Kulaoğlu, Öktem, Şentuna, A.Ü. Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1980, s.38

⁹ Reindert Falkenburg, "Alter Einoutus: Over de aard en herkomst van Pieter Aertsen's stillevenconceptie", *Nederlands Kunstshistorisch Jaarboek* 40 (1989), s.55

¹⁰ Keith P.F. Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation*, Garland Publishing Inc., New York & London, 1977

¹¹ Margaret A. Sullivan, *a.g.e.*, s.235

yapılmış bir ocağın tasviri¹² gibi ayrıntılar İtalyan Rönesansı ile arasında üslup benzerlikleri açısından bağlantı olduğunu göstermektedir. Oysa ki İtalyan sanatında mutfak eşyaları, aşçılar, pazarcılar, kasaplar, meyve ve sebzelerle ilgili referans olabilecek herhangi bir kaynak yoktur. İtalyan sanatında Aertsen'in ikonografik yenilikleriyle ilgili bir örneğe daha önce rastlanmaz. Bu konuda etkilenme kuzeyden güneye doğru gitmiş, yeni ikonografi önce kuzeyde gelişmiş ardından İtalyan sanatçıları tarafından benimsenmiştir. Aertsen bu yeni fikirlerini 1550'lerde, benzer konuların Bartolomeo Passerotti gibi İtalyan sanatçıların resimlerinde görülmeye başlamasından daha önce ortaya koymuştur.¹³

Aertsen ve takipçisi Beuckelaer'ın resimlerindeki yeni ikonografiyi anlayabilmek için konuyu çok yönlü olarak incelemek gerekmektedir. Konuyu başka açılardan ele alan farklı kaynaklar incelendiğinde, bu resimlerin oluşumuna etki eden ve alt yapısını besleyen çok çeşitli öğelerin var olduğu gözlemlenmektedir. Konuyu öncelikle felsefi ve görsel kaynaklara göre ayırmak gerekmektedir. Aşağıda bu resimlerin oluşumuna etki eden felsefi arka plana dair birbirinden farklı tezler ele alınmıştır.

2.1.1.1. Antik Çağ Hiciv Geleneği

Bu tezin savunucularından Margaret Sullivan'a göre Yaşlı Plinius'nin alt sınıfların yaşamına dair şeylerin resmedilmesini meşrulaştırdığı "Doğa Tarihi" adlı kitabı¹⁴ ve Antik Çağ hicivleri (onların teorileri, gelenekleri, edebiyatı ve 16. yüzyıl ortasında Flaman bölgesindeki popüleritesi) Aertsen'in yeni konuları ve özgün kompozisyonları için açıklamalar içerir. Antik hiciv türü Plinius'un referansını ayrıntılarıyla ortaya koyan bir kavramsal çerçeve oluşmasını sağlamıştır. Juvenal, Horatius, Martialis ve Persius gibi hiciv yazarlarının yapıtları, ahlaksal çağrışımları

¹² Lunsingh Scheurleer, "Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer en hun ontleeningen aan Serlio's architectuurprenten", **Oud Holland** 62 (1947) s.123-34.

¹³ Margaret A. Sullivan, **a.e.**, s. 236

¹⁴ Plinius, **Naturalis Historiae** libri xxxvn. Ed: L.Ian and C. Mayhoff. 6 Vols. Stuttgart, Teubner, 1967

olan meyve ve sebzeler, et ve balık, mutfak ve pazar yeri gibi konularla ilgili zengin ve renkli bir malzeme sağlamışlardır.¹⁵

16. yüzyıl ortalarında, Hollanda-Flaman coğrafyasında, Rönesans'ın üzerinde durduğu konular olan Antik Yunan ve Roma'nın sanat ve edebiyatına karşı duyulan ilgi kültürel hayatın çok önemli bir bileşenydi. Aertsen'in kendini içinde bulduğu kültürel ve sanatsal çevre, oldukça elit ve entellektüel düzeyi yüksek bir çevreydi. Bu çevre sosyal olarak, özellikle Hümanist kültürden etkilenen sofistikasyonla ayrıcalıklı bir yere sahipti.

Bu dönemde Yunanca kitaplardan çok klasik yazarlar ya da Neo-Latin yazarlar tarafından kaleme alınmış Latince kitaplar tercih ediliyordu. Hümanistlerin kültürel etkisiyle bazı insanlar tablolar ve karışık teknikle yapılmış baskı resimlere ilgi gösteriyorlardı. Bu kişilerin sayıları 1550'lerde Flaman bölgesindeki toplam nüfusla karşılaştırıldığında daha az olsa da sanat pazarında alıcı olarak büyük önem taşıyorlardı.¹⁶

Aertsen'in atölyesi 1535'te Antwerp'te kuruldu, bu onun ressamlar loncasına "usta" statüsünde kaydolduğu yıldır. Orda işleri çok yolunda gitti ve kısa sürede serveti oldukça genişledi. 16. yüzyılın ilk yarısında Kuzey Sanatı'nda büyük yenilikler yapan Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien ve Quinten Massys (ondan önce Antwerp'teydi) gibi Aertsen de "saygı duyulan ve servet sahibi" bir adam olarak hümanist konularla ilgilenen kişilerin arasına girdi. Aertsen, yenilikçi resimlerini yarattığı dönemde Kuzey hümanizminin önde gelen figürlerinden biri olan Hadrianus Junius'un (Adriaen de Jonghe) takdirini kazandı."¹⁷

Aertsen ve Hadrianus Junius çağdaşlar; ressam 1507-8 yılında Amsterdam'da, Junius ise 1511'de Hoorn'da doğmuştu. Bologna'da tıp diplomasını aldıktan sonra Junius, Haarlem'de bir kasabaya fizikçi olarak tayin edildi, aynı

¹⁵ Sullivan, **a.g.e.**, s.237

¹⁶ Sullivan, **a.e.**, s.239

¹⁷ Charles Sterling, **Still Life Painting from Antiquity to Present Time**, çev. J.Emmons, ed. Pierre Tisne, Paris, 1959, s.37

zamanda da 1551-1552 arası bir Latin okulunun da yöneticiliğini yaptı. Fizikçi olduğu kadar, klasik filolog, şair ve tarihçi olarak da ün yapan Junius, çağdaşları tarafından Erasmus'tan sonraki en bilgili insan olarak görülürdü. Seneca, Plautus, Nonius Marcellus, Horatius, Juvenalis ve Martialis üzerine yaptığı yorumlar ve editoryal çalışmalarla, klasik çağ araştırmalarına önemli katkılar yapmıştır. İlgi alanları görsel sanatlara da uzanır. Junius metinler ve tasvirlerin birleşimiyle oluşan amblem kitaplarının gelişmesinde de çok önemli bir rol oynar¹⁸. 1565 yılında Christopher Plantin tarafından Antwerp'te basılan *Emblemata* adlı kitabı çağdaşları arasında çok popüler oldu ve defalarca yeniden basıldı. Latince, Yunanca ve yerel dillerin kelime haznelerinden oluşan "Omnium rerum propria nomina" (bütün şeylerin özgün adları) adlı bir sınıflandırma kitabı ve bir Yunanca-Latince sözlük derlemiştir. Konusunda bir otorite olan Junius aynı zamanda bir tarihçiydi ve ölümünden sonra 1588 yılında basılan "Hollanda-Flaman Tarihi", "Batavia" gibi tarih kitapları yazmıştı.¹⁹

Junius, Aertsen'in mutfak ve pazar sahnelerine olan yakınlığını Batavia'sında açıkça ifade etmiştir. Bu tarih kitabında Junius, Aertsen'in alışılmışın dışındaki resimlerini, antik bir içerik içinde ele alarak onları Rönesans yapıtları olarak över. Şöyle yazmaktadır;

".....İnanıyorum ki uzun lakaplı Peter, Plinius'un Piraeicus'u ile rahatlıkla karşılaştırılabilir, hatta belki ondan da üstündür, kalemle yaptığı taslakları büyük bir alçak gönüllülüğe sahiptir ve evrensel değerlendirme kriterlerine göre hakkıyla edindiği en yüksek derecede bir üne sahiptir. Bu nedenle o, en azından benim görüşüme göre, erzaklar, sebzeler, piliçler, ördekler, morina ve diğer balık türleri ve son olarak her tipte mutfak eşyası ve köy çocukları gibi düşük ve sefil şeyleri eserlerinin her tarafına büyük bir çekicilikle yerleştiren, en zarif yolla çizen bir ressam olarak, böyle bir etikete hakkıyla sahiptir. Onun resimleri, işlediği konuların

¹⁸ Ilja M. Veldman, "Maarten van Heemskerck and Hadrianus Junius: The Relationship between a Painter and a Humanist", *Simiolus* 7, no. 1 (1974), s.36

¹⁹ Margaret A. Sullivan, *Bruegel's Peasants: Art and Audience in the Northern Renaissance*, Cambridge University Press, 1994, s.10

sonsuz çeşitlemeleriyle asla sıkıcı olmayan resimlerdir. Ve sonuç olarak bu resimler pekçok benzerinden çok daha yüksek fiyatlara sahiptir”²⁰

Junius’un kullandığı methodici dil, Yaşlı Plinius’un “Doğa Tarihi”nden adapte edilmiştir, Plinius yaptıkları önemsiz konulu (minoris picturae) resimlerle meşhur olmuş ressamı şöyle övmektedir;

“...Aşağıda söz edilen birkaç yetenekli ressam içinde Piraeicus; yaptığı konu seçimleriyle bir ayrıcalığa sahiptir.... kendine mütevazi bir çizgi belirlemiş olmasına rağmen, bu alanda yüksek bir onur kazanmıştır (summa gloria). Berber dükkanları, ayakkabı tezgahları, eşekler, yiyecekler gibi şeyleri çizdiği için sonunda Yunanca’da “sefil şeylerin ressamı” anlamına gelen “rhyparographos” adını almıştır. Kusursuz bir mutluluk (consummata voluptas) veren bu resimleri gerçekten birçok ustanın büyük boyutlu resimlerinden daha yüksek fiyatlara çıkmıştır.”²¹

Junius, Plinius’un metninden alıntı yapmış ve Aertsen’e uyarlamıştır. “Düşük ve sefil şeylerin ressamı” (rhyparographos) olarak Aertsen, Plinius’un tanımladığı, rhyparographos olmanın gereklerini yerine getirir ve aynı Piraeicus gibi o da bu mütevazi objelerle ciddi bir başarı kazanmıştır. Mutfak ve pazar yeri sahneli resimlerle kazandığı şöhret, Aertsen’in yenilikçi sanatının önemli bir pazarı olduğu göstermektedir.”²²

Aertsen’in özgün konularını ortaya koyduğu yıllar boyunca, Plinius’un “Doğa Tarihi” Kuzey’de büyük ilgi çekti. 1500’den sonra Antik Çağ yazarlarıyla ilgili bütün önemli yorumlar Kuzey’den geldi²³. Klasik edebiyatın hukuk terimlerinden, bitkilerin tanımlanması ve diğer doğal olgulara kadar çok değişik konuları bir araya getiren Doğa Tarihi, hümanistlerin temel kaynaklarından biriydi.

Sullivan Kuzeyde Antik Çağ’a ait kaynakların ve Rönesans hümanistlerine ait yazınsal eserlerin baskılarının kolayca bulunmasına ve ayrıca Hadrianus Junius gibi

²⁰ Hadrianus Junius, **Batavia**, Antwerp, 1588, s.239-240, bu pasaj Charles Sterling, a.g.e, s.27’den alıntı yapılmıştır.

²¹ Plinius, **Naturalis Historia** 35, 37, 112-113, vol. 9, s.342-45.

²² Sullivan, **a.g.e**, s.240

²³ K. Jensen, **The Humanist Reform of Latin and Latin Teaching**, The Cambridge Companion to Renaissance Humanism, ed:Jill Kraye, Cambridge, 1996, s.69

bir kanaat önderi tarafından Aertsen'in özgün resimlerinin Plinius'un Doğa Tarihi'nden yaptığı alıntılarla methedilmesine rağmen Aertsen'in mutfak ve pazar sahnelerinin hangi dinamiklerle ortaya çıktığının neden gizemli kaldığı sorusuna; İtalyan Rönesans'ıyla karşılaştırıldığında Kuzey Rönesans sanatına karşı genellikle bir ön yargının var olduğu iddiasıyla açıklamaktadır. Ona göre bu ön yargılar Kuzey sanatının yeterince araştırılmamasına neden olmaktadır²⁴. Lisa Deam'ın makalesinde şu şekilde bir ifade bulunmaktadır, “Kuzey Rönesans Sanatı birilerinin kutsal saydığı kadar önemli bir sanat tarihsel alan değildir. Sanatta yenilikçi işler üretme potansiyeli konusunda paralel bir gelişmeye sahip olmaktan çok, Kuzey Rönesans'ı sınırlı bir vizyona ve orijinaliteye sahip sanatçılarıyla İtalya'nın liderliğini takip eden ve ikincil önemde bir alan olarak görülmektedir, ve kuzeyli sanatçıların fikirlerinin ipuçlarını direkt olarak antik dünyanın sanat ve edebiyatından aldıkları düşüncesi o kadar da güvenilir bir düşünce değildir”²⁵. Buna ilave edilebilecek bir diğer iddia da, Aertsen'in yeni konularının geleneksel Rönesans sanatı kavramlarını ihlal ettiğidir. Erwin Panofsky Rönesans yapıtlarını “klasik temaların, klasik motiflerle yeniden entegrasyonu” olarak tanımlamıştır, bu geniş kapsamlı teori içerisinde, kuzey sanatını, sıradan görünen, düzensiz ve “grotesk” bir kuzeyli sapkınlığı olarak tanımlamaktadır²⁶.

Kuzeyli sanatçıların, orijinalitelerini çağının popüler kültürüne ya da yerel edebiyata borçlu oldukları varsayılmaktadır. Kuzeydeki basılı yayınların büyük bir kısmını bunlar oluşturmasına rağmen, bu bölgedeki Latin kaynakları genellikle göz ardı edilmektedir. Ancak kuzey sanatına daha tarafsız olarak bakan araştırmacılar da mevcuttur. Örneğin Clark Hulse, İngiliz resminde yerel Rönesans'tan söz ederken, daha farklı bir yaklaşım ortaya koyar. İngiltere'de hümanizmin yükselişinden söz ederken “İtalyan üslubundan ithal edilen bir ayrıcalık” yerine bu resimleri “esas olarak kitaplardan öğrenilen yeni kavramlar....herşeyden önce kendini antikitenin standartlarına göre ölçen resimler”²⁷ şeklinde tanımlamaları tercih etmiştir.

²⁴ Sullivan, **a.g.e.**, s.240

²⁵ Lisa Deam, “Flemish versus Netherlandish: A Discourse of Nationalism”, **Renaissance Quarterly** 51 , no. 1 1998, s.101.

²⁶ Erwin Panofsky, **The Life and Art of Albrecht Dürer**, Princeton University Press, 1971, s.70-71.

²⁷ Clark Hulse, **The Rule of Art: Literature and Painting in the Renaissance**, Chicago, 1990, s.23

Aertsen'in resimlerinde görülen bazı yeniliklerin Antik Çağ yazınıyla olan bağlantısı ile benzerlik gösteren örnekler, resim sanatından önce edebiyatta ortaya çıkmıştı. Rhyparographos kategorisi, Francois Rabelais'in zamanında edebiyatta zaten meydana çıkarılmıştı. Rabelais, aynı Aertsen gibi, alt tabakanın hayatından göze çarpan figürleri ele alan yenilikçi bir sanat ortaya koyuyordu, Gargantua'nın beşinci kitabındaki Prolog'da, alaycı bir tevazuyla, en büyük arzusunun "küçük sebze ressamı" (petit riparographe) olarak, Pyreicus okulunun bir üyesi olmak olduğunu söyler.²⁸

Plinius'un tanımlamaları, sanatta aşağı tabakanın yaşamına ait öğelerin kullanılmasının meşrulaştırıldığı bir kategori yaratmıştır. Aertsen'in içinde bulunduğu hümanist entellektüel çevre içerisinde popüler bir eser olan Gargantua'da Rabelais kendi yazılarını bir tür Antik Çağ resmine dayandırarak kategorize etmektedir. Bu ortamda Aertsen gibi bir ressamın da kendi resimlerinde böyle bir özdeşlik kurmuş olması varsayımı çok uzak bir ihtimal olarak görünmemektedir. Ancak ikonografik açıdan bakıldığında, buradaki temel problem, Plinius'un yiyecek maddeleri ve aşağı tabakanın yaşamı gibi konuların anlamına dair birşey söylememiş olmasıdır. Yani daha açık bir ifadeyle, Plinius bu konulara değinmiş, ama bunların içindeki öğelerin sembolik anlamlarına dair, resim sanatının ikonografik dilinde olduğu gibi açıklamalar getirmemiştir. 16. yüzyıl izleyicisinin gelenekten alışkın olduğu şekilde, resimlerdeki objelerin ikonografik olarak iletişimsel bir fonksiyonu vardır. Plinius'ta sözü edilen objelerin ise, sanki anlamdan ve birbirleriyle ilişkiden yoksun sadece estetik objelermiş gibi, kendilerini ifade eden mantıklı bir açıklamaları yoktu. Bu durum, objelere anlam yükleme alışkanlığında olan dönem izleyicilerinin beklentileri ve alışkanlıklarıyla çatışan bir durumdu. Hans Baldung Grien'in, Geiler von Kaysersberg'in "Das buch grantapfel" kitabı için yaptığı tahta baskısında²⁹ (Resim 100), aşçının, tavşanın içini temizlemesi, bir Hıristiyanın kendini tanrıyla bir olmaya hazırlamasının sembolü olarak kullanılmıştır. Tavşanın yüzülmesi, Hıristiyanın kendisini tövbeyle günahlarından arındırarak kutsal birleşmeyi hazırlamasına benzetilmiştir, aynı şekilde Geiler tavşanın pişirilip tabakta

²⁸ François Rabelais, **Gargantua**, Everest yay. İstanbul, 2011

²⁹ Geiler von Kaysersberg, **Das Buch Grantapfel (Strasbourg, 1511)**, fol. a, lv. Bibliotheque Nationale et Universitaire, Strasbourg

servis edilmesine bile metaforik bir anlam yükler. Sosun içindeki baharatlar, disiplinli bir manastır hayatını sembolize eder, altın bir tabakta krala servis edilen tavşan ise ruhun altın bir tabakta Tanrı'nın huzuruna getirilmesinin göstergesidir³⁰. Bir tavşan ya da herhangi bir başka obje, kendi özünde ahlaki ya da başka türlü herhangi bir anlam taşımaz, ama diğer objeler tarafından değişik göstergelerle ya da resmin görsel kurgusu içinde onlara bir anlam yüklenebilir.

Antik Çağ'ın önemli yazınsal türlerinden biri olan "Hiciv" türü ve bu türde yazılmış eserler de yine Plinius'un eseri gibi hümanistler tarafından çok rağbet gören kaynaklardı. İkisinin arasındaki ortak özellik aşağı tabakanın hayatına ait mütevazı objelere ahlaki anlam yüklemeleriydi. Bu açıdan, gerek edebiyatta gerekse resimde, kendini rhyparographos kategorisine yakın hisseden sanatçılar için önemli bir kaynak oluşturmaktaydılar.

Hiciv türünde, lokantalar, mutfaklar, pazar yerleri, meyveler ve sebzeler, av hayvanları ve mutfak eşyalarının sembolik göstergeler olarak kullanılması oldukça yaygın bir durumdu. Antik Çağ hiciv türünde yiyecek, ahlaki ve ideolojik açıdan çok önemli bir metaforu. Bu türe dair teoriler kendine özgü kavramsal bir çerçeve oluştururdu ve Juvenalis, Horatius ve Martialis gibi Antik Çağ yazarlarının yazıları bu konularla ilgili ayrıntılar içeren zengin kaynaklardı. Hicivin geleneksel yöntemi olan, ahlaki konuları eğlenceli bir yolla ifade etmesi, Kuzey'deki Hıristiyan hümanistlerin arasında popüler olmasının nedenlerinden bir tanesiydi. Ayrıca, sıradanlığa vurgu yapması da onu diğer yazınsal türlerden ayıran bir özellikti.³¹ Horatius'un bu konudaki yorumu şöyledir: "Eğitimli sanatçıyı, hayatın ve karakterlerin ibretlerini göstermeye ve bize bu kaynaklardan yaşayan sesler getirmeye davet ediyorum. Bazen biçimsel incelikten, görkemden ve ustalıktan yoksun ama etkileyici pasajlarla ve doğru olarak çizilmiş karakterlerle süslü bir

³⁰ Cecile Dupeux, **L'imaginaire strasbourgeois: La gravure dans l'edition strasbourgeoise, 1470-1520**, ed., La Nuee Bleue, Strasbourg: Dernieres Nou-velles d'Alsace and Les Musees de la Ville de Strasbourg, 1989, s.87-88.

³¹ Sullivan, **a.g.e**, s.244

hikaye, gerçeklik anlayışından yoksun şiirlerden ve sırf kulağa hoş gelsin diye yazılmış ıvır zıvırdan daha zevk verici olabilir ve seyircinin ilgisini çekebilir.”³²

Aertsen ve Beuckelaer’ın resimlerinde yiyeceklerden başka bir diğer önemli tema da pazar yeri görüntüleridir. Antik Çağ’ın hiciv türüne ait yazınsal eserlerde de “Forum” yani pazar yeri, eleştirel hikayelerinin geçtiği bir zemin olarak çok önemli yer tutmaktadır. Lucilius’un “Forum’da koşuşturmaca” adlı hicvinde yer alan Antik Çağ’ın pazar yeri kavramı aşağıdaki şiirde kendini göstermektedir.

“Sabahtan geceyarısına kadar, iş gününde de tatil gününde de, bütün halk da senatörler de, hepsi aynı şekilde Forum’un koşuşturmacasına katılırlar.....hepsi aynı ilgiyle kendilerini burdaki entrikalara verirler.....dokunulmazlıkla yapılan hilekarlıklar, tilki gibi kurnazca kavgalar.... yakın dostmuşçasına davranarak ve yalanla, sanki hepsi tüm insanların düşmanıdır.”³³

Geleneksel olarak, “ciddiyetin içindeki şaka” şeklinde tabir edilen hiciv türü, ciddi konuların eğlenceli bir maske ardında ortaya konduğu bir forum imkanı sunmaktaydı. Hicivcilerin misyonu, Horace’nin atasözü gibi bir hale gelen meşhur sözünde ifade edilmişti; “gerçeği gülümseyerek söylemek” (ridendo dicere verum – Satires 1.1.24). Aynı sözün yerel dildeki eşleniği olan “Al lachende de waerheit seggen” sözü de Kiliaan’ın “Dictionarium”unda geçmekteydi³⁴.

Gerçeği eğlenceli bir yolla söyleyen hiciv geleneği, bu yolla ahlaki mesajlar verme misyonu edinmişti. Bu bağlamda hiciv, meyve-sebze satıcıları, balıkçılar gibi esnafın pazar yerinde yaptığı ticari alışveriş eylemi üzerine felsefi bir çerçeve yerleştirerek, eleştirisini forum üzerinden yapmaktaydı. Aslında Irmscher’in makalesinin³⁵ temel referansı olan, Cicero’nun De officiis’i de yine pazar yerindeki

³² Horatius, “Ars Poetika”, çev. Bahçeci, Buğlalılar, Yıldırım, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** No:19, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2005

³³ E.H.Warmington, **Remains of Old Latin**, vol. 3, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979, s.372-73

³⁴ Cornelius Kiliaan, **Dictionarium Teutonicolatinum** (1574), Documenta Linguistica, Quellen zur Geschichte der deutschen Sprache des 15. bis 20. Jahrhunderts, Hildesheim-NewYork: Georg Olms, 1975, s.50

³⁵ Günter Irmscher, “Ministrae Voluptatum: Stoicizing Ethics in the Market and Kitchen Scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer”, **Simiolus**, Vol. 16 No: 4, 1986,

esnafın eleştirisine dayanmaktadır³⁶. İşte hiciv geleneğinin kullandığı bu kurgu, Aertsen ve Beuckelaer'ın pazar yeri konulu resimlerinin ahlaki mesaj verme yöntemiyle büyük benzerlikler göstermektedir.

16. yüzyılda, “Satura” (Roma kaynaklı, Latince dilinde bir yergi türü), gerek ressamlar gerekse Rabelais, Brant ve Erasmus gibi Hıristiyan hümanist yazarlar tarafından çok rağbet gördü. Erasmus “Deliliğe Övgü”sünde³⁷ bu türü özellikle öne çıkardı. Deliliğe Övgü'nün önsözünde Erasmus kendi hicvini kendinden önceki, bu türde meşhur olan Lucianus ve Seneca gibi isimlerin yapıtlarıyla ilişkilendirdi. Horatius ile benzerliklerinin altını çizdi, Antik Çağ hicvine büyük önem veren, kilise babalarından Aziz Jerome'a karşı olan derin bağlılığını ifade etti.”³⁸

Erasmus'un konuya ilgisi, hiciv türünün popüler olmasında önemli bir rol oynadı. 1500 – 1540 yılları arasında Erasmus'un yazıları pek çok kez yayınlandı. Klasik çağ şiirinden incil yorumlarına kadar çok çeşitli konulardaki görüşleri, “ortalama okuyucu”dan Hadrianus Junius gibi kanaat önderlerine kadar çok geniş okuyucu kitlesine ulaştı. Onun bu türe olan katkıları bir kitapla sınırlı değildi, Erasmusun çok popüler yazıları sayesinde okuyucu, hicivcilerde yazılanları mevcut düzenle karşılaştırma imkanı buldu. Horatius, Juvenalis, Persius, Martialis, Lucianus ve Varro, Erasmus'un “Meseller”i (Adages)³⁹ içinde yer alan önemli kaynaklardı. Erasmus'un en büyük başarısı Antik Çağ yazınının bu zenginliğini orta-düzy okuyucuya sunması oldu. Erasmus, hicivciler konusundaki ilgisini Colloquies'inde⁴⁰ (yazınsal diyaloglar) okuyucuyla paylaştı ve aynen “Meseller”de olduğu gibi, o da çok popüler oldu ve pekçok baskısı yapıldı.⁴¹

Antik Çağ hicivlerinin Aertsen'in çağdaşları arasında çok popüler olması, sanatçının izleyicilerinin bu yeni ve dikkat çekici resimleri anlaması ve kabul etmesi

³⁶ Cicero, **Ödevler – I.Kitap**, s.38

³⁷ Desiderus Erasmus, **Deliliğe Övgü**, çev. Nusret Hızır, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000

³⁸ Sullivan, **a.g.e**, s.246

³⁹ Desiderius Erasmus, **The Adages of Erasmus**, çev: Margaret Mann Phillips, Cambridge University Press, 1964, s.355-57.

⁴⁰ Desiderus Erasmus, **Collected Works of Erasmus**, University of Toronto Press, 1974

⁴¹ Daniel Kinney, “Erasmus's Adagia: Midwife to the Rebirth of Learning”, **Journal of Medieval and Renaissance Studies** 11, No:2, 1981, s.169

açısından bir hazırlık süreci yaşadıklarının göstergesidir⁴². Antik Çağ hicivcilerine ait kitaplar, uygun fiyatlara satılmaktaydı ve hatta hicivler okullarda eğitim materyali olarak kullanılmaktaydı. 1540'lı yıllarda çeşitli yayınevleri Antik Çağ'a ait hiciv kitaplarının çeşitli baskılarını defalarca yayınladılar. Aertsen'in mutfak ve pazar yeri sahneleriyle ilgili resimlerini yapmaya devam ettiği 1550'li ve 1560'lı yıllarda da hiciv türü popüleritesini korumaya devam etti."⁴³

Hicivciler zevkli, renkli, pratik konularda bilgi verici, eğlenceli ve bazen de müstehcen olmalarıyla antik dünyanın en popüler yazarlarıydı. İnsanlar hangi konuya ilgi duyuyor olurlarsa olsunlar bu edebiyat türünde herkesin kendine uygun birşeyler bulması mümkündü. Bu türün 16. yüzyılda popüler olması Plinius'un yazını zenginleştirerek ve detaylandırarak onu ideal bir kaynak haline getirdi. Bu durum aynı zamanda mütevazi konuları ele alan "rhyparographos" resimleri için de bir referans oldu.

Erasmus Meseller'inde "ollas ostentare" (mutfak eşyalarının gösterisi) diye bir ifade kullanmıştır. Meseller, Aertsen'in yeni konularını işlemeye başladığı sıralarda, 1553 yılında Antwerp'te basılmıştı. Erasmus "ollas ostentare" cümlesini bir atasözü gibi açıklar ve "gülünç ve sefil ama bir o kadar da büyük öneme sahip şeyleri ortaya koymak" şeklinde ifade eder⁴⁴. Ortaya koyduğu şu iddia önemlidir; "gülünç ve sefil" konular özellikle değerli olabilir çünkü "gerçeğin böyle eğlenceli bir yolla insanın zihnine girmesi, saldırgan bir tarzdan daha tehlikesiz sonuçlar doğurur" demektedir. Hiciv türünün, saldırgan olmaktan uzak eleştiri tarzını Erasmus bir model olarak kullanmıştır, böylece yazılarıyla hem okuyucunun dikkatini çekmiş hem de ahlaki dersler vermiştir. Erasmus'un kullanmış olduğu bu model öncelikle Aertsen ve takipçisi Beuckelaer tarafından da resimsel kurgu içerisinde aynı şekilde ele alınmış olabilir.

Erasmus'un mutfak eşyaları ile ilgili ifadesi Antik Çağ yazınına dayanmaktadır. Aertsen de aynı şekilde mutfak eşyalarını çeşitli resimlerinde, tekrar eden bir görsel öge olarak kullanmıştır. Buna örnek olarak, Uppsala'daki 1551 tarihli

⁴² Sullivan, **a.g.e.**, s.247

⁴³ Sullivan, **a.g.e.**, s.247

⁴⁴ Desiderius Erasmus, **The Adages of Erasmus**, s.355-57.

“Et Tezgahı” (Resim 1) resminde sağ üst köşede asılı çaydanlık, Frankfurt’taki 1559 tarihli “İsa ve Zina Yapan Kadın” (Resim 7) resminde ön planda yığılı mutfak eşyaları gibi örnekler gösterilebilir. Sullivan⁴⁵, Erasmus’un yazılarında mutfak eşyalarına yüklediği anlam ile Aertsen’in resimlerinde aynı eşyalara yüklediği anlam arasında bir paralellik olduğunu düşünmektedir. Ona göre Aertsen’in yapıtlarında mutfak eşyalarının çarpıcı şekilde resmedilişi, Erasmus’un “mutfak eşyalarının gösterisi” sözünü izleyicilere hatırlatmanın basit ve etkili bir yoluydu. Böylelikle de Aertsen yapıtlarını bu anlamda, hiciv türünü kullanarak doğrulamış oluyordu.”⁴⁶

2.1.1.1.1. Antik Çağ Hiciv’inde Yiyecekler, Mutfak ve Pazar Yeri

Aertsen’in 16. yüzyılda bir yenilik olarak resimlerinde bolca kullandığı yiyecekler, Antik Çağ hiciv türünün de çarpıcı şekilde vurguladığı bir konuydu. Gilbert Highet bu temanın Latince’ye “Hedyphagetica” adlı bir şiirden ya da ilk büyük Latin şairi olan Ennius’un “Delicatessen”inden (şarküteri), direkt olarak taşındığını söyler⁴⁷. Ayrıca Antik Çağ hicivlerinde aşırı derecede vurgulanmış olan yiyecekler konusu, bu konuda çalışan başka araştırmacıların çalışmalarında da incelenebilir. Everard Flintoff, “Persius’un hicvinde yiyecek imgesi” adlı çalışmasında, yiyeceklerle ilgili bir bibliyografya vermekten vazgeçtiği açıklamasını yapmıştır, çünkü Antik Çağ hicvinde yiyecek konusuyla ilgili notlar diğer konulardaki notların toplamından fazla yer tutmaktadır.⁴⁸ Antik Çağ hicvinde yiyecekler konusu, meyveler, sebzeler, yumurtalar, balıklar ve etlerin tanımlamalarıyla, çok çeşitli anlamlar ifade edecek şekilde, bir konu yığını olarak ortaya konmuştur. Aertsen’in mutfak ve pazar yeri resimlerinde de israf içinde her yöne dağılmış yiyecekler, izleyiciye Hıristiyan ahlakıyla paralel şekilde uyarıda bulunmak amacıyla kullanılmıştır.⁴⁹

⁴⁵ Sullivan, **a.g.e.**, s.247

⁴⁶ Sullivan, **a.g.e.**, s.248

⁴⁷ Gilbert Highet, **The Anatomy of Satire**, Princeton University Press, 1962, s.39

⁴⁸ Everard Flintoff, “Food for Thought: Some Imagery in Persius 2”, **Hermes: Zeitschrift für classische philologie** 110, No:3, 1982, s.346

⁴⁹ Sullivan, **a.g.e.**, s.248

Çeşitli yiyecekler başlangıçtan beri hiciv türüyle ilişkilendirilmiştir ve Aertsen'in ikonografik yeniliklerini ortaya koyduğu süreç boyunca Roma'nın "satura" türünün kökeni, hümanistler tarafından tartışılmıştır. Kendisinden sıklıkla alıntı yapılan Antik Çağ otoritelerinden Diomedes⁵⁰, hiciv türünün yergisel oyunlardaki mizahi ya da müstehcen şiirlerden türemiş olduğu şeklinde bir fikir ortaya koymuştur.⁵¹

Edebiyatla yiyecekler arasındaki bağlantı, bütün Antik Çağ boyunca Lucilius'tan Varro'ya, Juvenalis'den Persius, Horatius ve Martialis'e kadar açıkça görülmüştür. Emily Gowers "Varro'nun kayıp eseri olan "De Compositione Saturarum"u "Ya bir hiciv şiiri kitabı ya da yemek tarifi kitabı olarak kabul edebiliriz" demektedir⁵². Juvenalis kendi hicivlerinin, besleyici ve doyurucu tanelerin bir karışımı olduğunu söyler⁵³. Acron, Horatius'un Hicivleri kitabının giriş bölümünde "birçok kişi hiciv türünün adını Ceres tapınağına sunulan, içi çeşitli meyvelerle dolu bir tabaktan aldığını söyler. Bu yüzden onlar bu tür şiiri hiciv olarak adlandırır çünkü o dinleyenleri mutlu eden pekçok şeyin karışımından oluşur" diye yazmıştır⁵⁴. Bolluk, yiyecek ve haz bu türün kullandığı karakteristik metaforlardır.

Lucilius'un hicivlerinde pazar yerleri, aşağı sınıfın gittiği lokantalar ve aşevleri, insanların ahlaki yapısını ortaya koymak için kullanılan mekanlardır. Onun hicivlerinde yiyecek, öne çıkan bir özelliktir (yumuşak kuşkonmazlar ve yeşil lahana filizleri, incirler ve üzüm, sepetlerdeki yığınlar, acı soğan, domuz yağlı sebze çorbası ve ekmek parçaları gibi ayrıntılı yiyecek tanımlarına yazılarında sıkça rastlanır) ve genellikle bunlara ahlaki bir rol verilir. Lucilius kayabalığı ve ton balığını "fakir ve zengin zinacılar" metaforu olarak kullanır. "Bir aşçı kuşların göz alıcı kuyruklarıyla ilgilenmez, onların yağlı kuşlar olup olmadığıyla ilgilenir. Bu

⁵⁰ Edwin S. Ramage, David L. Sigsbee, and Sigmund C. Fredericks, **Roman Satirists and Their Satire: The Fine Art of Criticism in Ancient Rome**, Noyes Press, New Jersey, 1974, s.23

⁵¹ Sullivan, **a.g.e.**, s.248

⁵² Emily Gowers, **The Loaded Table: Representations of Food in Roman Literature**, Oxford University Press, 1993, s.119

⁵³ Ulrich Knoche, **Roman Satire**, çev. Edwin Ramage, Indiana University Press, Indiana, 1975, s.16

⁵⁴ J. W. Jolliffe, "Satyre-Satura: A Study in Confusion", **Bibliothèque d'Humanismeet Renaissance**, 18, 1956, s.88-89

yüzden dostlarım, bir adamla ilgili olarak da gözünüzü, onun zihninden geçenlerden ve parasına ve zenginliğine göz dikmiş parazitlerden ayırmayın” diye ilave eder⁵⁵. Sullivan bu tür bir ikonografiye yakınlığı olan izleyiciler için, Aertsen’in Viyana’daki “Pazar Yeri” (Resim 17) resminde, kuşu havaya kaldıran pazarcı kadın, iki yüzlü ya da sadece parayla ilgilenen yanlış arkadaşlar konusunda yapılan bir uyarıyı temsil ediyor olabilir demektedir.⁵⁶

Hümanistler için önemli bir referans kitabı olan “De Lingua Latina”da Varro; “Balık Pazarı, lüks bir pazardır, pekçok kişi orayı Forum Cupidinus, yani Açgözlülüğün pazarı diye tanımlar” demektedir. Görüldüğü gibi onun hicivlerinde Pazar yeri olumsuz bir yerdir. Devamında da “örneğin domuz ağılının gölgelerinde ya da Forum’da (pazar yeri) yaşayan bir kişi, aç gözlü bir domuz gibidir” demektedir⁵⁷. Varro hicivlerinde oburluğu eleştirir, ölçülü olmayı tavsiye ederdi ve “oburların varoluşla olan sınırlı bağı, mutfaktır” der⁵⁸. 321 nolu fragmanında “en iyi hayatı sürdürmüş olanlar, en uzun yaşayan kişiler değil, en ölçülü yaşamış olanlardır”⁵⁹ derken, bir başka notunda da “Bir fırıncının güzel bir ekmek yapmak için harcadığı zamanın onikide biri kadar bir zamanı felsefeye ayırsaydın, çok uzun zaman önce bilge bir adam olmuş olurdun” demektedir.⁶⁰

Sonraki hicivciler ahlaki konuların çerçevesini yiyecek, mutfak ve pazar imgeleri üzerinden sürdürme geleneğine devam etmişlerdir. 11 numaralı hicvinde Juvenalis yiyeceği basit değerlerin olduğu eski iyi günlerle, modern Roma’nın dejenerasyonu arasındaki kontrastı belirtmek için kullanır. “Kötü kokulu lokantalar”ı (vulva popinae) ve oburluğu yerer.⁶¹ Horatius’dan, Petronius’a kadar, hicivciler aşırı doldurulmuş masaları, ifrada kaçan ziyafetleri (cena dubia) ve zenginliğin kaba ve

⁵⁵ E.H.Warmington, **a.g.e.**, s.68-69

⁵⁶ Sullivan, **a.g.e.**, s.248

⁵⁷ Varro, **De Lingua Latina**, çev.: R. G. Kent, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1988, vol.1, s.139

⁵⁸ Charles Marston Lee, **Varro's Menippean Satires**, Ph.D., University of Pittsburgh, 1937, 22, no.55, s.57

⁵⁹ **a.e.**, s.57

⁶⁰ **a.e.**, s.71

⁶¹ http://www.tertullian.org/fathers/juvenal_satires_11.htm

gösterişçi şekilde ortaya konmasını eleştirmişlerdir.⁶² Horatius'un sekizinci hicvinde ev sahibi misafirlere "etrafında şalgamlar, marullar, turplar" bulunan bir yabancı domuz ikram eder, Horatius bu durum karşısında şu yorumu yapar; "Zenginliğin zavallılığı" (O! Divitas miseras).⁶³

Martialis'in epigramları yiyecekler, mutfak ve pazar yeri imgeleri açısından zengin bir kaynaktır. Bu "kısa hicivler"de Martialis, "tenha lokanta"lar veya şehir pazarı (urbano marcello) gibi aşağı sınıfın yaşamına dair konulara odaklanır, ve yiyecek satışı yapan ve satın alan kişilerle ilgili tanımlamalar yapar (puding satan derbeder seyyar satıcı ve etrafta bağırarak sıcak sosis satıcısı gibi). Nicelik ve çeşit açısından, Martialis'in yazılarında kullandığı sebzeler, meyveler, balıklar ve her türden etler, Aertsen'in "Pazarcı Kadın" (Resim 9) resminde örneği görüleceği gibi, yenilikçi resimlerin yazınsal karşılığı gibidir.⁶⁴ Örneğin 10 numaralı kitapta Martialis bir ziyafeti "Bahçedeki çeşitli zenginlikler, bodur marullar ve kesilmiş pırasalar, fasulyeler, ...tabakta utançtan kızaracak kadar ucuz yengeçler. lahanalar, pırasalar, pancarlar ve dolgun ardiç kuşlarıyla ağırlaşmış bir sunum. Avlanmış bir tavşan, yumurtalar ve domuz ile iyi bir Saturnalia"⁶⁵ şeklinde tarif eder.⁶⁶

Hiciv türü, izleyicinin ilgisini ciddi felsefi konularda tutabilmek konusunda çok etkili bir yoldu. Kuzeyli hümanistler bu potansiyelin tamamen farkındaydılar. Aertsen'in hayranlarından hümanist doktor Hadrianus Junius'un yapıtlarında bu çok belirgin görülür. Görsel olarak Aertsen'in resimlerindeki yiyeceklerin aşırılık içinde betimlenmesi, Martialis'in şiirindeki yiyeceklerin görsel şölenini çağırıştırır. Martialis'in epigramları üzerine uzun yıllar çalışan ve 1559'da Martialis üzerine yazdığı kitabın ilk baskısını yapan Junius, aynı zamanda Aertsen'in yiyecekler ve

⁶² Michael Heseltine & W.H.D. Rouse (çev.), **Petronius and Seneca Apocolocyntosis**, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1975, s.48-49

⁶³ http://ancienthistory.about.com/library/bl/bl_text_horace_sat2.htm#satire8

⁶⁴ Sullivan, **a.g.e.**, s.249

⁶⁵ http://www.tertullian.org/fathers/martial_epigrams_book10.htm

⁶⁶ Saturnalia, Eski Roma'da ekin tanrısı Saturnus için her yıl 17 aralıkta yapılan ve yedi gün süren, aşırı derecede eğlence ve sefahat bayramıdır.

her türden mutfak eşyasıyla temsil edilen “düşük ve sefil” konularının da hayranıdır.⁶⁷

Ressamlarla yazarlar arasındaki işbirlikleri bilinmeyen birşey değildi. Bu tür güç birlikleri Junius’un da çok aşına olduğu bir konuydu Eğer Junius’un, Aertsen’in yenilikçi pazar yeri ve mutfak resimlerinin yaratılmasında bir rolü varsa bu şaşırtıcı olmaz. Sullivan’a göre bu yeni ve daha önce örneği görülmemiş konuları insanlar başlangıçta garipseyebilirdi, ama Junius için Aertsen’in konuları, bir Rönesans çalışması, Antik Çağ ile bağlantı kuran yaratıcı bir yeni başlangıç idi.⁶⁸

Sullivan bu görüşünü daha da ileri götürerek, Junius’un, Aertsen’in resimlerine sadece hayran olmakla kalmayıp aynı zamanda onların gelişmesine de müdahale etmiş olabileceğini söyler.⁶⁹ Falkenburg’un belirttiği gibi⁷⁰, Aertsen’in mutfak ve pazar yeri sahnelerinde kullandığı, geniş yelpazedeki ürünler, onun zamanında halk tarafından kolaylıkla bulunan ve tüketilen ürünler değildi. Ayrıca sanatçı aynı dönemde yetişmeyen meyve ve sebzeleri bir arada resmediyordu. Aertsen’in özellikle seçtiği balkabağı, lahana, kavun ve su kabağı gibi sebze ve meyveler genellikle Antik Çağ edebiyatında olumsuzluk çağrıştıran olan ürünlerdi.

Aertsen’in bu yenilikçi resimlerinin zamanlaması, başta Erasmus ve Junius gibi kanaat önderleri olmak üzere, kuzeyli hümanistlerin Antik Çağ yazınına, özellikle hiciv türüne oluşan ilgileriyle aynı zamana denk gelmektedir. Kuzeyde, hümanist yazarların bu konularla ilgili yayınladıkları kitapların okuyucularıyla, dönemin resim sanatına ilgi gösteren ve resim alıcısı olan kitle aşağı yukarı aynı kitleydi. Aertsen’in bu çevreyle olan yakınlığı göz önüne alındığında, hatta bazı resimlerine Latin takvimine göre tarih düşmüş olması gibi ayrıntılar da incelendiğinde⁷¹, resimlerinde görülen bu yeni ikonografinin arka planında felsefi

⁶⁷ **Catalogus Translationum et Commentariorum**, “Medieval and Renaissance Latin Translations and Commentaries”, Annotated Lists and Guides, Washing-ton, Catholic University of America Press, 1960-92, vol.3, 443-44

⁶⁸ Sullivan, **a.g.e.**, s.252

⁶⁹ Sullivan, **a.e.**, s.250

⁷⁰ Reindert L. Falkenburg, “Matters of Taste: Pieter Aertsen's Market Scenes, Eating Habits, and Pictorial Rhetoric in the Sixteenth Century”, **The Object as Subject: Studies in the Interpretation of Still Life**, ed. Anne W. Lowenthal, Princeton University Press, 1996, s.16-18

⁷¹ Sullivan, **a.e.**, s.252

açından Antik Çağ hicivlerinden de beslenmiş olduğu kuvvetli bir ihtimal olarak görünmektedir.

2.1.1.2 Rhyparography, Rhopography ve Paradoksal Encomium

Natürmortun 16. yüzyılda nasıl ortaya çıktığı konusundaki sanat tarihi araştırmalarında, temel tezlerden bir tanesi bu türün yoktan var olmadığı sadece bir yenilenme yaşadığı, antik dünyada var olan türün yeniden canlandırılması olduğu şeklindedir. İlk olarak Sterling tarafından öne sürülen bu teze göre, sanatçıların Antik Çağ sanat biçimlerini yeniden canlandırmaya çalıştığı bir dönem olan Rönesans sürecinde, bazı ressamalar, Antik Çağ yazarı Plinius'un "rhyparography" diye adlandırdığı, mütevazi objelerin resmini yapmak kavramı ile karşılaştılar⁷². Antik Çağ ressamı Piraeicus'un "berber ve ayakkabıcı dükkanları, eşekler, yiyecekler ve benzeri şeyler"i tasvir ederek büyük bir şöhret kazandığı resimlerini Plinius "daha az yüceltilen tür" olarak adlandırmaktaydı. Sterling'in 16. yüzyıl sanatçılarının Antik Çağ'daki rhyparography kavramını yeniden canlandırma fikrine yöneldiğiyle ilgili bir kanıtı yoktur ama Hollanda'lı hümanist Hadrianus Junius'un 1588'de yayınlanan "Batavia" adlı kitabında görüldüğü üzere Pieter Aertsen'in sanatından söz ederken Plinius'un, Piraeicus üzerine söylediği övücü sözleri adapte etmiştir.⁷³

Norman Bryson, kitabında⁷⁴ "rhopography" kavramından ve natürmort için bu kavramı kullanmayı tercih ettiğinden söz etmiştir. Bryson, Sterling tarafından yapılan "rhyparography" ile bir başka kavram olan "rhopography" arasındaki farkı ele almıştır. Sterling'e göre "rhopography", antik dünyada küçük, önemsiz şeylerin resmedilmesini tanımlayan bir kavramdır. "Rhyparography" ise alçaltıcı bir terim olup düşük, değersiz, sefil şeylere gönderme yapar. Sterling, "rhopography – megalography" (küçük sanat – büyük sanat) karşıtlığına tam olarak oturduğunu

⁷² Charles Sterling, **a.g.e**, s.11

⁷³ Hadrianus Junius, **Batavia**, Antwerp, 1588, s.239-240, bu pasaj Charles Sterling, a.g.e, s.27'den alıntı yapılmıştır.

⁷⁴ Norman Bryson, **Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting**, London, 1990, s.13

düşündüğü için “rhopography” terimini kullanmayı tercih etmektedir⁷⁵. Bryson, antik dünyada var olan “düşük sanat” ve “yüksek sanat” ayrımını baz almış ve bunu tarihsel süreçte natürmort kavramıyla ilişkilendirerek bazı kriterler geliştirmiştir. Ona göre “düşük sanat” (rhopography) olarak natürmort karakterinde önemsiz olan şeyleri, hayatın iddiasız ve mütevazi maddi yönünü resmetmek vardır. Bryson bu niteliğin Aertsen’in, natürmortun öncülü sayılan resimlerinde de var olduğunu belirtir.⁷⁶ Megalography ise insanı, insanın değerlerini, prestij ve kahramanlık gibi konuları merkeze almaktadır. Bu açıdan bakılarak bir karşılaştırma yapıldığında rhopografi (natürmort) zamansız, sürekli ve değişmez iken, megalography ise geçici, değişken ve dönemsel olma niteliklerine sahiptir. Bryson bu durumu şu cümleyle ifade etmektedir. “Natürmort başarı, ihtişam ve eşsiz olmak gibi kavramları umursamaz”⁷⁷

Bryson açısından Plinius’un, mütevazi konuların ressamı anlamında “rhyparographos” terimini kullanması ilginçtir, çünkü bu bir hakaret niteliğindedir: “rhyparographer” kelimesi “rhyparos” ressamı anlamına gelir, onun da tam kelime anlamı çöp ya da pislik demektir⁷⁸. Bu durumda rhyparographos kavramıyla ilişkilendirilen Pieter Aertsen’in resimlerinin bir bölümü olan natürmortların “pislik” gibi açıkça olumsuz bir anlama gelmesi kavram kargaşası yaratan bir durumdur. Ortaya şu soru çıkmaktadır; Aertsen ön plandaki natürmort öğeleri ve arka plandaki dinsel konuların karşıtlığı üzerine kurduğu kompozisyonlarında ruhsal olanla dünyevi olanın karşıtlığına ahlaki bir eleştiri mi getirmiştir, yoksa yorumunu insanların dünyevi isteklerini pislik gibi görececek bir hakaret noktasına kadar vardırırmış mıdır? Bu düşünceleri akla getiren resimlerin başında onun en çok tartışılmış resmi olan Uppsala’daki 1551 tarihli “Et Tezgahı” (Resim 1) resmi gelir. Piraeicus’un konu yelpazesinde en aşağı ve en düşük konu hayvanlardır⁷⁹. Aertsen bu resimde ruhsal olanla dünyevi olanın karşıtlığını kurgularken, arka plana İncil’de sözü edilen “Mısır’a Kaçış”ı, ön plana ise kesilmiş hayvanlar ve etleri koymuştur. Mısır’a Kaçış sahnesinde Meryem dilenci bir çocuğa sadaka olarak bir

⁷⁵ Sterling, a.e, s.11

⁷⁶ Bryson, a.e, s.13

⁷⁷ Bryson, a.e, s.60-61

⁷⁸ Bryson, a.g.e, s.136

⁷⁹ Bryson, a.e, s.146

parça ekmek vermektedir. Bu görsel yorum hayır işinin kutsallığını belirtmektedir. Ön plandaki et tezgahında yer alan hayvan etleri ise ticaretin profanlığını ve insanların dünyevi isteklerini sembolize etmektedir. Yani arka plan kutsallığı temsil ettiği için yüksekken, ön plan dünyeviliği temsil ettiği için düşüktür. Kompozisyonun kurgusu içinde natürmortun ifade ettiği dünyevi ve düşük konular ön planda geniş yer kaplarken, İncil hikayesi arka planda ve diğerine göre oldukça küçük boyutta gösterilmiştir. Bu durum da çağın değer sistemi içinde yüksek olanla düşük olanın yer değiştirmesidir.

Buradan çıkan sonuç Bryson'un Aertsen'in resimlerini hem "rhopography" hem de "rhyparography" örneği olarak gördüğüdür. Resimlerinde natürmortlara ayırdığı yer göz önüne alındığında bunlar rhopography örnekleri olarak değerlendirilebilir. Ancak Aertsen'in, başlıca müşterileri olan ve Antik Çağ hicvini yücelten hümanistlerin ideolojilerine göre bir tavır almış olduğu ihtimali dikkate alındığında ryparography yaklaşımını da tümüyle göz ardı etmemek gerekir. Falkenburg ise biraz daha farklı bir görüştedir; Aertsen'in resimlerini bu iki kavramın içine sıkıştırmaya çalışmak yetersiz bir yorumdur ve onun deneylerinde bundan fazlası vardır. Ona göre Aertsen'in resimlerini, yarattığı paradoksla bir "megalography" örneği olarak görmek gerekmektedir⁸⁰.

16. yüzyılda köylülerin resmedilişi karikatür üslubuna yakındır: tıknaz, bazen bozuk şekilli denebilecek bir fiziki yapı; beceriksiz, hantal bir duruş; şaşırmış, aptal yüz ifadeleri; ve genelde cinselliği vurgulanan davranışlar⁸¹. Aertsen'de köylüleri bazı tablolarında bu şekilde resimlemiştir. Budapeşte'deki "Yaşlı Köylü"⁸² (Resim 18) resmindeki köylü aynı özelliklere sahiptir (sarkan vücuduna göre fazla uzun, kemikleri çıkmış bacaklar), bu figür Aertsen'in Frankfurt'taki "İsa ve Zina Yapan Kadın"⁸³ (Resim 7) tablosunun ön planında sağdaki kamburlaşmış şekilde oturan köylüyle benzerlikler göstermektedir. Bu özellikler Aertsen'in Viyana'daki "Köylü

⁸⁰ Reindert L. Falkenburg, "Pieter Aertsen – Rhyparographer", **Rhetoric-Rhetoriqueurs-Rederijkers: Proceedings of the Colloquium**, Amsterdam, North-Holland, 1995, s.204

⁸¹ H.J.Raupp, Bauernsatiren. **Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570**. Niederzier, Lukassen, 1986, s.89

⁸² 1561 tarihli resim Budapeşte, Szepmuveszeti Museum'da bulunmaktadır.

⁸³ 1559 tarihli resim Frankfurt, Stadelches Kunstinstitut'da bulunmaktadır.

Ziyafeti”⁸⁴ (Resim 19) tablosunda ön plandaki sarhoş köylünükilere benzeyen özelliklerdir. Ancak Budapeşte resminde farklı olan şey, köylünün tek bir figür olarak antik bir kemerin içinde gösterilmiş olmasıdır, bu daha önce örneği olmayan bir yorumdur.⁸⁵

Sievers⁸⁶ ve Buchan⁸⁷, bir köylüyü rustik bir kemerin önünde gösteren tam boy bir portrenin Rosso Fiorentino, Marcantonio Raimondi ve Frans Floris gibi, işlerinde Tanrı’ları ve erdemlerin kişileştirilmiş görüntülerini bir nişin içine yerleştiren İtalyan ve Hollandalı sanatçıların yapıtlarını yansıttığı görüşünü savunurlar. Sievers, fıçı taşıyan köylü ile Raphael’in Vatikan’daki “Borgo Yangını”⁸⁸ freski arasında paralellik kurmaktadır. Aertsen’in zamanında Raphael ve Michelangelo’nun yapıtları, Rosso ve Raimondi’ninkiler gibi Hollanda’da iyi tanınan eserlerdir. Falkenburg, Sievers’in yorumuna biraz daha mesafeli yaklaşır ama buna rağmen aradaki benzerlik tamamen bir tesadüf olsa da, bu şekildeki niş içinde figür formülünün Rönesans üslubunun yansıması olduğunu kabul eder⁸⁹.

Brussels Museum’da 1559 tarihli “Aşçı” gibi, bazı tablolarında Aertsen Serlio’nun İyon, Dor ve Kompozit düzenlerdeki mimari tasarımlarını ayrıntılarına kadar incelemiş ve kullanmıştır. Aertsen’in Serlio’nun kitaplarındaki mimari çizimlerden faydalandığı bilinmeyen birşey değildir. Burada dikkat çekici olan, Aertsen’in bu arka planı “ryparography” kapsamında ele alınan kişiliklerden biri olan bir mutfak hizmetçisi için kullanmış olmasıdır. Dönemin edebiyatı ve sanatında bulaşıkçı, hizmetçi gibi kişiler daha çok cinsel arzular ve şehvetle ilişkilendirilen figürlerdir. Özellikle de burada resmedildiği şekilde şişe geçirilmiş etleri pişirirken gösterilmeleri, cinselliğin daha da vurgulanmış bir formudur⁹⁰. Aertsen burada

⁸⁴ 1550 tarihli resim Viyana, Kunsthistorisches Museum’da bulunmaktadır.

⁸⁵ Falkenburg, **Pieter Aertsen - Ryparographeer**, s.205

⁸⁶ J.Sievers, **Pieter Aertsen. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im xvi. Jahrhundert**, Leipzig: Hiersemann, 1908. s.91-92

⁸⁷ M.B.Buchan, **The Paintings of Pieter Aertsen**, Ann Arbor (Mich): Xerox University Microfilms, 1981. (PhD, New York 1975), s.157

⁸⁸ 1514 tarihli fresk Vatikan, Palazzi Pontifici’de bulunmaktadır.

⁸⁹ Falkenburg, **a.e**, s.206

⁹⁰ J.A. Emmens, “Eins aber ist nötig – Zu Inhalt und Bedeutung von Marktund Küchenstücken des 16. Jahrhunderts”, **Album Amicorum**, J.G van Gelder, Hague, 1973, s.93

mutfak hizmetçisini ryparography'nin tematik alanından çıkararak, antik bir nişin içinde ona adeta bir asalet kazandırmıştır.

Falkenburg Anthonie Mor'un "Alva Dükü"⁹¹ (Resim 69) resmini Aertsen'in "Aşçı"⁹² (Resim 6) tablosu ile karşılaştırır ve ikisinin arasında pek çok benzerlik olduğunu ifade eder⁹³. Burada dük bir elinde kraliyet asasını taşıyıp diğer elini, belinde kınında duran kılıcına yakın olacak şekilde masaya koymuştur. Mutfak hizmetçisinin ise bir eli şışte diğer eli sebze sepetinin yanındaki kevgirde durmaktadır. Aertsen'in tablosundaki Mutfak hizmetçisinin çevresindeki objeler göz önünde bulundurulduğu zaman, yine Mor'un yaptığı, portre geleneğine uygun başka bir resim olan "Avusturyalı Mary"⁹⁴ (Resim 72) ile de çok büyük benzerlikler görülür. Aertsen tablosunun ana konusu olarak mutfak hizmetçisini tasvir ederken, asillerin portreleri yapılırken kullanılan formülleri uyarlamıştır. Aertsen burada "rhyparographic" bir konuyu "megalography" tarzında ele almıştır.

Aertsen'in "Krep Yapanlar"⁹⁵ (Resim 22) resmine tematik açıdan ve kompozisyon olarak benzerlik gösteren bir 16. yüzyıl tablo türü vardır: masada oturan burjuva ailesi. 1560'ların başında yapılan bazı aile resimleri bu türün iyi örneklerindedir; Bu resimlerde refah sahibi, varlıklı bir ailenin farklı kuşaklardan gelen üyeleri bir masa etrafında otururken betimlenirler. Mesela, Frans Floris'in "Aile Portresi"⁹⁶ (Resim 81) böyle bir sahneyi resmeder. Masada yapılan müzik ailenin uyum ve beraberliğini yansıtırken, masanın üstündeki meyve natürmortu kompozisyonun merkezindedir ve büyük ihtimalle ailenin doğurganlığına, verimliliğine yapılmış sembolik bir göndermedir⁹⁷. Cornelis de Zeeuw ve Maerten van Heemskerck tarafından yapılan aile portrelerinde de ziyafet yemekleri için daha fazla yer ayırılmasına karşın aynı motifler mevcuttur.⁹⁸

⁹¹ 1549 tarihli resim New York, The Hispanic Society of America'da bulunmaktadır.

⁹² 1559 tarihli resim Brüksel, Musees Royaux des Beaux Arts'da bulunmaktadır.

⁹³ Falkenburg, **a.g.e.**, s.209

⁹⁴ 1551 tarihli resim Madrid, Prado Museum'da bulunmaktadır.

⁹⁵ 1560 tarihli resim Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum'da bulunmaktadır.

⁹⁶ 1561 tarihli resim Lieke, Museum Wuyts van Campen'de bulunmaktadır.

⁹⁷ J.B. Bedaux, "Fruit and Fertility. Fruit symbolism in Netherlandish portraiture of the sixteenth and seventeenth centuries", **Simiolus** 17, 1987, s.150

⁹⁸ Falkenburg, **a.g.e.**, s.210

“16. yüzyılda portre, hükümdarları, aristokratları ya da din adamlarını resimleyen, burjuva soylularının bir ayrıcalığıydı; alt sınıflar bu portrelerde görünmüyorlardı⁹⁹. “Krep Yapanlar” (Resim 22) resmi geleneksel aile portresi resimleriyle çeşitli açılardan benzerlik göstermektedir. Sol tarafta yaşlı bir adam ve eşi krep yaparken, sağda daha genç bir çift çocukla ile beraberdir. Yaşlı adamın yanındaki masada gözlemeler, ekmek ve peynir görülebilir. Burada dikkat çekici olan şey, yetişkinlerin yüzlerinin, burjuva aile portrelerinde olduğu şekilde belirgin bir bireysellik betimlenmiş olmasıdır. Resimde aşağı sınıftan bir köylü ailesi adeta bir megalography tarzında tasvir edilmiştir.

Falkenburg’un aralarında paralellik kurduğu diğer iki resim de Aertsen’in “Et Tezgahı” (Resim 1) ve Jan van Hemessen’in “Tutumsuz Oğul”¹⁰⁰ (Resim 66) adlı resmidir¹⁰¹. Her iki resmin de ön planları incelendiğinde, Hemessen’in resminde ön planda genelevdeki fahişeler yer alırken, Aertsen’in resminin ön planında kesilmiş hayvanlardan oluşan bir et tezgahı yer alır. İki resimde de arka planda dini öğeler içeren bir sahne bulunmaktadır. Tutumsuz Oğul’da arka planla ön planı klasik üslupta sütunlar ayırırken, Et Tezgahında bu işlevi ahşap direkler yerine getirir. Hemessen’in resminde arka planda tutumsuz oğulun evine döndükten sonra babasından af dileyişi sahnesi ele alınırken, Aertsen’in resminde ise Meryem’in bir dilenci çocuğa sadaka olarak bir parça ekmek verdiği gösterilmektedir. Aertsen ve Hemessen’in yapıtları arasındaki bütün bu benzerlikler, Aertsen’in kendinden önceki geleneğin görsel kurgusunu kullandığını ve yiyecekler gibi matürmort öğelerini kendi resimlerine uyarladığı ve Hemessen’in resminde cinsel arzuların sembolü olan genelev sahnesi ile dünyasal isteklerin sembolü olarak kullandığı etler arasında özdeşlik kurduğu ihtimalini akla getirmektedir. Boogert ve Kerkhoff’un makalesinde; genelev sahnesinin klasik kemerlerin altında bir Rönesans sarayına dönüştürüldüğü ve böylece bu resmin iyi bir “megalographic ryparography” örneği

⁹⁹ E. De Jongh, **Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw**. Zwolle: Waanders & Haarlem: Frans Halsmuseum, 1986, s.14

¹⁰⁰ 1536 tarihli resim Brüksel, Brussels Museum’da bulunmaktadır.

¹⁰¹ Falkenburg, **a.g.e**, s.213

olduğu ifadesi yer alır¹⁰². Dolayısıyla arada kurulan paralellik açısından bakıldığında aynı tanımı Aertsen'in resmi için de yapmak mümkündür.

Edebiyat tarihçisi Colie Antik Çağ natürmort resimlerinin rhyarograpy'nin bir yansıması olduğunu iddia ederek, yine hicivcilere ait bir retorik türü olan "paradoksal encomium" (methiye) ile arasında paralellik kurmuştur¹⁰³. Bu retorik, hastalık, kellik, pislik gibi "onursuz" şeylerin methiyesiydi. Aşağı sınıfa ait düşük şeyleri ya da önemsiz şeyleri yücelterek, ironik bir yolla "yüksek" değerlerin eleştirisi yapılmaktaydı. Duruma göre kahramanlara, önemli kişilere ve olaylara gönderme yapılırdı. Rönesansta bu retorik şekli hümanistler arasında inanılmaz gelişme gösterdi ve kendi başına bir tür haline geldi¹⁰⁴. Rabelais'in Gargantua ve Pantagruel hakkındaki hikayeleri¹⁰⁵ ve Erasmus'un "Deliliğe Övgü"sü¹⁰⁶, bu türün 16. yüzyıldaki en çok bilinen iyi örneklerindendir. Rabelais'in kitapları yiyeceklerin ve pislik edebiyatı ve cinsel çağrışımları içeren diğer "önemsiz" şeylerin uzun listelerinden oluşan değişik paradoksal "encomia"lar içerir.

Aertsen'in 1550 ve 1560 yılları arasında yaptığı bir dizi tablodaki genel prensibin bir retorik şekli olan paradoksal encomium ile yakından ilişkili olması kuvvetle muhtemeldir. Bu ilişki edebi paradoksal encomia'nın temel yapısında ve Aertsen'in tablolarında yansıtılmıştır, "yüce" ve "değerli" form "alçak" içeriklerin tasvir edilmesinde kullanılmıştır.

Aertsen kendi tablolarını bu retorik şeklinin doğrudan bir görsel uyarlaması olarak görmese de, paradoksal methiyenin bir soydaşı olarak görmüş olabilir. Bu kavramın natürmortlar ve köylü resimlerinin de altında yatan genel prensip olması o çağın ortamı içerisinde olasıdır. Her ne kadar belli örnekler incelendiğinde Antik Çağ

¹⁰² B. Van den Boogert, and J Kerkhoff, Maria van Hongarije, **1505-1558. Koningin tussen keizers en kunstenaars**. Zwolle: Waanders, Utrecht: Rijksmuseum Het Catharijneconvent, & Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, 1993, s.225

¹⁰³ R.L. Colie, **Paradoxia epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox**. Princeton N.J.. Princeton University Press, 1966, s.276

¹⁰⁴ D.G. Watson, "Erasmus – Praise of Folly and the Spirit of Carnival", **Renaissance Quarterly** 32, 1979, s.333

¹⁰⁵ Rabelais, **Gargantua**, Everest Yayınları, İstanbul, 2011

¹⁰⁶ Diderus Erasmus, **Deliliğe Övgü**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000

retoriğiyle Aertsen'in resimleri arasında paralellikler görmek mümkün olsa da yine de ressamın sadece bu kalıplarla sınırlı kalmış olduğunu düşünmek, onun resimleri için yeterince açıklayıcı değildir.

2.1.1.3 Cicero'nun De Officiis'i (Ödevler-I.Kitap)

Aertsen'in resimlerinin felsefi arka planını oluşturmakta Antik Çağ metinleriyle ilişki kurduğu yolunda bir başka görüş daha vardır. Ancak bu görüş yaygın kanının aksine, bu resimleri Antik Çağ'ın retorik ya da hiciv geleneğiyle değil, bir başka ahlaki metin olan Cicero'nun "De Officiis"i (ödevler-I.Kitap)¹⁰⁷ ile ilişkilendirir. Bunu yaparken de temel referans olarak, üç kitaptan oluşan bu eserin birinci kitabının sonunda yer alan ve ticaret konusu üzerine yazılmış bir metin bölümünü kullanır. Antik Çağ'ın hiciv geleneği kendi metaforlarını ağırlıklı olarak yiyecek maddeleri üzerine kurmaktadır. Oysa de officiis içinde yer alan metin ise objeleri değil, bunları satan kişileri ele almakta ve ahlaki açıdan değerlendirmektedir. Dolayısıyla, bu eserleri hiciv geleneğiyle ilişkilendiren görüş, resimleri, içinde yer alan pazar yeri gibi mekanlar, yiyecekler ve mutfak eşyaları gibi natürmort öğeleri üzerinden değerlendirirken, De Officiis ilişkilendiren görüş ise daha çok kasaplar, meyve sebze satıcıları, balıkçılar gibi, resimlerde yer alan figüratif öğeleri değerlendirmeye almıştır.

Bu görüşü savunanların başında Günter Irmscher gelir¹⁰⁸. Irmscher bu ressamın pazar yeri ve mutfak sahnelerinde neden hep aynı mesleklerden insanların resmedildiğini sorgular. Ona göre Aertsen ve Beuckelaer'in pazar yeri ve mutfak sahnelerindeki ahlaki mesajlar, anlamın üç seviyesini ortaya koyar; bir erotik, bir dinsel ve bir de ahlaki ve politik anlam¹⁰⁹. Erken modern dönemde klasik yazarlar önemli ahlakçılar olarak görülürdü. Rönesans resimlerinin konularını oluştururken yazınsal kaynaklardan yararlandığı için, Aertsen ve Beuckelaer'in pazar yeri ve mutfak sahnelerinde de klasik metinlere bağlı kaldıkları tezinden hareket edildiğinde karşımıza çıkan metinlerden biri de erken modern dönemin en

¹⁰⁷ Cicero, **Ödevler – I.Kitap**, s.38

¹⁰⁸ Günter Irmscher, **Ministrae Voluptatum**, s.219

¹⁰⁹ Mary E. Hazard, "Renaissance aesthetic values: 'Example', forexample", **TheArt Quarterly**, new series 2 1979, s.1-36

önemli ve etkili eserlerinden biri olan Cicero'nun "De officiis" (Ödevler) adlı yapıtıdır. Birinci kitabın sonunda onurlu ve onursuz ticaret konusu şu şekilde ele alınmaktadır;

"XLII 150. Şimdi de sanatlardan ve kazanç sağlayan öteki işlerden söz edelim:.... Zevklere hizmet eden işler, en çok hor görülmesi gereken işlerdir. Örneğin, Terentius'un saydığı gibi "balık satanlar, kasaplar, aşçılar, tavukçular, balık tutanlar" bu tür işler yaparlar; dilersen bunlara, güzel koku satanları, dansçıları ve tüm kumarbazları katabilirsin....Ticarete gelince, küçük çaptaysa önemsiz sayılmalıdır; ama büyük ve geniş çaptaysa, her yerden birçok mal getirilip hileye kaçmadan pek çok kişiye ulaştırılıyorsa hiç de hor görülecek bir iş değildir. Hele, tüccar kazanca doyup, daha doğrusu elde ettiği karla yetinip, genellikle olduğu gibi, denizden limana, limandan tarlasına ve mülkünün başına dönmüşse haklı olarak övgüye değer görülür. Ama kazanç getiren tüm işler arasında hiçbiri tarımdan daha iyi, daha verimli, daha zevkli değildir. Özgür insana bundan daha çok yakışanı da yoktur."¹¹⁰

De officiis erken dönem kilise babaları üzerinde uzun süre etkili olmuştur. Ambrosius'un meşhur eseri "De officiis ministrorum" (hizmetkarların görevleri hakkında) Cicero'nun De Officiis'inin Hıristiyan adaptasyonu olarak değerlendirilmiştir, Aziz Augustine'nin "De Ordine" 1:4'ün içeriğine Cicero'nun onurlu ve onursuz meslekler yargısı dahil edilmiştir¹¹¹.

Cicero'cu Ahlak'ın Orta Çağ'da geniş ölçekte bilinir hale gelmesi, onun daha iyi algılanmasına yardımcı oldu. Böylelikle diğer bazı kişiler gibi Thomas Aquinas da Cicero'nun yukarıdaki pasajına dayanarak tefeciler ve komisyoncular hakkındaki düşüncelerini açıkça ifade etti. Giraldus Cambrensis de "Liber de instructionea" (eğitime dair kitap) adlı yapıtında, aynı pasajdan etkilenerek bütün bedensel zevkleri hayvani bulduğunu belirterek yermiştir¹¹². Klasik çağ yazarlarının el yazması şeklinde yazılmış ve Orta Çağ boyunca dolaşımda olan metinleri, çok sayıda

¹¹⁰ Cicero, a.e., s.38

¹¹¹ N.E. Nelson, "Cicero's De officiis in Christian thought: 300-1300", **Essays and studies in English and comparative literature**, Ann Arbor (ed.) 1933, s.59

¹¹² Nelson, a.e., 124-125

kopyaları yapılmış olmalarına rağmen sadece küçük bir grup insan tarafından kullanılmakta ve bilinmekteydi. 15. yüzyılda matbaa makinasının icadıyla bütün Kuzey Avrupa’da önemli miktarda Antik Çağ metni basıldı ve yayıldı. Cumhuriyetçi zihniyetteki İtalya’da doğal olarak klasik yazarların arasında en çok okunan Cicero’ydu. Bu yüzden felsefi ve yazınsal üslubu açısından 15. ve 16. yüzyıllar “Aetas Ciceroniana” (Cicero’nun çağı) idi.¹¹³

1501 tarihine kadar Cicero’nun en sık baskısı yapılan eserlerinin *De Officiis* (ödevler) ve *Epistulae ad Familiares* (Yakınlara Mektuplar) olması ilginçtir. Buradaki esas mesele, Hollanda’daki üç önemli ve çok okunan yazarın eserlerinde Cicero’nun *De Officiis* 1:150-151’den alıntı yapmış olmalarıdır, bu yazarlar; Desiderius Erasmus, Jean Calvin ve Dirck Volckertszoon Coornhert’tir.¹¹⁴

Cicero’nun fikirlerinin Kuzey Avrupa’da yayılmasının en büyük nedeni Erasmus’tur. Erasmus, Cicero’nun *De Officiis*’ini o kadar önemsemiştir ki, okuyucularına bu kitabı yalnız derinlemesine öğrenmekle kalmayıp aynı zamanda gittikleri her yere taşımalarını tavsiye etmiştir. 1501 yılında bu çalışmayı bir bütün halinde, Latince metni ve bir yorumla beraber hazırlamıştır. İlerleyen yıllarda, Antwerp’te aynı çalışma çok az editoryal değişikliklerle tekrar tekrar basılmıştır.¹¹⁵ Erasmus’tan sonra Hollanda’da 1550’lerin ortalarında bu fikirleri geliştiren Hıristiyan yazar Kalven’di, onun da profesyonel hayat ve iş ahlakı konularına dair oldukça ilgisi vardı. 1561 yılında yazdığı “Yeni Ahit üzerine yorumlar”ına göz atıldığında, Kalven’in pek çok şeyi Cicero’nun *De Officiis* 1:150-151’e dayandırdığı görülür. Kalven burada sadece “*metiers qui servent a voluptes*”den (zevklerin uşaklarının tezgahları) söz etmekle kalmamıştır, aynı zamanda okuyucuya bütün toplumun yararına olacak şekilde ticaret yapılmasını tavsiye etmiştir.¹¹⁶ Kalven de, Cicero gibi toptancıların eylemlerinin diğer türde ticaret yapanlara nazaran Tanrıyı daha fazla memnun edeceği yargısında bulunmuştur.

¹¹³ Walter Rugg, **Cicero: Orator Noster, Eloquence et Rhetorique chez Ciceron**, Geneva, 1981, s.275

¹¹⁴ Irmscher, **a.g.e.**, s.220

¹¹⁵ Johanna J.M. Meyers, ed., **Desiderius Erasmus: A short-title catalogue of the works in the City Library of Rotterdam**, Rotterdam, 1982, s.61

¹¹⁶ Andre Bieler, **La pensee economique et sociale de Calvin**, Publications de la Faculte des Sciences Economique est Sociales de l’Universite de Geneve 13, Geneve 1959, s.406-7

Erasmus'un fikirlerinin popüler hale getirilmesinde çok etkili olan ünlü ahlakçılardan D. V. Coornhert'in bu konuya ilgisi büyüktü ve Cicero'nun De Officiis'inin Hollandaca'ya çevirisini ilk olarak o yaptı¹¹⁷. Coornhert çevirisinde şöyle demektedir “insanların iştahlarına ve arzularına hizmet veren en aşağılık meslekler balık satıcılığı, kasaplık, aşçılık, pastacılık, parfüm satıcılığı, dansçılık ve kumarbazlığın her türüsüdür”¹¹⁸. Erasmus'un, Latince bildiği varsayılan okuyucuları için hazırladığı De Officiis baskısından farklı olarak, metnin Hollandaca'ya çevrilmesi, 16. yüzyıldan ileri tarihlere doğru, çok geniş bir okur yazar kitleye ulaşmasını sağladı. Cicero'nun bu pasajının yansımalarını sadece resimlerde değil, onun yanında, ahlaki metinlerde ve tiyatro oyunlarında da bulmak mümkündür.¹¹⁹

Aşçılar ve manavlar Cicero tarafından ilk olarak, yaptıkları iş perakendeci bir aracılık olduğu için, ikinci olarak da zevke (voluptas) hizmet ettikleri yani lezzetten alınan hazzı teşvik ettikleri için olumsuz şekilde değerlendirilmişlerdir. Bu durumda, burada sözü edilen zevk (voluptas) ruhsal olmaktan çok bedensel türdedir. Bu önemli bir noktadır çünkü pazar yeri ve mutfak sahnelerindeki çeşitli objeler, örneğin kuşlar, kafesler veya baykuşlar, o zamanlar daha pozitif ruhsal semboller olarak görülmüş olabiliyorlardı. Voluptas kavramı geleneksel olarak iki özel zevke işaret eder; yemek ve cinsellik. Ahlakçıların yazılarında bu ikisi arasında çok yakın bir ilinti kurulmaktadır.

Klasik edebiyatta, zengin yiyecekler, alkollü içecekler ve cinsel istek gibi şeylere duyulan arzusunun birbirini tetikleyici şeyler olduğu şeklindeki genel görüşe yapılan pek çok gönderme vardır.¹²⁰ Terentius'un “Sine Cerere et Baccho friget Venus” (Ceres ve Bacchus olmadan Venus soğur – güçsüz kalır) özdeyişi bunların en bilinenlerinden biriydi. Bu kavram, klasik ahlaki doktrinler de dahil olmak üzere çok

¹¹⁷ D.V. Coornhert (çev), **Officia Ciceronis**, Haarlem, 1561

¹¹⁸ a.e., folyo 58v.

¹¹⁹ Irmscher, a.g.e, s.221

¹²⁰ Hans Dohm, **Mageiros; Die Rolle des Kochs in der griechisch-romischen Komodie**, Zetemata 32, Munich 1964.

genele yayılmış durumdaydı, örneğin Aristoteles'in "Eudemos'a Ahlak"ında olduğu gibi.¹²¹

İsa çarmıhta insanların tensel günahları yüzünden öldüğü için, Yeni Ahit'te yemek tüketimiyle cinsel arzuların doyurulması arasında benzetme yapan pek çok örnek bulunabilmektedir. Muhtelif örnekler arasında karakteristik bir tanesi olan Romalılar 13:13-14'de şöyle denmektedir: "Çılgınca eğlenceye ve sarhoşluğa, fuhuşa ve sefahate, çekişmeye ve kıskançlığa kapılmayalım. Gün ışığında olduğu gibi, saygın bir yaşam sürelim. Rab İsa Mesih'i kuşanın. Benliğinizin tutkularına uymayı düşünmeyin".¹²²

Erken dönem kilise babaları arasında, yemekten alınan zevke ve cinsel arzuya karşı yapılan saldırıların doruk noktası Augustinus'un eserleri, özellikle de "İtiraflar" adlı eseridir. Burada Augustinus bebekliğinde annesinin memesini açgözlüce emdiği için kendisini dahi doğuştan günahkâr olmakla suçlar. İtiraflar'da, tensel şehvetin de (concupiscentia carnis) ötesinde olan gözlerin şehvetinden de (concupiscentia oculorum) söz edilir. Onların tehlikeli güzellikteki görüntüleri algılama ve zevk alma arzuları, insanın yolunu, ruhunu Tanrı'ya yükseltmekten ayırır.¹²³ Bu durum, aşçıların ve tezgâhlarda sunulan et, meyve ve sebzelerin titizlikle detaylandırılmış resimlerinde görülebilmektedir; bu konuları ele alan resimler açıkça izleyicinin genellikle arka planda görülen Tanrısal sahneye dönmektense, bir anlık bakışla bile göz zevkinin (voluptas oculorum) esiri olmasına karşı bir uyarı niteliğindedir

Voluptas oculorum (göz zevki) 16. yüzyılda Hollanda'da, tenin zevki (vleeschlijke wellust) ve gözlerin doymazlığı (begeerlijkheyt van ooghen) alegorilerin bulunduğu Retorik (Rederijker) metinlerinde geniş bir yayılım gösterdi¹²⁴

¹²¹ Aristotle, **Eudemian ethics, I II**, 2; için bkz. Bruno Singer, **Die Fürstenspiegel in Deutschland im Zeitalter des Humanismus und der Reformation**, Humanistisch Beibliothek; Abhandlungen Texte, Skripten, I, 34, Munich 1981, s.187.

¹²² Kutsal Kitap, s.1440

¹²³ Augustinus, **İtiraflar**, çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2010, 1-7-11

¹²⁴ W.M.H. Hummelen, **Repertorium van het Rederijkersdrama 1500-ca.1620**, Assen, 1968, s.53

Erasmus, her türden bedensel zevk üzerine en ironik eleştirilerde bulunanlardan biriydi. Sofu bir bakış açısından olmamasına rağmen yine de ölçülülük (moderation) taraftarı olan klasik öğretileri referans alıyordu. Erasmus'da, yiyecekler ve cinsel arzular arasındaki doğrudan bağlantıyı ele alan pekçok pasaj bulmak mümkündür.

Aertsen'in Berlin, Dahlem Museum'da bulunan 1567 tarihli "Pazarcı Kadın" (Resim 9) resminde, ön planda meyve, balık ve sebzelerini sergileyen bir pazarcı kadın bulunmaktadır. Resmin köşesine denk gelen sol taraftaki elinin bulunduğu yerde de bir kasap ve bir inek durmaktadır. Bu, mide ile ilgili zevklerin bolluğuyla alakalıdır, sağ taraftaki elinin bulunduğu yere denk gelen bölgede ise öpüşen bir çift vardır; bu da, damak tadının ayrılmaz eşlikçisi olan cinsel zevkin göstergesidir. Bu resim açgözlülükle et tüketmenin, uygunsuz cinsel arzuları teşvik etmesine karşı da bir uyarıdır. Bu imanın arkasında ise "temperantia" (ölçülülük) konusunda bir tembih vardır. Bu da Cicero'nun De Officiis'inde bulunan anahtar kavramlardan biridir.

Bir diğer örnek Beuckelaer'in 1563 tarihli ve şu anda Köln'deki Wallraf-Richartz Museum'da bulunan "Ölü Domuz" (Resim 32) resmi. Resmin egemen motifi, tavandan sarkan kesilmiş ve içi temizlenmiş bir domuzdur. Cicero kasapların (lanius) işi olan hayvanların kesilmesini de, kınadığı eylemlerin arasında sayar. Bu yorum onun çağındaki amblem sembolizmi tarafından da desteklenmektedir.¹²⁵ Barthelemy Aneau'nun 1522 tarihli Lyons'da yayınlanan "Picta poesis ut pictura poesis erit" (süslü şiir, şiirin resmi gibidir) adlı amblem kitabının 22. folyosunda, altında açıklayıcı alt yazı bulunan, bir odanın içinde kesilmiş bir domuz resmi görülmektedir.¹²⁶ Yazıda bu domuzun Epicurus'un sürüsünden olduğu ve onlar sadece yiyip içmek için yaşayan kişiler olduklarından dolayı, öldüklerinde yaslarının tutulamayacağı yazılıdır. Epiküryenler'in felsefesi, yaşamın sadece bedensel zevklerin tatmini için yaşanması gerektiği şeklinde bir bakış açısına sahiptir. Beuckelaer'in resminde arka plandaki çiftin tuttuğu testiler bu anlamı

¹²⁵ Kenneth M. Craig, "Rembrandt and the Slaughtered Ox", **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 46, 1983, s.235-239

¹²⁶ Peter M. Daly, "Emblem Theory: Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre", **Wolfenbuttle Frorschungen** 9, Nendeln, 1979, s.29-30

güçlendirmektedir. Bax¹²⁷, onların evlilik dışı, özgür ilişki anlamındaki uygunsuz davranışların sembolü olabileceği ve aynı zamanda aşırı alkol düşkünlüğünü de sembolize edebileceği ihtimalinden söz eder.

Beuckelaer'ın Antwerp'te bulunan, 1574 tarihli "Balık Pazarı" (Resim 46) resminde, bir grup balık satıcısından oluşan bir sahne yer almaktadır. Cicero da metninde balık satıcılığını (cetarii) onursuz meslekler listesinin başına yerleştirir. Resmin merkezinde, hizmetçi bir kız tarafından tutulan dolu bir sepetin üstünde, içinde bir dilim somon balığı olan bir tabak görürüz. Kız sol eliyle, balık satıcısının onun beğenisine sunduğu bir balığı işaret eder. Beuckelaer'ın Strasbourg'daki Musee des Beaux Arts'da bulunan 1568 tarihli bir başka "Balık Pazarı" (Resim 102) resminde ise, sırttan bir balık satıcısı, parmağına kanca gibi taktığı benzer bir dilim somon balığını sunarken görülmektedir; bu müstehcen bir jesttir. Antwerp'teki resimle beraber burada da, balık eril bir sembol, somon dilimi ise dişil bir sembol olarak tanımlanabilir. Antwerp resminin sağ tarafında, balık satıcısının arkasında, ikinci bir hizmetçi kız iki kadına doğru bir el işareti yapmaktadır. Resim geleneğinde uzun zamandır var olan bu konu, genç sevgililer için gözcülük yapan yaşlı kadın sahnesidir. Bu konu genellikle Hollanda baskı resimlerinde sık görülür.¹²⁸

Aertsen ve Beuckelaer'ın bazı pazar ve mutfak resimlerinin arka planlarında İsa'nın hayatından bölümler görülür. İkonografik açıdan bakıldığında, uygunsuz bedensel zevklere karşı uyarı yapan bu arka planlarla, ön plandaki ministrae voluptatum (zevkin hizmetkarları) imgelerinin neden bir arada betimlendiği sorusu karşımıza çıkar.

Irmscher, bunun cevabı olarak; İsa'nın hayatına dair sahneler arka planda görülür, çünkü ilk bakışta görülmeleri istenmez. Bu yüzden de resmin ahlaki mesajının bahanesi olarak yapılmış olan, ön plandaki eğlenceli ve erotik içerikli sahnelerin arasında yer almaz. İsa'nın hayatına dair sahneler, voluptas oculorum'un (göz zevki) etkisiyle resme zaten kapılmış olan izleyicinin uygunsuz düşüncelerini

¹²⁷ Dirk Bax, **Hieronymus Bosch: His picture-writing deciphered**, Rotterdam, 1979, s.279

¹²⁸ Irmscher, **a.g.e**, s.226

islah edebilmek için özellikle ikinci bir bakışta görmesini sağlayacak şekilde konmuştur varsayımını ileri sürmüştür.¹²⁹

Aertsen'in 1553 tarihli, Rotterdam'daki Boijmans-van Beuningen Museum'da bulunan "İsa Meryem ve Martha'nın Evinde" (Resim 3) resminde, sol ön planda yiyecekler görülmektedir. Grosjean bunların olası erotik anlamları üzerine çeşitli görüşler öne sürmüştür.¹³⁰ Sol uçta görülen biri erkek biri kadın iki aşçı, ministræ voluptatum'a (zevkin hizmetkarları) hizmet ederler. Kompozisyonun bu bölümünde egemen öge zambaklardır. Pekçok olası anlamın arasında, arka plandaki sahneyle ilişkili şekilde bu içerikte, zambaklar İsa'nın bakırlığının iffetine gönderme yapan bir semboldür.¹³¹ Resmin sağ tarafında, ateşin önünde, alkol düşkünlüğünün sonuçları görülmektedir; elinde şarap testisi tutan yaşlı bir adam (Keith Moxey muhtemelen bunun Havari Petrus olduğunu söyler¹³²), diğer elini dekolte giysili genç bir kadının omuzuna koymuştur (cinsel arzuya ilgili bir jest). Kadın sağ eliyle yanan kömürleri işaret ederken, sol elini de ateşe uzatarak ısıtmaktadır. 17. yüzyıl Hollanda amblem sembolizminde, ışık saçarak yanan kor halindeki kömür cinsel zevkin aşk ateşini ve fahişeler ve kadın satıcılarını sembolize etmektedir.¹³³ Resmin arka planındaki ışıklı sahnede, Serlio'dan alıntı yapılan Antik dönem taklidi bir mimari dekor önünde, İsa, annesi Meryem, Martha ve diğer Meryem, kimlikleri tanımlanmamış başka figürlerle birlikte yer almaktadırlar. Bu sahne Luka 10:39-42'den alınmadır; "Gerekli olan bir tek şey vardır; Meryem iyi olan şeyi seçti , ve bu ondan alınmayacaktır".¹³⁴ Bu ayet Meryem'in Tanrı'nın sözüne dönüşünü yüceltmektedir. Bu nedenle Emmens bu grup resimleri "vita activa" (aktif hayat) ve "vita contemplativa" (tefekkür hayatı) terimleriyle yorumlar.¹³⁵ Sadece Meryem ve Martha sahnesi olursa bu yorum kesin olarak doğrudur. Ama bunun ön plandaki sahneyle ilgili bir referansı yoktur. Craig burada bedensel zevklerin ziyafeti (cena

¹²⁹ A.e, s.227

¹³⁰ Ardis Grosjean, a.g.e, s.121

¹³¹ Mirella Levi D'Ancona, "The Garden of the Renaissance: Botanic Symbolism in Italian Painting", **Arte e archeologia: Studia e Documenti** 10, Florence, 1977, s.210-20

¹³² Keith Moxey, Erasmus and the iconography, s.335-36

¹³³ Kenneth M. Craig, "Pars ergo Martha transit, Pieter Aertsen's inverted paintings of Chris in the House of Mary and Martha", **Oud Holland** 97, 1983, s.25-39

¹³⁴ Kutsal Kitap, s.1301

¹³⁵ Emmens, a.g.e, s.95

corporis) ve ruhsal ziyafet (cena spiritualis, Tanrının sözü olarak) karşıtlığı varsayımını ortaya koymuştur¹³⁶. İncil'deki bölümün başrolünde Martha vardır, bu yüzden İsa ona döner ve şöyle der “Martha, Martha sen çok şey için kaygılanıp telaşlanıyorsun” ve Meryem’i ona örnek gösterir.

Martha karı-kocaların ve aşçıların koruyucu azizesidir¹³⁷. Evin hanımı olarak, mutfak ve yemek hazırlığının denetimi onun görevidir. Bir eş olarak kocasına karşı yapmak zorunda olduğu görevleriyle yükümlüdür. Burada karşımıza evli çiftlerle ilgili din bilimsel bir problem çıkar: bütün günahların kökeninde yatan voluptas carnis (tensel zevk), Hıristiyanlığın iffet konusundaki tavsiyeleriyle nasıl uzlaşmaktadır ?

Nyssa’lı Gregorius’un “De virginitate” (bekaret üzerine) adlı eseri, genel anlamda mistisizm ve özellikle de “saf” ve “saf olmayan” aşk üzerine sorgulamaları anlamında önemli bir eserdir.¹³⁸ Gregorius bekareti, insanın ruhunu bedensel arzularından ve dünyevi kaygılardan özgür bırakan, herşeyin üstündeki ruhsal ideal olarak görmekteydi. Ruhun mükemmeliyete erişmesi için gereken en önemli şey, bedensel zevkler konusunda ihtiyatlı ve ölçülü olmaktır. Gregorius bedensel ihtiyaçlara karşı aşırı derecede reddedici olmak yerine ölçülü olmayı savunur. Ruhun bekareti kadar bedensel ölçülülük de ancak bir üstaddan öğrenilebilir. Gregorius’un De virginitate’sinin temel konusunu resimle örnekleyen İsa Meryem ve Martha’nın evinde sahnesinden başka sahne yoktur. İnsanları bedensel hazların (yemek, cinsel zevk) tuzağına düşürebilecek tüm doğal unsurlara karşı, onu Tanrı’nın gözünde temize çıkarabilecek olan tek kanıt, bedenin kontrol edilmesiyle elde edilebilecek olan saf ve bakir ruhudur. Bu İsa’nın Martha’ya Meryem’i örnek gösterirken tam olarak ifade etmek istediği şeydir. Aertsen’in İsa Martha ve Meryem’in evinde resimlerinin arka plan sahnesinde, aşkın daha saf bir formunun ancak evlilik ilişkisiyle elde edilebileceğini göstermek ister, bunun karşıtı olarak da ön planda görülen saflıktan uzak serbest ilişkileri sembolize eden ministrae voluptatum (gula)

¹³⁶ Kenneth M. Craig, **Pieter Aertsen and The Meat Stall**, s.6

¹³⁷ J. Hofer and K. Rahner (ed.), **Lexikon für Theologie und Kirche**, vol. 7, Freiburg, 1962, col. II

¹³⁸ Gregorius of Nyssa, **De virginitate: epistola exhortatoria ad frugi vitam, Patrologia Cursus Completus**; Patrologia Graecae vol. XLVI, S.P.N. Gregorii Episcopi Nysseni opera quae reperiri potuerunt omnia, vol. 3, Paris 1858, s.318-415

ve şöinenin önündeki sahnedeki (libido) gibi bedensel arzu örneklerini ortaya koyar.

Bütün bunların toplamından oluşan bu tür resimlerin bir dekoratif niteliği vardır. Bu büyük boyutlu resimler, zengin tüccarların büyük evlerindeki yemek salonlarının ve resmi ofislerin dekorasyonunun bir parçasıdır, ve onların içinde görülen ahlaki ya da Hıristiyanlık konulu örnekler iki sonuca neden olur: birincisi, evin hanımı üzerinden evlilik ilişkisinin erdemini vurgulamak, ikincisi, yemek sırasında hem bedensel hem ruhsal açıdan ölçülülüğü öğütlemek, ve bunların da ötesinde ekonomik ve politik açıdan genel geçer doğru davranışların neler olduğunu işaret etmek.¹³⁹

Bu resimlerin ana konusunu oluşturan, bedenın günah tuzaklarına düşmesi, ve bununla eş zamanlı olarak da, ruhun günahlardan arınma ihtimali, aynı dönemde yapılmış olan, Cornelis Bos'un 1554 tarihli "İnsanların Ruhlarını Özgürleştiren İsa" (Resim 101) adlı bir gravüründe görülebilir. Burada kalbi, dünyevi şeyler (küre), güç (taç ve asa), zenginlik (para kesesi) ve cinsel arzu (çıplak kadın) gibi sembolik imgelerle bağlanmış bir adam görülmektedir. Acı çeken (haç) İsa, elinde alevli bir kılıçla kalbin (ruh) zincirlerinin üzerine doğru gider; resmin altında "Ben aklımla Tanrı'nın kanunlarına hizmet ederim, ama bedenle günahın kanunlarına hizmet edilir" yazılıdır. Bu resmin mesajıyla Aertsen'in resimleri arasında bir fark vardır. Bos'un bu gravüründe, üzgün olan İsa'nın eylemiyle ruhun tamamen özgürlüğüne kavuşması resmedilir. Aertsen'in resminde ise İsa insanlara yollarını değiştirmelerini sadece tavsiye eder. Bu durum Aertsen ve Beuckelaer'ın resimlerindeki hümanist etkiyle ilgili bir gösterge kabul edilir.

Bu resimlerin erotik ve dinsel anlamlarının yanında, aynı zamanda politik ve ahlaki içerikleri de bulunmaktadır. De officiis, ahlaki ödevlerle ilgilidir, özellikle de Roma Cumhuriyeti'nin politik açıdan özgür devlet adamları için.

¹³⁹ Irmischer, a.g.e, s.229

Cicero'nun De Officiis'te ele aldığı temel konu, “en yüce iyi”ye (summum bonum) yani en büyük mutluluğa, yani erdeme ulaşmak için ön koşul olan Honestum'dur (onur) – onurlu olan herşey. Honestum dört temel değere uymayı gerektirir; bunlar, “sapientia” (bütün değerlerin nihai hedefi olan bilgelik), “iustitia” (adalet), “magnanimitas” (yüce gönüllülük) ve “temperantia” (ölçülülük). Temperantia, honestuma ulaşmak için özellikle önemlidir, ölçülü bir tavır gerektiren honestumun en büyük düşmanları duygular, arzular ve tutkulardır.¹⁴⁰ Sosyal hayatta temperantiaya sosyal adaba uyarak ulaşılır, “doğru olan şey ahlaken uygundur, ahlaken uygun olan şey doğrudur” (De officiis 1:94).¹⁴¹ Aynı öğretilerde honestuma giden yolun aynı zamanda “utilitas”dan (faydacılık) geçtiği de belirtilir.

Sonuç olarak, meslek seçimi de uygun davranışlar edinme açısından önemli bir konudur (De Officiis, 1:115). Topluma hizmet veren bütün işler arasında sadece honestum ve utilitas ile uygunluk gösterenler kabul edilebilir. Adaplı olmanın bakış açısından sadece onurlu ve kirlenmemiş eylemler yararlıdır. Honestum (onur) ve temperantia (ölçülülük) kavramları, voluptas (zevk) ile uzlaşan kavramlar olmadıkları için, zevke hizmet eden kavramlar olarak sayılmazlar.¹⁴²

Ticaret, eğer bir kişi büyük ölçekli dış ticaret yapıyorsa ve “dünyanın her tarafından büyük ölçekte ithal ettiği malları çeşitli yerlere sahtekarlık yapmadan satıyorsa (komisyonculuk)” (De officiis 1:151) saygın kabul edilebilir.¹⁴³

Bu resimlerin kimler tarafından satın alındığı konusuna girmeden önce, Rönesans döneminde etik konusunun önemi üzerinde kısaca durmak gerekir. Bütün Orta Çağ boyunca okunmuş olan Cicero, Seneca ve Boethius'un etik üzerine yazmış oldukları eserler, Orta Çağ'ın erken dönemlerinde özellikle din bilimciler tarafından okunmuştur. Orta Çağ'ın geç dönemlerinde ise, Cicero'nun etik üzerine yazdıkları ve Aristoteles'in dünyevi kurallara dair ahlaki eğitim yazılarını okumak, bu yazınsal türün özellikle dönemin soylularına ayna tutmuştur.

¹⁴⁰ Klaus Heitmann, **Augustins Lehre in Petrarca's Secretum**, Bibliothéque d'Humanisme et Renaissance 22, 1960, s.43-44

¹⁴¹ Cicero, **a.g.e.**, s.25

¹⁴² Cicero, **a.g.e.**, s.30

¹⁴³ **A.e.**, s.38

Burjuvazinin sekülerleşmesi ve eşit haklar elde etmesi yolundaki gelişme, klasik etik anlayışının sadece hümanist devlet adamları arasında değil aynı zamanda bankerler ve büyük tüccarlar arasında da, Cicero'nun cumhuriyetçi ve demokratik fikirleriyle birlikte, geniş bir alana yayılmasına neden olmuştur. Burada şöyle bir ilginç durum vardır, geç Orta Çağ dönemi Almanya'sında, toptancılar ("mercator" – tüccar – ünvanını almaya sadece onlar layık görülmekteydi), küçük perakende ticaret yapanları yok etme pahasına, gittikçe büyüyen bir güç ve özgürlük kazandılar. 14. ve 15. yüzyıllar boyunca gelişen bu durum, büyük tüccarların politik bir tüzel kişiliği olan bir sınıf oluşturmalarına neden oldu. Aertsen ve Beuckelaer'in pazar yeri ve mutfak sahnelerini sipariş edenler, tüccarlar, bankerler ve yüksek devlet görevlileridir. Genel olarak zengin ticaret adamları, ticaretin merkezi sayılabilecek olan Hollanda'nın büyük şehirlerindeki kültürel hayata dahil olmaktaydılar. Honestum (onur) toptan ticaret yapan tüccarlar için bir kontrol mekanizmasıydı, klasik etikteki temperantia (ölçülülük), onların hem voluptastan (gula yani oburluk ya da libido yani cinsel arzu) ve "acedia"dan (tembellik) kaçınmalarını sağlıyordu. Burada unutulmaması gereken şey, her iki niteliğin de (erdem ve faydacılık) İspanyol kraliyetinin yönetimine ve feodal asillere bir karşı duruş ortaya koymaktaki en önemli politik argümandı.¹⁴⁴

Tüccarların arzu ettiği politik stabilite, tolerans ve dengeli sosyal ilişkilerin, temperantia kavramı ile çok yakın bağlantısı vardı. Savaş ve dinsel rahatsızlıklar, mali işlemlerde belirsizliğe ve dış ticarete uzun vadeli planlar yapılamamasına neden olmaktaydı. Rönesans boyunca, erdem, hastalıklı inanca, şans ve şanssızlığa, yani kısaca dış ticareti çökertebilecek olan belirsizliğe karşı ihtiyatlı olmanın ölçüsüydü: bu tam olarak stoacı bir yaklaşımdır.¹⁴⁵ Bu sebeplerden dolayı, kendine cumhuriyetin vatandaşını konu edinmiş olan Cicero'un "Ödevler"i, iş adamlarının en çok okumayı tercih ettikleri eserdir. Özgür cumhuriyet vatandaşı kavramı, Hollanda'nın bağımsızlık savaşında önemli bir kavramdı.

¹⁴⁴ Irmscher, a.g.e, s.231

¹⁴⁵ Paul Oskar Kristeller, "Das moralische Denken des Renaissance-Humanismus", **Humanismus und Renaissance**, vol. 2, Philosophie Bildung und Kunst, Munich, 1975, s.30-84

Rönesans, kendi karakteristik yapısı itibariyle Stoacılığı (ya da herhangi bir klasik ahlaki doktrini) kapalı bir sistem olarak bütünüyle almak yerine, onun ana fikrine bakıp oradan doğru davranış örnekleri çıkarmayı tercih etmiştir. Buradaki örnekte ise, *ministrae voluptatum* (zevkin hizmetkarları) kavramı pozitif nitelikler olan *honestum* (onur), *temperantia* (ölçülülük) ve *decorum*'un (edep) karşıtı olan olumsuz örnek olarak değerlendirilmiştir.

Schleissheim'de bulunan Beuckelaer'in 1561 tarihli "İşte İnsan"¹⁴⁶ (Resim 34) resminde buradaki içerik açısından enteresan olan, üzerindeki hiyeroglifleri Emmens'in defişre ettiği dikilitaştır.¹⁴⁷ İlk altı sembolün anlamı şöyledir: "Tanrı'nın bilgeliği ruhunuzun işlerini kısımlara ayırır". Hiyeroglifin bu bölümü, Aertsen'in İsa Meryem ve Martha'nın evinde resminin dinsel anlamı tarafından da desteklenmektedir. Yani, insanın bedeni günahın tuzağına düşer, ancak Tanrı'nın insanın yaptığı işleri bölüm bölüm değerlendirmesinden dolayı, saflaşan bir ruhun günahlarının affedilmesi için belki bir ümit söz konusu olabilir.

Hiyeroglifin çözümü aşağıda şöyle devam eder: "Nefretten ya da dostluktan bağımsız olan ve yüce gönüllülükle dengelenmiş olan gerçek adalet, herkesin yararına olan ortak faydanın koruyucusudur". Hiyeroglifin en alt kısmında Rönesans sırasında çok popüler olan bir mühür imgesi vardır (bir çapanın yanında yaralanmış bir yunus motifi), anlamı "Yavaşça acele et" (*festina lente*) şeklindedir.¹⁴⁸ Sabırla ama ihtiyatlı uğraşının düsturu olan bu hiyeroglif aynı zamanda ticari aktivitedeki *temperantia* (ölçülülük) kavramına da gönderme yapar; toptancı tüccarların "*vita activa*"sı (aktif hayat), resmin ön planındaki satıcıların "*acadia apati*"sine (tembellik eğilimi) kontrast oluşturması için yerleştirilmiştir. Bu düstur politik alanda da tedbirli olmayı ima etmektedir.¹⁴⁹

Aşağıdaki iki hiyeroglif, resimde seküler bir anlam seviyesi de olduğu varsayımını destekler; onlar, doğrudan Cicero'nun *iustitia* (adalet), *fides* (inanç),

¹⁴⁶ Luka 23: 13-24'de anlatılan, Vali Pilatus'un İsa'yı yargılaması sırasında onu insanların karşısına çıkarması öyküsüne dayalı bir sahne; Kutsal Kitap, s.1326

¹⁴⁷ Emmens, **a.g.e.**, s.97-98

¹⁴⁸ Edgar Wind, **Pagan Mysteries in the Renaissance**, Oxford University Pres, Oxford, 1980, s.98

¹⁴⁹ Emmens, **a.g.e.**, s.97-98

magnanimitas (yüce gönüllülük) ve temperantia (ölçülülük) kavramlarını tavsiye ettiği De officiis'in ilk kitabından çıkmışlardır. Bu bulguların ışığında, hiyeroglif kombinasyonunun tesadüfi olarak oluşmadığı açıkça görülmektedir. Bu resmin siparişi muhtemelen ya yüksek bir devlet görevlisinden veya zengin bir tüccardan ya da bir bankerden gelmiştir.¹⁵⁰

Aertsen ve Beukelaer'in pazar yeri ve mutfak sahnelerinde birbirine bağlı üç anlam düzeyi görülebilir; birincisi erotik, ikincisi dinsel (en azından Hıristiyan sahnelerinin olduğu örneklerde) üçüncüsü ise politik ve ahlaki davranışlarla ilişkilidir. Her üçü de, beden ve duyuların ölçülülüğü, ruhun bekareti ve yurttaşın sosyal hayattaki onurluluğuna işaret eder. Dinsel anlam seviyesini bir yana bırakırsak, erotik ve politik-ahlaki anlam seviyeleri Hollanda'da 16. yüzyıl ortasındaki artan sekülerleşmenin göstergeleridir, ama bu durum sembolizmin gücünün zayıfladığı anlamına gelmez.

2.2. Görsel Arka Plan

2.2.1. Erken dönem Hollanda Manzara Resmi Geleneği

Pieter Aertsen ve Joachim Beuckelaer'in Pazar görüntüsü ve mutfak gereçleri resimleriyle ilgili yapılan ikonografik araştırmanın odaklandığı sorunlardan biri bu resimlerin antitetik (anti-tez, karşıt) yapılarıdır. Özellikle Jan Emmens bu konuda yoğunlaşmış, Aertsen ve Beuckelaer'in 16. yüz yılın ikinci yarısında yaptığı pazar görüntüleri ve mutfak gereçleri resimlerinde ön planda karşılaştığımız dünyevi gereçler ve tavırlarla, arka planda karşılaştığımız dinsel hikaye arasındaki zıtlığın varlığına parmak basmıştır.¹⁵¹ Özellikle arka planda "İşte İnsan" görüntüsü olan resimleri yorumlarken, onların karşıtlık sergileyen yapılarının temelini tanımlamaya çalışıp, bir kuram oluşturdu. Emmens, "amor sui" (dünyevi aşk) ile "amor dei" (tanrı aşkı) arasındaki bu zıtlığı St. Augustine'in "De Civitate Dei" sindeki (Tanrı Devleti) birbirine karşıt olan iki vatandaşlık kavramı ile ilişkilendirmiştir: "civitas terrena"

¹⁵⁰ Irmscher, a.g.e, s.232

¹⁵¹ Emmens, **Eins aber ist notig**, s.9-13

yani dünya vatandaşlığıyla “civitas dei” yani cennet krallığındaki vatandaşlık. Kendisini dünyevi arzular ve görevlere adanmış olanlar civitas terrena’ya aittir.¹⁵²

Emmens’in düşüncesine göre St. Augustine’in ortaya koyduğu yapı, Aertsen ve Beuckelaer’in dünyevi malların ön planda, dinsel öykülerin ise arka planda olduğu mutfak ve pazar konulu resimlerinin karşıtlık anlayışının temelini oluşturmaktadır. (ör: İsa Martha ve Meryim’in evinde, İsa ve zina yapan kadın, Mısır’a Kaçış).

Emmens bu kuramını destekleyen fazla kanıt sunmamıştır, ancak kendisini Brunswick Monogramcısı’nın (Jan van Amstel) The Hague, Mauritshuis Museum’da bulunan 1530 tarihli “İşte İnsan” (Resim 76) resmiyle sınırlandırmıştır. Ancak Aertsen ve Beuckelaer’in resimlerini anlayabilmek için incelenmesi gereken önemli kaynaklardan biri de erken dönem Hollanda manzara resmi geleneğidir. Bu amaçla da başlangıçta Joachim Patinir’in manzara resimlerinin ikonografisini ele almak gerekir.¹⁵³

Patinir’in manzara resimlerindeki ikonografi hayattaki iki yolun metaforlarıdır. Bu metafor, öncelikle İncil’de yer alan bir ayete dayanır: ”Dar kapıdan girin. Çünkü yıkıma götüren kapı geniş ve yol enlidir. Bu kapıdan girenler çoktur. Oysa yaşama götüren kapı dar, yol da çetindir. Bu yolu bulanlar azdır” (Matta 7: 13-14)¹⁵⁴ Aziz Augustine’in iki civitates’in zıtlığı ile ilgili anlayışı Orta Çağ’da ahlak dersi veren ve eskatolojik bir bakış açısına sahip metaforlarıyla yakından ilişkilidir. Hayatın iki yoluna dair bu metaforların 1500 yılı civarında ortaya çıkan ilk örnekleri de bu geleneğin bir parçası olmuştur. Bu örnekler Raphael, Durer ve Hieronymus Bosh’un resimlerinde ve en önemlisi Joachim Patinir’in manzara resimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Patinir’in “St Jerome ve Manzara”¹⁵⁵ (Resim 103) resminde manzaralar coğrafi açıdan birbirine zıt iki bölgeyi gösterir. Bir tarafta içinde yaşanan ve toprakları işlenmiş bir dünya, öbür tarafta ise yüksek

¹⁵² W. Schultz, “Der Gedanke der Peregrinatio bei Augustin und das Motiv der Wanderschaft bei Goethe”, *Neue Zeitschrift für systematische Theologie und deligwnsphilosophie*, 8, 1966, s.79

¹⁵³ Reindert L. Falkenburg, *Joachim Patinir het landschap als beeld van de levenspelgnmage*, Nijmegen, 1985, s.100

¹⁵⁴ Kutsal Kitap, s.1200

¹⁵⁵ 1524 tarihli resim Madrid, Prado Museum’da bulunmaktadır.

dağlarla çevrili kayalıklı bir coğrafya görülmektedir. Bu karşıtlığı iki yolun alegorisi olarak algılamak mümkündür.¹⁵⁶ Aziz Jerome'un aslanın ayağındaki "Günah Dikeni"ni çıkarışı ve dar kapıdan (meleğin arkasındaki kayanın ağzından) geçip yukarı tırmanan dar patikadan çıkan yolcular, doğru yolu seçmiş olanlardır. Ön planda sağ taraftaki kör yolcu ile küçük rehberi ters yönde giden "yalancı yolculardır", onlar günahkarların örneğidir.¹⁵⁷ Bu kişilerin arkasındaki işlenmiş bölge ilk bakışta gayet masum görünmektedir. Ancak daha dikkatli bakıldığında Patinir'in resimlerinde bu bölgede yaşayanların dünyevi görevlerini resmetmek için kullandığı motifleri fark edebiliriz. Burada birçok detayın arasında nehirdeki sıkı trafiği, bir liman manzarasını, su değirmenini ve maden çalışmalarını görmek zor da olsa mümkündür.

Benzer bir şekilde, "St. Jerome'un Pişmanlığı"¹⁵⁸ (Resim 104) resmindeki manzaranın işlenmiş olan yerinde, arka planda bir rüzgar değirmeni, bir çoban ve sürüsü, toprağını süren bir çiftçi ve bir liman sahnesi görüyoruz. Ayrıca ön plana daha yakın olan kasabada, arkasındaki güvercinlikten¹⁵⁹ dolayı bir genelev olarak algıladığımız bir evin kapısında konuşan bir adamla bir kadın görüyoruz. Bu motiflerin bazıları 15. yüzyıldaki Aziz Augustine'in De Civitate Dei el yazmalarındaki "avitas terrena" illüstrasyonlarıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Diğerleri ise Hieronymus Bosch'un günahkar dünyayı tasvir eden resimlerinin arka planlarını çağrıştırmaktadır.¹⁶⁰ Burada görünen iki patika arasındaki zıtlığı temsilen, sol taraftaki iki yolcu (sırtında çantasıyla bir adam ve kafasında bir kavanoz taşıyan

¹⁵⁶ R. L. Falkenburg, *Joachim Patinir het landschap als beeld van de levenspelgrimage*, Nijmegen, 1985, part II, s.100

¹⁵⁷ K. Jones Hellerstedt, "The Blind man and his guide in Netherlandish painting", *Simiolus*, 13, 1983, s.163-181

¹⁵⁸ 1520 tarihli resim Paris, Louvre Museum'da bulunmaktadır.

¹⁵⁹ Hollanda edebiyatında "vogel" yani kuş kelimesinin türevi olan "vogelaer" kelimesi kadın satıcısı anlamına gelmektedir bkz. E. de Jongh, *Questions of Meaning – Theme and Motif in Dutch Seventeenth Century Painting*, Primavera Pers, Leiden, 1995, s.24; bununla ilişkili olarak güvercinlik motifinin erken dönem Hollanda resminde genelev anlamında kullanılması konusunda bkz. Reindert L. Falkenburg, "Iconographical Connections between Antwerp Landscapes, Market Scenes and Kitchen Pieces, 1500-1580", *Oud Holland* 102, no. 2, 1988, s.118

¹⁶⁰ Dunlop Smith, *New themes for the City of God around 1400 the Illustrations of Raoul de Presles*, Translation Scnptonum, 36, 1982, s.76-77

bir kadın) civitas terrena'nın temsilcileri, sağ taraftaki dağların patikalarından geçen yolcular ise civitas dei'nin temsilcileri olarak resmedilmiştir.¹⁶¹

Herri met de Bles'in resimlerinde de aynı şekilde karşıt ikonografiyi bulmak mümkündür. Örneğin, "Mısıra Kaçış"¹⁶² (Resim 105) isimli manzara resminde soldaki Kutsal Aile çalılıklar arasında yollarını bulmaya çalışmaları hayatın zor patikasının bir metaforu olarak ele alınabilir. Sağ tarafta ise mutlu ve karnaval havasında bir grup arka plandaki kasabaya doğru yol alırlar. Onlara yolu bir domuz çobanı gösterir (bedensel isteklere giden yolu). Patinir'in manzara resimlerinde civitas terrena'yı temsil eden yolcu çift burada da karşımıza çıkmaktadır.

Herri met de Bles, Patinir'in günahkar dünyanın sakinlerini belirtmek için kullandığı repertuarı kısmen kullanıp, kendi repertuarına uyarlamıştır. Herri met de Bles'in "Emmaus'a Yolculuk"¹⁶³ (Resim 106) resmi arka planda yer alan dağdaki kaleye doğru yol alan üç hacıyı resmetmektedir. Bu resimde Emmaus'daki yemek sahnesi zar zor görünür. Manzaranın karşı tarafında ise Patinir'in repertuarından alınan detaylarla kurgulanmış olan güvercinlikli bir çiftlik, "Yalancı Yolcu"ların yanında bir karnaval arabası ve uzakta bir liman manzarası ile günahkar dünya resmedilmiştir. Bles'in bazı resimlerinde manzaranın coğrafi olarak bölünmesi Patinir'in resimlerine kıyasla daha az belirgindir. Bu onun bir başka tarihsiz resmi olan "Haçı Taşıyan İsa"¹⁶⁴ isimli manzara resminde de görülmektedir. Burada arka planda bir dizi Çarmlı Gerilme sahnesi görünmekle birlikte, haçı taşıyan İsa dikkatleri üzerine toplar. Ön planda (solda ve sağda) İsa'nın acısını hiç umursamıyor gibi görünen, tarladan topladıkları ürünlerle pazara doğru giden iki köylü yer almaktadır. Herri met de Bles'in birçok resminde kavanoz, sepet, kızak ve el arabalarıyla pazara giden köylüler ve dini olaylar arasında bu tarz bir zıtlığa rastlamak mümkündür. Bütün bu resimlerde dinsel figürlerle, günahkar dünyanın sadece dünyevi varlıklarını önemseyen temsilcileri arasında karşıtlıklar ele alınmaktadır.

¹⁶¹ Falkenburg, *Iconographical Connections.*, s.119

¹⁶² Tarihsiz olan resim, St. Petersburg, Hermitage Museum'da bulunmaktadır.

¹⁶³ Tarihsiz olan resim Antwerp, Museum Mayer van der Bergh'de bulunmaktadır.

¹⁶⁴ Tarihsiz olan resim Roma, Galleria Doria Pamphili'de bulunmaktadır.

Emmens'in incelediği Jan van Amstel'e (Brunswick Monogramcısı) ait "İşte İnsan" (Resim 76) resminde de aynı repertuarla karşılaşıyoruz. Soldaki pazar, gemilerin kargolarının rıhtımda yığıldığını gördüğümüz bir limanın yakınlarında kurulmuş. Uzakta ise üstünde variller olan bir kızağı çeken bir atla yaklaşan köylüleri görülmektedir. Pazardaki kalabalığın içinde ise kafasının üstünde yassı bir sepet taşıyan bir kadınla, kafasında kavanoz taşıyan başka bir kadını görmek mümkündür. Aertsen ve Beuckelaer'in yaptığı birçok resimde de Pazar tezgahı, el arabası ya da bir tezgah gibi motiflerle karşılaşılmaktadır.

Öncelikle Joachim Patinir ve Herri met de Bles'in , sonra Herri met de Bles, Jan van Amstel ve Pieter Aertsen'in son döneminin, ve son olarak da Aertsen ve Becukelaer'in sanatsal yapıtlarındaki yakın ilişkiler, birçok araştırmacı tarafından ele alınmıştır.¹⁶⁵ Aertsen ve Beuckelaer'in pazar yeri ve mutfak gereçlerini betimlediği resimlerinin arka planlarındaki birçok dini temaya, daha önce Patinir ve Bles'in manzara resimlerinde rastlanmaktadır.

Sonuç olarak, öncelikle Aertsen ve Beuckaleaer'in pazar yeri ve mutfak resimlerindeki karşıt yapının öncülüğünü Patinir ve Bles'in manzara resimleri yapmıştır. Dahası, Jan van Amstel, Aertsen ve Beuckelaer, Patinir ve Bles'in dünyevi mal ve arzuları simgelemek için kullandıkları motiflerinden esinlenerek bir repertuar oluşturmuşlardır. Bütün gözlemler göz önünde bulundurulunca, incelediğimiz bu gruptaki resimlerin benzer bir karşıt ikonografiye sahip oldukları varsayımına ulaştırmaktadır. Bu yapının temelinde Augustine'in öne sürdüğü iki civitates'in karşılaştırılmasının önemli bir yer edindiği, hayatın zıt iki yoluna dair bir dizi metafor bulunmaktadır.

2.2.2 Sebastiano Serlio'nun Mimarlık Kitapları ve Flaman Sokak Tiyatrosu Geleneği

İtalyan Mimar. Serlio Sebastiano Serlio (1475 – 1554). "Mimari'nin Yedi Kitabı" (I sette libri dell'architettura) ya da "Mimari ve Perspektif Üzerine Tüm

¹⁶⁵ H.G.Franz, *Niederlandische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, I, Graz, 1969, s.7

Çalışmalar (Kutte l'opere d'architettura et prospetiva) adlı yapıtında klasik mimari düzenlerinin kurallarını ortaya koymuştur.

Serlio işlerinden çok yayınladığı kitaplarla Fransa Kralı I.François'nın ilgisini çekti. Kralın onu Chateau of Fontainebleau'nun inşaatı ve süslemelerine danışmanlık yapmak üzere davet etmesiyle birlikte Serlio'nun kariyeri yükselişe geçti.

Serlio'nun günümüze kalan en önemli katkısı onun mimari üzerine yazdığı eseridir. Rönesans Mimarisi üzerine kitap boyutunda bir eseri ilk hazırlayan Leon Battista Alberti olmasına rağmen (1486'da basılmıştır), bu kitap resimsizdi, Latince yazılmıştı ve daha çok eğitilmiş hümanistler, mimar ve inşaatçılar ve onların potansiyel müşterisi olabilecek sermaye sahipleri için bir başvuru kaynağı olacak şekilde tasarlanmıştı. Serlio İtalyanca yazdığı eserinde yüksek kalitede illüstrasyonları metne eklemenin öncülüğünü yaptı. Onun kitabı belirgin bir şekilde mimarlar, inşaatçılar ve zanaatkarların ihtiyaçlarını karşılamaktaydı.

Kitaplarının en erken yayınlandığı tarih olan 1537'de Serlio en azından on yıldır eserinin üzerinde çalışmaktaydı ve onu yedi kitaplık bir çalışma olarak tasarlamıştı. Serlio her ne kadar yayınlamayı planladığı yedi kitabı da tamamlamışsa da, kendisi hayattayken sadece ilk beş kitabı yayınlandı. Altıncı kitap 20. yüzyıla el yazması olarak kalmıştır. Ayrıca ekler olarak tasarladığı düşünülen iki ilave kitap daha hazırlamıştı; birincisi "Kitaplar Hakkında Olağanüstü Bir Kitap", ve basıldığını gördüğü son kitap olan ve Antik Roma askeri kamp tasarımının ele alındığı "On Polybius Castrametation".

Serlio'nun kitapları aşağı yukarı istediği sırayla yayınlanmıştır ve bu sıranın akışı genelden spesifik olana doğrudur.

Serlio'nun seçkisi şöyle sıralanır; ilki nokta, çizgi ve mükemmel (kare) planlara dair Öklid geometrisi, ikincisi Doğa'nın üç-boyutlu formlarının arka planından perspektif teorisine doğru geçiş, üçüncüsü mükemmel biçimin mimaride vücut bulmasının Pantheon'daki yansıması ve Antik Çağ'ın "idealize" anıtları, dördüncü antik kalıntılarda ve Vitruvius'un metinlerinde kanıtları bulunan, Toskana

tarzından Kompozit'e doğru gelişen mimari düzenlerin kuralları ve kapılar, şömineler ve saray cephelerinin tasarımında düzenlerin evrenselliği, beşincisi Serlio'nun buluşu olan tapınak formunda düzenlerin kullanımı, altıncı düzenlerin konut tasarımında kullanımı (kulübeden saraya doğru kademeli olarak) yedincisi de "kazalar" veya mimarın yüzyüze geldiği pratik problemlerdir.

Burada dikkate değer bir durum; ikinci kitabın son birkaç sayfası 3 tür tiyatro sahnesi içerir (komik, trajik ve satirik-hicivsel) sahne plan ve kesitleri Rönesans tiyatrosu üzerinde çok etkili olmuştur.

Serlio'nun kitap serileri Fransa, Hollanda ve İngiltere'de İtalyan Rönesans üslubunu aktaran eserler olarak çok etkili olmuş ve hızla çeşitli dillerdeki baskıları yapılmıştır. Onun pek çok Roma yapısına ait plan ve kesitleri, klasik çağa ait imgelerle ilgili kullanışlı bir repertuar sağlamış ve sık sık yeniden basılmıştır.

Orijinal baskının yapılmasından sonraki beş yıl içinde, Flaman Araştırmacı Pieter Coecke van Aelst onun IV. Kitabının bir adaptasyonunu Flamanca, Almanca ve Fransızca dillerinde Antwerp'de yayınladı; Serlio'nun bu izinsiz baskıları sahtekarlık olarak nitelendirmesine karşılık yine de bunlar onun etkisinin yayılmasına hizmet ettiler.

Kuzey Rönesans resim sanatı Serlio'nun kitaplarındaki Antik Çağ'a ait mimari illüstrasyonlarından oldukça etkilenmiş ve bu alandaki ressamlar, resimlerinde yer alan mimari öğelerde onun çizimlerinden fazlasıyla yararlanmışlar hatta çoğu zaman pek çok öğeyi bire bir kullanmışlardır.

16. yüzyıl Flaman sokak tiyatrosu geleneğinde kurulan sahne düzeni içerisinde, Serlio'nun özellikle tiyatro sahneleri için yapmış olduğu mimari tasarımlar oldukça fazla şekilde kullanılmıştır. Bunların içinde en yaygın olanı ise çeşitli şehirlerdeki "Retorikçiler" Loncaları tarafından retorik tiyatrolarıydı. Bu gösterilerde zaman içinde, edebi türün yapısıyla paralel bir mekan kavramı ve sahne düzeni gelişmeye başladı. Bu durum retoriğin sözel yapısıyla sahne düzeninin görsel yapısını, yani edebi olanla görsel olanın teatral bir zeminde buluşması kavramının gelişmesine neden olmuştur.

Mark Meadow, Aertsen ve Beuckelaer'ın resimlerini, o güne kadarki gelenekten uzaklaştıkları ve İncil hikayelerini arka plana atıp, natürmort öğelerini ön planda ve geniş ölçekte tuttukları için “Maniyerist ters çevirme” ya da “ters çevrilmiş natürmort” olarak tanımlamaktadır.¹⁶⁶ Ona göre bu resimlerin iki gerçekliği, yani dünyevi olan ön planı ve ruhsal olan arka planı mimari olarak tanımlanmıştır. Aertsen'in resmindeki mimari için esinlendiği bilimsel eser İtalyan Sebastiano Serlio tarafından klasik yazar Vitruvius'un eserlerinin görsel bir toplu derlemesi olarak 1537'de yazılmıştı. Bundan iki yıl sonra Antwerp'te sanatçı Pieter Coeck van Aelst tarafından çevrilip yayınlanan, resimleri yenilenmiş bu kitabın Flemençe bir versiyonu çıkmıştı. Aertsen Serlio'dan herhangi bir modeli kopyalamamıştır; bunun yerine Serlio'nun illüstrasyonlarındaki modelleri kullanarak kendi özgün eserlerini yaratmıştır. İyon düzeninde şömineler ve mutfaklardaki kompozit kolon temellerinden, avlulardaki ayrıntılı fona kadar tüm tanımlanabilir mimari öğeler Serlio'nun eserlerinden türetilmiştir.¹⁶⁷

Serlio'nun mimari çizimler içeren yapıtının başka nerede kullanıldığına baktığımızda, yine topluma hitap etme ile ilgili benzer konularda karşımıza çıktığını görürüz. Aertsen ve Beuckelaer'ın tablolarının dışında Serlio mimarisi II. Philip'in 1549'daki Geçit Töreni'ndeki kemerler ve diğer tören için kurulan mimari yapılar; 1561 Antwerp retorik drama yarışması için tasarlanan sahne; ve 1561-1565 arasında kurulmuş olan Antwerp valilik binası dahil olmak üzere geniş izleyici topluluklarına hitap edilen yerlerde karşımıza çıkar.¹⁶⁸ Burada ilginç olan durum, Serlio'nun mimari ile ilgili eserlerinden, alışlageldik mimari yapılardan çok, halka yönelik gösteri özelliği olan mimari düzenlerde yararlanılmış olmasıdır. Bunda Serlio'nun Antik Çağ ve Rönesans mimarisinin kullandığı düzenlerin ayrıntıları kadar, tiyatro sahnelerinin mimari tasarımlarıyla ilgilenmiş olması bir faktör olabilir. Dolayısıyla Serlio tarzı mimarinin kullanım alanlarını incelemek, onun mimari tasarımlarını

¹⁶⁶ Mark Meadow, “Aertsen's Christ in the House of Martha and Mary, Serlio's Architecture and the Meaning of Location”, **Rhetoric-Rhetoriqueurs-Rederijkers**, Royal Netherland Academy of Arts and Sciences, Amsterdam, 1995, s.177

¹⁶⁷ a.e, s.183

¹⁶⁸ Holm Bevers, **Das Rathaus von Antwerpen (1561-1565)**, Hildesheim, Olms Verlag, 1985, s.30-34

resimlerindeki mekanları yaratmak için kullanmış olan Aertsen ve Beuckelaer'ın kompozisyon düzenlerini anlamak adına faydalı olacaktır.

1549'da İmparator V. Charles aniden tahttan çekilince, oğlu ve selefi II. Philip'in gelecekteki halkına tanıtılması amacıyla bir dizi geçit töreni organize edilmişti. Program Antwerp'e içine doğru giden özenle hazırlanmış yolda yapılacak bir giriş seremonisini de içeriyordu. Prens, şehirliler, yerel loncalar ve değişik milletlerden gelen ticari temsilciler tarafından dikilmiş bir dizi zafer sütunu ve kemerinin içinden geçirilmişti. Şehir sekreteri Cornelius Grapheus tarafından yazılmış olan, geçişin ayrıntılı betimi Pieter Coeck van Aelst tarafından zengin bir şekilde resimlendirilmiş ve yayınlanmıştı.¹⁶⁹

Bunun gibi törenler tüm katılımcılar için çok büyük önem içeren sembolik etkinliklerdi. Şehir halkı yeni hükümdarına sadakatini ve teslimiyetini zafer sütunları ve kemerleri dikip onun törenini Antik Roma'da yapılan törenlerdeki zafer duygusu ile beslemeye çalışarak gösterirdi. Buna karşılık şehri ziyaret eden prensin şehrin sahip olduğu bazı hakları ve ayrıcalıkları tanınması beklenirdi. Tören, halkın kendisini tanıtmayı ve endişelerini yeni hükümdarına aktarması için bir şans olarak görülürdü. Aynı zamanda şehrin hükümdarı benimsemesi, hükümdarın da kendisinden beklenen, hoşgörü, dürüstlük ve tolerans gibi erdemlere sahip olduğunu göstermesi için de bir şanstı. Tören bir bakıma da yöneten ve yönetilenin rollerinin doğrulandığı, birbirlerine karşı sorumluluklarının ve zorunluluklarının hatırlandığı bir etkinlikti. Konuya törenin görselliği açısından bakıldığında ise, bu törende hem Philip hem de Antwerp halkı özel olarak kurulan mimari yapılarla oluşturulan ikonografik programın bir parçası olarak orada yer almaktaydılar.

Örneğin şehir halkı, ortasında II. Philip'in aşırı büyük bir figürünün, etrafında ise herbiri özenle isimlendirilmiş ve etikenlendirilmiş olmak üzere tüm eski ünlü Philip'lerin bulunduğu bir sahne kurmuşlardı. Prens'in sağında Aziz Havari Philip; Prens'in büyükbabası olan İspanya Kralı Philip; Roma İmparatoru Arabistan'lı Philip; ve Büyük İskender'in babası olan Makedonya'lı Philip duruyordu. Sol

¹⁶⁹ E. J. Roobaert, "De seer wonderlijke schoone triumphelijke incompost van den hooghmogenden Prince Philips in de stad van Antwerpen, Anno 1549", **Bulletin koninklijke musea voor schoone kunsten** 9, 1960, s.37

tarafında da Yardımcı Papaz Aziz Philip; ve Cömert Dük Philip; Dük II. Philip ve Burgundy’li Cesur Dük Philip vardı. Burada Prens’e kendinden önceki ünlü Philip’lerin sahip oldukları cesaret, kutsallık ve yardımseverlik gibi erdemlere sahip olduğunu göstermesi gerektiği şeklinde, halk tarafından yapılmış bir ima söz konusuydu. Mesajın Philip ve Antwerp halkı için yeterince açık olmaması halinde tablonun üstüne notlar iliştilirdi.¹⁷⁰

Geçiş ilerledikçe, başka bir sürü benzer sahne izledikten sonra, Philip ve çevresindekiler az önce incelediğimize benzer bir programı takip ederek şehir halkı tarafından dikilmiş bir zafer kemerinin içinden geçerlerdi. Mimari yine içinde Prens’in olduğu tablolarla donatılmıştı. Prens bu sefer Antwerp’te tahta yükselmesini belirleyen yakın geçmişteki ataları tarafından çevrelenmiştir. Bu nedenle Burgundy Dükü Cömert Philip ile başlayıp onun oğlu Burgundy’li Charles ve kızı Burgundy’li Meryem’e, sonrasında da onun kocası Habsburg İmparatoru Maximilian’a, oğulları İspanya Kralı Philip’e, onun oğlu İmparator V. Charles’a ve en sonunda II. Philip’e gelinmekteydi. Hemen altlarında, Philip’i, ikisi de ipek olan ve şehrin geleneksel kılık kıyafetini temsil eden kısa beyaz bir üst giysi ve daha uzun kırmızı bir alt giysi giymiş şekilde gösterilen Antwerp’in sembolü olan Antwerpia ile beraber sunan Fides (İnanç), Obsequentia (Riayet ve Sadakat) ve Candor (Açık yüreklilik) erdemleri sıralanmıştır. Antwerpia’nın kafasında kentin simgesi olan Meryem Ana katedralinin çan kulesi şeklinde bir şapka vardır.¹⁷¹

Burada geçit töreninin vurgulamak istediği alış veriş tam olarak canlandırılmıştır. Antwerp yeni hükümdarını karşılayarak, ona çok mütevazı bir şekilde kendi isteklerinin gerçekleşmesi doğrultusundaki beklentilerini iletip aynı zamanda ona sadakatini sunacaktır.

Geçit töreni tamamen sembolik bir etkinlik değildi. Şehre giriş yapılmadan önce Antwerp’ün tam olarak bölge sınırında yeni hükümdarın 1356’dan beri tutulan bir deftere adını imzaladığı ve bölgenin ve halkının haklarını korumaya söz verdiği bir merasim yapıldı. Bu defterin adı *Blijde Inkomste*, (Coşkulu Geçiş Töreni) idi.

¹⁷⁰ a.e, s.37

¹⁷¹ Meadow, a.g.e, s.185

Bu nedenle geçit t6reni yasal olarak gerekli olan bir t6rene yapılan bir ilave, ve onun temsili dramtizasyonu idi. Bu t6ren, incelediğimiz tablolardakidaki ikonografide de – Antwerp’6n diŐi tasvirinin elinin Prensine sunulduğu yer – ima edildiği gibi birçok y6nden bir evlilik merasimine benzer.

İzlemekte olan topluluk için, izledikleri g6r6nt6 Philip’in, onun çevresindekilerin ve Şehrin ileri gelenlerinin geitinden, ve yol boyunca dizili olan t6ren mimarisinde onları simgeleyen eserlerden oluŐurdu. Az 6nce g6rd6đ6m6z 6rneklerde, II. Philip’in kendisini ve atalarını y6celten tabloların ve mimari eserlerin 6n6nden geçmesini g6rmenin nasıl bir etki yarattığını d6Ő6nmek gerekir. Aynı Şekilde halk da Antwerp’6n kişiselleştirilmiş versiyonunda kendilerinin uzak ve soyut bir temsilini g6rm6Ő olacaktırdır. Aynı Aertsen’in tablosunda olduğu gibi, geçmiş, yaşanan, etki edilebilir olan Şimdiki zaman, burası ve Şimdi kavramları soyut, uzak ve tarihi 6nc6llerine uzamsal ve duyusal bir yakınlıkta olacak Şekilde yerleştirilmiştir. Ve yine resimde olduğu gibi, b6y6k ihtimalle Roma İmparatorluğu d6nemi ve klasik hitabet ile arasındaki bağlantılardan dolayı Serliocu mimari, iki kavram grubu arasında aracı olmuştur.

II. Philip’in Antwerp’e girişinin geçit t6reni, çok b6y6k çapta bir halka açık tiyatro gibiydi. Ama bu tiyatrodaki oyuncular ve izleyiciler arasındaki fark ortadan kalkmıŐtır. Meadow¹⁷² bu tiyatro içinde t6m katılımcıların mevcut gerçekliği ile oynana dramının kurgusal d6nyasının aynı anda aynı yerde vuku bulması ile Aertsen’in aynı resim d6zleminde iki gerçekliği bir arada ele alması arasında paralellik kurar.

Hollanda’da tiyatro 6ncelikli olarak retorikilerin tekelindeydi. Retorikçiler tarafından y6zyılın ortalarına doğru 6retilen en 6nemli teatral t6r “spel van sinne” (anlam taşıyan oyun) olarak bilinen retorik dramasıdır. Spel van sinne ondan 6nce gelen ve ona benzerlik g6steren ahlaki ders taşıyan oyunlardan t6retilmiŐ ve geliŐtirilmiŐtir. Kinayeli bir 6slupta seyreden bu oyunda temel mesele dini ya da sosyal bir probleme 6z6m 6retmek için karŐılıklı grupların yarıŐıyor olmasıdır. Bu oyunlarda sahne d6zeni içerisindeki tablo gibi hazırlanmış kalandırmalar kullanılırdı.

¹⁷² A.e, s.186

Bu müsabakalar uzun süren geçit törenleriyle, ziyafetlerle, turnuvalarla, kilise ayinleriyle, şiir tiyatro ve her komisyondaki yarışmacıların yarışması için yapılan karşılaşmalarla oldukça yoğun bir programa sahipti.¹⁷³

Bu oyunlar için kullanılan sahneler Serlio'nun tasarımlarına uygun şekilde inşa edilmişlerdi. Sahne temel olarak iki ana bölümden oluşmaktaydı. Açık ve büyük bir ön sahne, arka tarafta perdeyle ayrılmış küçük odalar ve bu odaların içinde yer alan "togen" (Tableaux vivants¹⁷⁴) adı verilen canlandırmalar. Seyirciye daha yakın olan ön sahnede oyuncular yaşadıkları çağın giysileriyle belli bir sorun üzerine çözüm üretme konusunda tartışıyorlardı. Arka plandaki perdeyle ayrılan sahnelerin içerisinde ise, farklı grupların sorunun çözümüne dair sonuç önerileri bir togen olarak canlandırılırdı. Togenlerdeki çözüm önerilerinde genellikle mitolojiden ya da dinsel öykülerden alıntılar yapılarak kurgulanmış sahneler bulunurdu. Bu sahnelerdeki canlandırmaları yapan oyuncular, ön sahnedekilerden farklı olarak tarihsel kostümler giyerlerdi. Hem tablo hem de sahne, birbirine tipolojik olarak bağlı sahnelerin gösterilmesinde kullanılan, ulaşılabilir bir ön kısım ve uzak bir arka kısımdan oluşacak şekilde ortak bir uzamsal yapıya sahiptilerdi. Bu yüzden tiyatro ve tablo arasındaki bağlantı dramatik konuları yüzünden değil, onları çerçeveleyen mimari sayesinde oluşmaktaydı. Oyunun çözümüne varıldığı zaman ortadaki açıklığı kapayan perdeler çekilir ve içinde bulunan tabloyu izleyicilere sunmak için sahnedeki karakterler kenara çekilirlerdi. Bu nedenle togen, oyunun kalbi olarak nitelendirilebilirdi. Oyun süresince ön sahnede geçen tüm aktivite ve tartışmalar, izleyicileri arkadaki tabloda verilmek istenen mesaja hazırlamak için yapıldı.¹⁷⁵

Meadow bu kurguyu tanımlarken bunların hepsi bize Aertsen'in tablosunu hatırlatmaktadır diye ifade etmektedir. İki durumda da fiziksel olarak yakın olun şey, anlaması kolay terimlerle, çağdaş kültürden alışıldık nesnelere resimleri ile ya da alışıldık kelimelerle sunulmuştur. İkisi de, çözülmesi gereken bir problemi ön planda

¹⁷³ Marijke Spies, "Op de questye, over de structuur van 16de-eeuwse zinne-spelen", **De nieuwe taalgids** 83, 1990, s.139

¹⁷⁴ Canlı resim anlamına gelen bir terim. Bir grup oyuncunun uygun kostümlerle belli bir sahneyi tablo gibi canlandırmasına verilenn isim.

¹⁷⁵ George Kernotle, **From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance**, University of Chicago Press, 1944

kelimeler ya da figürlerle sunarlar. İki durumda da arka planda fiziksel, duyuşsal ve kavramsal olarak daha uzak olan, ön plandaki tartışmayı yansıyan ve probleme çözümlü öneren bir sahne bulunur.¹⁷⁶

Rederijker sahnesi ya da geçit töreni ile Aertsen'in tabloları arasında doğrudan bir bağlantı olduğunu kesin olarak iddia etmek güçtür. Özellikle de Aertsen'in Antwerp'te kaldığı süre boyunca gördüklerini taklit ettiğı anlamında. Ancak gerek Serlio tarzı mimarinin kullanılması, gerekse retorik tiyatrosunun kullandığı dramatik sahne düzeni ile Aertsen ve Beuckelaer'ın resimleri arasında çok sayıda kurgusal ve görsel benzerlik ve bağlantı bulunduğu da inkar edilemez bir gerçekliktir. Aertsen'in geçit törenlerinde ya da retorik sahnelerindeki tipolojik örnekleri sunmak için kullanılan basit uzak-yakın ikilemini almış ve onu izleyicilerini anlam çıkarmaya teşvik etmek için ustaca ve karmaşık bir şekilde şekillendirmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

2.2.3 Hollanda Resmi'nde Yiyeceklerin Sembolik Anlamları

2.2.3.1 Hayvanlar ve Etler

Ölü Öküz veya Et Karkası – “Ölü Öküz” ya da “Et Karkası” motifi üzerine geniş bir literatür yoktur. Bu konuda J.A. Emmens bu resimlerin ikonografik açıdan ele alınması gerektiğini öne sürmüştür.¹⁷⁷ 1969'da Joseph Muller, Rembrandt'ın Öldürülmüş Öküz resmindeki et karkasının ölümü temsil ettiğini iddia etmiş¹⁷⁸, E. de Jongh ise Hollanda sanatında bu resimleri genel bir tema olarak “memento mori”¹⁷⁹ kavramıyla ilişkilendirmiştir.¹⁸⁰

Asılmış et karkası motifinin içerdiği sembolik anlamların izi sürüldüğünde eski İbrani ritüellerine kadar gidilir. Adak konusunun çağrışımları akla sadece Kutsal

¹⁷⁶ Meadow, a.g.e, s.190

¹⁷⁷ J. A. Emmens, “Reputation and Meaning of Rembrandt's Slaughtered Ox” , **Museumjournaal voor Moderne Kunst**, XII, 1967, s.112. ayrıca bkz., Emmens, **Kunsthistorische Opstellen**, II, Amsterdam 1981, s.133-38; Bernard Lemann, “Two Daumier Drawings”, **Bulletin of the Fogg Art Museum**, VI, 1936, s.13-17

¹⁷⁸ J.E. Muller, **Rembrandt**, NewYork, 1969, s.73

¹⁷⁹ “Ölümü Anımsa” anlamına gelen Latince bir özdeyiş; bkz. James Morwood, **A Dictionary of Latin Words and Phrases**, Oxford University Press, New York, 1998, s.144

¹⁸⁰ E. de Jongh, **Rembrandt en Zijn Tijd**, Paleis voor Schone Kunsten Brussels 1971, s.170

Kitap'ta yer alan sunuları getirmekle kalmaz. Aynı zamanda Molek'e¹⁸¹ insan kurban edilmesi konusunu da hatırlatır. Bu durum tapınak litürjisi içinde zamanla hayvanların kurban edilmesi ritüeliyle yer değiştirmiştir. "Qarev" kökünden türetilmiş olan İbranice kurban (Qorban)¹⁸² sözcüğü bir araya getirmek, birleştirmek anlamına gelir, yatıştırıcı, gönül alıcı şeklindeki anlamının yanında birlik ve beraberliğe teşvik etme anlamını da taşır. Tanrıya yapılan bireysel yakarışlardan ziyade, kollektif olarak, toplumsal anlamda günahların affı için genç bir boğanın "Kefaret Günü"nde (Qorban Hata'at) (Levililer 16: 14-15)¹⁸³ kurban edilmesi, bu durumun karakteristiği olmuştur. Bu ayin sonradan bir duayla yer değiştirmiş, ama bireysel kurtuluş için kollektif kefarete kurbanı kavramı, Hıristiyan kefarete dogmasıyla sonraki nesillerde de devam etmiştir. Aziz Paulus, İbranilere Mektup'ta; Tıpkı kan akıtılmasıyla tapınağın arınması gibi, İsa'nın, çoğunluğun günahlarının kefareti için kendi eti ve kanını sunarak ödediğini (İbraniler 9:10-26¹⁸⁴) söylemiştir.¹⁸⁵ Yahudi gizemciler de kurbanın sosyal anlamını devam ettirmişlerdir. Ancak onlarda sunulan etin amacı Şeytani Güç'ü (Sitra Ahra) sakinleştirmektir.¹⁸⁶ Daha sonraki zamanlarda sanatçılar kesilen hayvanları kollektif bir tıvbenin metaforu olarak algılamışlardır. Erken dönem toplumlarındaki bu inançların sembolik anlamlarının Hıristiyan ikonografisinde alttan alta sürdüğü görülür.

Ölü Öküz imgesi, İncil'deki "Tutumsuz Oğul" meseliyle yakından ilişkilidir.¹⁸⁷ Martin van Heemskerck'in bir erken dönem baskı resmi (Resim 107), bu öykünün en mutlu bölümünü konu alır.¹⁸⁸ Tutumsuz Oğul, savurgan yaşamından

¹⁸¹ Tevrat'ta adı geçen Ammonlular'ın Molok, Milkom ya da Malkam diye de bilinen ilahı. Zaman zaman bu ilahın sözde öfkesini dindirmek için çocukları yakarak kurban ederlerdi. Kutsal Yasa bu çeşit uygulamaları yasaklamaktadır. Bkz., Sözlük - Kutsal Kitap, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2001, s.1618, ayrıca bkz., Kutsal Kitap, Levililer 18:21, s.144, Levililer 20:2-5, s.147

¹⁸² **The Jewish Encyclopaedia**, "Sacrifice", Shapiro, Vallentine & Co., 1938, s.599-615

¹⁸³ Kutsal Kitap, s.142

¹⁸⁴ Kutsal Kitap, s.1542-43

¹⁸⁵ Avigdor W.G. Poseq, "The Hanging Carcass Motif and Jewish Artists", **Jewish Art**, 16-17, 1990-91, s.139

¹⁸⁶ Y. Tishibi (ed.), **Mishnat Hazohar**, Jerusalem, 1961, s.194 ayrıca bkz. G. Scholem, **Reshit Hakabalalah**, Tel Aviv, 1948, s.141

¹⁸⁷ C. Campbell, "Rembrandt's "Polish Rider" and the Prodigal Son", **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, XXXIII, 1970, s.296

¹⁸⁸ Bu resim, 1562 tarihli ve "Tutumsuz Oğul" hikayesini anlatan 6 adet baskı resimden bir tanesidir. Bu takımın 5 numaralı örneği olan resim Heemskerck imzalıdır. bkz. F.W.H. Hollstein, **Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700**, VIII, s.244, no.286

vazgeçer, evine ve babasına geri döner (Luka 15: 11-32)¹⁸⁹. Baba o kadar mutlu olur ki, büyük bir kutlama yapılmasını emreder ve ziyafet için de semirmiş bir buzağının kesilmesini söyler. Heemskerck öldürülmüş hayvanı sol ön planda, arkadaşlarıyla mutlu bir şekilde dans eden Tutumsuz Oğul'u ise sağ arka planda gösterir. Resmin altında da yazılı açıklaması vardır.¹⁹⁰ Yapıta bakıldığında kasaplarla birlikte bir ritüel atmosferi içinde öküzün kurban edilme sahnesi ön planda yer alır. Kutlama yapanlara ikincil bir rol verilmiştir. Bu durum İncil'de yer alan kavramlar açısından bakıldığında tersine çevrilmiş bir görsellik yaratır.

Tutumsuz Oğul meselinin yorumlanmasında öküzün kurban edilmesi çok önemli bir yer tutar. Tertullian'dan beri bu mesel tanrının günahkarlara karşı olan affediciliğinin bir alegorisi olarak açıklanır. Tutumsuz Oğul meseli, Hıristiyan olmayanlar ya da kötü yola sapmış olan Hıristiyanlar için de bu affediciliği ortaya koyar.¹⁹¹ Bu şema içinde, Oğul'un mutluluk verici dönüşü için buzağının öldürülmesi, İsa'nın çarmıhta kurban edilmesinin sembolik karşılığıdır. Luka İncili Bölüm 15 üzerine yapılan vaaz ve yorumlarda bu konuya dikkat çekilir; öldürülen öküz İsa'yı temsil etmektedir.¹⁹² Aziz Jerome şöyle bir ifade kullanır "Tövbekarların esenliği için kurban edilen semiz buzağı, etiyle bizi besleyen, kanı günlük içeceğimiz olan Kurtarcı'nın (İsa) kendisidir."¹⁹³ Eski Ahit-Levililer'de İsrail halkına hitaben, günahların affı için bir boğanın kurban edilmesinden söz edilmesi (Levililer 4:1-12)¹⁹⁴ Aziz Jerome'un ifadesini güçlendirmektedir.¹⁹⁵

¹⁸⁹ Kutsal Kitap, s.1310-11

¹⁹⁰ Resmin altında 'Pater illum novis vestimentis induit, vitulum mactat, et simul letati sunt' (Babası ona yeni bir elbise giydirdi, buzağıyı öldürdü ve bir kez daha mutlu oldular) yazılıdır. Metindeki mactat kelimesinin kökü olan "macto" kelimesi buzağının bir kurban olduğunu, sadece yemek amacıyla kesilmediğini ima etmektedir. Bkz. Kenneth M. Craig, **Rembrandt and The Slaughtered Ox**, s.235

¹⁹¹ Tertullian M.S. 2.yüzyılda doğmuş, erken Hıristiyanlık döneminde yaşamış Kartaca'lı bir din bilim yazarıdır. J.P. Migne, Patrologiae cursus completus, **Series prima (Latina)**, II, s.994-95 içinde bkz. Tertullian, Liber de Pudicitia

¹⁹² Bu konuyla ilgili çok sayıda referanslardan bazıları; St Ambrose, **Commentary on Luke** (bk VII), PL, XV, 176I; St Jerome, **letter 21 ('To Damasus')**, PL, XXII,388; Venerable Bede, **Commentary on Luke**(bkI V), PL, XCII,525; Haymo of Halbertstadt, **Homily 41**, PL, CXVIII, 250; Peter Chrysologus, **Sermon on the Prodigal Son** no. 5, PL, LII, 200

¹⁹³ Jerome,"letter 21, To Damasus", PL, XXII, 388. **The Letters of St Jerome**, C.C. Mierow çev., London, I 963, s.122 - 23.

¹⁹⁴ Kutsal Kitap, s.124-25

¹⁹⁵ Kenneth M. Craig, **Rembrandt and The Slaughtered Ox**, s.236

Öldürülen öküz ya da buzağı ile İsa arasındaki bu ilişkilendirme Ortaçağ'a ait yazınsal bir eser olan "Bible Moralisee"de açıkça gösterilmiştir (Resim 108). Burada öldürülen buzağı ile çarmıha germe olayı ele alınırken, konu İsa'nın kendini kurban edişiyle hayvan kurbanı sunusunun karşılaştırmasının yapıldığı, "Cennetteki Baba"nın insanların günahlarının affı için "Oğul"u verdiğini söyleyen, Aziz Paulus'a ait bir açıklamaya (İbraniler 9:11-14)¹⁹⁶ dayandırılmıştır.¹⁹⁷ Bible Moralisee'de alt alta yuvarlar çerçeveler içinde iki sahne betimlenmiştir. Buzağının öldürülüşünün törensel biçimde betimlendiği sahnede, buzağı haçın üzerine asılmış ve bir kasap karnını bıçakla yarmaktadır. Altta da çarmıha gerilmiş İsa'nın Romalı komutan tarafından mızrakla böğrü delinmektedir. Resmin kenarındaki Latince metinde "öldürülen semiz boğa, insanoğlunun günahları için ölen tanrının oğlunu sembolize etmektedir" diye yazılıdır.

Bu konuya bir başka örnek de Martin van Cleve'nin "Köy Evinde Şövalye"¹⁹⁸ (Resim 109) diye de adlandırılan iyi giyimli bir erkeği köylüler arasında içki alemini yaparken gösteren resmidir. Bu erkek muhtemelen Tutumsuz Oğul'un kendisidir. Köylüler masanın üzerinde birşeyler pişirip açgözlü bir şekilde yemektirler. Müzisyenler Tutumsuz Oğul'un sefahatini gösteren sahnelerde sıklıkla görüldüğü üzere birşeyler çalmaktadırlar.¹⁹⁹ Çocuklar aynı ebeveynleri gibi oburca yemektirler. Sol ön tarafta bir çocuk, bir kaseden birşeyler içmekte, sağ tarafta ise birkaç çocuk tabaklarındakileri bir kediyle paylaşmaktadır. Sağ ön tarafta tuvaleti yaptırılan çocuk yaramaz bir ifadeyle çevreye bakarken arkasındaki domuz da onu izlemektedir.²⁰⁰ Burada oburluk ve şehvet günahları bir arada ele alınmıştır. Şövalye'nin cinselliği çağrıştıran duruşuna ek olarak, arka planda ateşin yanında

¹⁹⁶ Kutsal Kitap, s.1542-43

¹⁹⁷ A. de Laborde, **La Bible Moralisee** Conservee a Oxford, Paris et Londres, Paris, 1911, s.27 (London British Library, MS Harley, 1527, folyo 35v'nin tıpkıbasımıdır); ayrıca bkz, Kenneth M. Craig, **Rembrandt and the Slaughtered Ox**, s.236

¹⁹⁸ 1555-60 yıllarına tarihlenen resim Viyana Kunsthistorisches Museum'da bulunmaktadır.

¹⁹⁹ Tutumsuz Oğul'la ilgili sahnelerle, sıradan içkili eğlence sahnelerinin birbirinden ayrılması konusunda bkz. Wolfgang Stechow, "Lusus La etitaeque Modus", **Art Quarterly**, XXXV, 1972, s.165-75; İçkili eğlence sahnelerinin Tutumsuz Oğul sahnelerinden türemiş olduğu konusuyla ilgili bkz. Konrad Renger, **Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des verlorenen Sohns und van Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei**, Berlin, 1970

²⁰⁰ Çocuğun oturağının bir oburluk sembolü olarak kullanılması, Hieronymus Bosch'un, 1500 yılı civarlarına tarihlenen, Prado'daki "Yedi Ölümcül Günah" resmindeki kullanımıyla aynıdır (Kenneth M. Craig, **Rembrandt and The Slaughtered Ox**, s.236 – Dipnot 17)

bulunan bir erkek, bir yandan yanan kömürün üzerinde bebek bezlerini kuruturken diğer yandan da bir kadının göğsünü okşamaktadır. İnsanın şehvet düşkünlüğü ve oburluğu teması, ön plandaki domuzun bir tavuk ve horoz çiftiyle beraber, şalgam ve havuçlardan oluşan bir yığında yemlenmeleriyle vurgulanmıştır.²⁰¹

Odanın sağ tarafında bir anne ile çıplak bebeği, ekmek ve şarapla birlikte gösterilmiştir. Bu sahne ilk bakışta insanın aklına Meryem ve Çocuk İsa'yı getirmektedir. İzleyicinin gözü en son olarak onların arkalarında bulunan asılmış et karkası imgesine çevrilmektedir. Bu imge kısmen bir seperatörle kapatılmış durumdadır. Bir açıdan bakıldığında öldürülmüş olan bir hayvanı, yalnızca oburca yiyeceklerin tüketildiği bir ziyafetin parçası, ya da sembolü olarak görmek mümkündür. Ama yukarıda sayılan referanslarla birlikte düşünüldüğünde Tutumsuz Oğul ile ölü öküzün sembolik bağlantısını görmek mümkündür. Yenmek üzere kurban edilmiş hayvanın, İsa'nın çarmıha gerilmesi gibi asılmış görüntüsü, O'nun ruhun gıdası olarak kurban edilmesinin hatırlatıcısıdır. Ölü Öküz, Tutumsuz Oğul'un eve dönüşü sahnesi içinde olmaktan çok günahkar bir eğlence sahnesi içinde gösterilmektedir. Yani burada eğlenen kişiler, kendini insanların günahları için kurban etmiş İsa'nın sembolü olan imgenin bulunduğu bir sahne içinde eğlenmeye devam ettikleri için, bu durum sahneye “memento mori” içeriğinde bir uyarı niteliği katmaktadır.²⁰²

Van Cleve tarafından yapılmış “Ölü Öküz” (Resim 110) adlı ikinci bir resimde, et karkası tüm kompozisyona egemen bir konumdadır.²⁰³ Altında damlayan kanın toplandığı bir leğen bulunmakta, leğenin solunda bir fiçinin içinde öküzün kesik kafası, sağ tarafında ise köpek yer almaktadır. arka plandaki figürlerden biri olan kasap, şarap ya da bira içmekte (o oburu temsil etmektedir), kapının eşiğinde oturan çocuk ise elindeki mesaneyi patlatmaktadır. Bu muhtemelen “homo bulla” (Erasmus'un, Meseller'inde Latince'den adapte ettiği “insan bir balon köpüğüdür”

²⁰¹ 16. yüzyılda “Tutumsuz Oğul” konulu tiyatro oyunlarında, yedi ölümcül günahın ikisi olan şehvet ve oburluğun bir arada ele alındığı konusunda bkz. P.L. Carver, **The Comedy of Acolastus**, Early English Text Series 202, London, 1937

²⁰² Kenneth M. Craig, **Rembrandt and The Slaughtered Ox**, s.237

²⁰³ 1566 tarihli resim Viyana Kunsthistorisches Museum'da bulunmaktadır.

anlamında, insan hayatının geçiciliğini ima eden bir özdeyiş) temasına göndermedir.²⁰⁴

Et karkasının görüldüğü yapıtlar sadece Tutumsuz Oğul temasını konu alan resimlerle sınırlı değildir. İkonografik geleneğin yansımalarının görüldüğü 16. yüzyılın ahlakçı resimlerinden, aynı motifin görüldüğü bir örnek de Yaşlı Peter Bruegel'in "Sağduyu" adlı gravürüdür²⁰⁵ (Resim 111). Sağduyu'nun altında Latince bir uyarı yazısı vardır: "Eğer sağduyulu olmak istiyorsan, geleceği düşün ve herşeyin olabileceğini aklından çıkar".²⁰⁶ Ortada sağduyuyu temsil eden alegorik bir figür yer almaktadır. etrafındaki figürlerde, çeşitli yiyecek ve malların taşınıp depolanması sırasında oluşan hareketlilik gözlemlenmektedir. Bazı kadınlar varillerin içindeki etleri tuzlarken, erkekler de ağır çuvalları taşımaktadırlar. Başka bir yerde erkekler yakacak odunları depolarken, bir kısmı da paraları büyük sandıklara doldurmaktadır. Sağ alt köşede içine kaşık saplanmış bir tas yulaf lapası ise fiziksel tokluğun (benim çok var anlamında) sembolüdür.²⁰⁷

Bu sahne son derece sağduyulu ve ileri görüşlü gibi görünürken, yapılmakta olan eylemler İncil'in ruhsal sağduyu idealini örneklemekten çok uzak ve insanın dünyevi ihtiyaçlarıyla ilgilidirler (Örneğin, İsa'nın yiyecek ve içecekleri saklayan zengin adam meselinde olduğu gibi, Luka 12:16-23²⁰⁸). Bruegel'in gravüründe dünyevi eylemler her iki tarafta da bir ölüm imgesinin etrafında gruplandırılmıştır. Sol tarafta ölüm döşeginde bir adam vardır. Yanında idrar numunesini inceleyen bir doktor ve bir de yüzünü döndüğü tepesi kazınmış bir papaz vardır. Yatağın arkasındaki duvarda küçük bir çarımha gerilmiş İsa resmi asılıdır. Bu ölümden sonrasının farkında olan bir kişiyi sembolize etmektedir. Kompozisyonun karşı tarafında, karanlık bir nişin içinde ölü öküz asılıdır. Bu imge resmin içinde, ölmekte olan adamın tam karşı tarafına yerleştirilmiştir ve resmin asıl mesajını ortaya koymaktadır. Öküz, ölmekte olan adam imgesini dengeleyerek, ölümün güçlü bir

²⁰⁴ E. de Jongh, **Rembrandt en Zijn Tijd**, s.169

²⁰⁵ 1559 tarihli gravür New York, Metropolitan Museum of Art'da bulunmaktadır.

²⁰⁶ H.A. Klein, **Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder**, New York, 1963, s.235-237, ayrıca bkz. C. de Tolnay, **The Drawings of Pieder Bruegel the Elder**, New York, 1952, s.20-22; W.Gibson, **Brueghel**, New York, 1977, s.58-64

²⁰⁷ Kenneth M. Craig, **Rembrandt and The Slaughtered Ox**, s.237

²⁰⁸ Kutsal Kitap, s.1304-5

fiziksel hatırlatıcısı olur. Öküzün yanında, elinde yanan mumla bir erkek durmaktadır, bunun anlamı “vita brevis”in²⁰⁹ “kısa mum”u olabilir. Etrafını dünyevi malların çevrelemiş olduğu bir asılmış öküz, Bruegel’in izleyicileri için Tutumsuz Oğul ve dolayısıyla da İsa’yı hatırlatacaktır. Ölü Öküz iki anlamlı bir semboldür, hem ölümün hem de kurtuluşa giden yolun hatırlatıcısıdır. Resmin her iki taraftaki bölümleri (ölmek üzere olan adam ve ölü öküz) ölümden sonrasına hazırlanmak için dünyada sürdürülen yaşamın ruhsal açıdan sağduyulu şekilde yaşanması gerektiğini ima eder.²¹⁰

Et karkası motifinin, 16. yüzyılda Hollanda’da alt sınıfın hayatını resmetmeye yönelen tür resmi örneklerinde yaygın şekilde kullanıldığını görmek mümkündür. Örneğin Pieter Aertsen’in kasap dükkanının içini gösteren “Et Tezgahı” (Resim 1) resmindeki asılı et karkası bu motifle ilgili versiyonların öncüllerinden biri olarak görülebilir.²¹¹ Sıradan bir sahneyi dinsel bir alegori şeklinde ele alan Aertsen’in Et Tezgahı’yla ilgili ikonolojik bir inceleme yapıldığında, asılı hayvanın “Çarmıha Gerilen İsa” çağrışımı yaptığı görülür.²¹² “Ölü Domuz” (Resim 32) resminde Beuckelaer da aynı geleneği devam ettirmiştir.

Kuşlar ve Kümes Hayvanları - Ortaçağ ve Rönesans dönemleri Hollanda Edebiyatı’nı incelediğimizde, “kuş” anlamına gelen “vogel” sözcüğünün ve bu sözcükten türetilerek yapılmış bazı sözcüklerin, sembolik olarak cinsellikle ilişkilendirilerek kullanıldığını görmekteyiz. Hollandaca’da “vogelen” (ya da bir başka diyalektle “veugelen”) sadece kuşları yakalamak anlamına gelen bir sözcük değildir, edebiyatta ve argoda en yaygın olarak cinsel ilişki anlamında kullanılmaktaydı. “Vogel” kelimesi penis anlamına da gelmekteydi, ve “vogelaer” (kuşçu) kelimesi ise kadın satıcısı anlamında kullanılmaktaydı.²¹³ Kilianus, yazmış olduğu sözlükte “vogel” teriminden ve bu terimden türetilen sözcüklerden söz

²⁰⁹ Hipokrat’a ait Latince özdeyişin bir bölümü – “Ars longa, vita brevis” (Sanat uzun, hayat kısa); James Morwood, *A Dictionary of Latin Words and Phrases*, s.22

²¹⁰ Kenneth M. Craig, *Rembrandt and The Slaughtered Ox*, s.237

²¹¹ C.D. Cutler, *Northern Painting from Pucelle to Bruegel*, NewYork, 1968, s.459, ayrıca bkz. E. Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, NewYork, 1983, s.16-19

²¹² Kenneth M. Craig, “Pieter Aertsen and the Meat Stall”, *Oud Holland*, Vol.96, 1982, s.1-15 ayrıca bkz. Kenneth M. Craig, *Rembrandt and The Slaughtered Ox*, s.237

²¹³ E. de Jongh, *Questions of Meaning*, s.24

etmiştir.²¹⁴ Ancak onun sözlüğü bu konudaki tek kaynak olmayıp, yerel edebiyat ve tiyatro yapıtları incelendiğinde de aynı sözcüklere sıkça rastlanmaktadır.

Huygens yazmış olduğu “Trijntje Cornelisdr” adlı oyunda vogel sözcüğünü müstehcen bir şekilde kullanmıştır. Bu oyundaki diyaloglar dizisinde (Antwerp ve Kuzey Hollanda diyalektleriyle) bir fahişe olan Marie ile kayıkçının karısı Tryn arasında bir diyalog geçer, Tryn kocasının cinsel maharetini methederken durumu kuş sözcüğüyle dile getirir.²¹⁵ Ortaçağ edebiyatı ve sembolizminde kuşlar sıklıkla ruhsal ya da bedensel anlamda aşkla ilişkilendirilmiştir. Görsel sanatlarda da erken dönemlerde aynı anlamda kullanılmışlardır.²¹⁶ 15. yüzyıl Flaman minyatürlerinde kanatlar ve pençeler takılarak kuş biçimine dönüştürülmüş erkek cinsel organı görüntülerine rastlamak mümkündür.²¹⁷ Hieronymus Bosch’un “Dünyevi Zevkler Bahçesi”²¹⁸ yapıtında pek çok kuşu müstehcen çağrışımlarla kullanılmıştır (Resim 112). Hendrick Goltzius libidoyu kişileştirirerek eline konmuş bir kuş simgesiyle göstermiştir²¹⁹ (Resim 113). Aynı motif Jan Sanders van Hemessen’in “Genelev Sahnesi” resminde de kullanılmıştır.²²⁰

İçinde kuşlar bulunan kafesler ve sepetlerin, flörtlerin yaşandığı ya da çiftlerin aşk yapmaya hazırlandıkları sahnelerin içinde yaygın bir sembol olarak kullanılması 19. yüzyıla kadar devam etmiştir. Bazen de iki kuş birden görünür, bu da iki aşığın sembolüdür. Belirli kuş türleri de aynı şekilde aşk ve libidoyla ilişkilendirilmiştir. Orta çağ’da ve Rönesans döneminde, Bruegel ve Bloemaert gibi ressamlar tarafından da resmedilmiş olan, “tavuk sıkıştırıcı”lar ya da zamparalar bulunmaktaydı.²²¹ “Tavuk” sözcüğü ahlakını kaybetmiş kızlar için kullanılırdı. “Güvercinlikte tavukları (ya da güvercinleri) tutmak” randevu evine gitmenin yaygın

²¹⁴ C. Kilianus, **Etymologicum Teutonicæ Linguae, Sive Dictionarium Teutonico-Latinum**, (1599), Utrecht 1623, ayrıca bkz. Jacques Schnier, “The Symbolic Bird in Medieval and Renaissance Art”, **The American Imago** 9, June 1952, No.II, s.24

²¹⁵ Constantijn Huygens, **Trijntje Cornelis**, ed. Alex Bolckmans, The Hague 1960, s.61

²¹⁶ D. Bax, **Ontcijfering van Jeroen Bosch**, The Hague, 1949, s.19

²¹⁷ L. Maeterlinck, **Le Genre Satirique dans la Peinture Flamande**, Brussels, 1907, s.35

²¹⁸ 1503-4 yıllarına tarihlenen resim Madrid, Prado Museum’da bulunmaktadır.

²¹⁹ Tarihsiz gravür, Amsterdam, Rijksprentenkabinet’de bulunmaktadır.

²²⁰ 1540 tarihli resim Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle’de bulunmaktadır.

²²¹ Jan Grauls, **Volkstaal en Volksleven in Het Werk van Pieter Bruegel**, Antwerp, 1957, s.141-147

ifadesiydi.²²² Genel anlamda şehvetli olmayı ifade eden “genç horoz” Bruegel’in “Luxuria”²²³ adlı yapıtında da yer almaktadır. “Haenken” (ispenç horozu) kelimesi ise çapkın anlamına gelip, 16. yüzyıl Retorikçilerinin oyunlarında kullanılan bir sözcüktü. Sanatçılar yapıtlarında horozları ve diğer kuşları belli bir erotik içerikle birlikte kullanmışlardır. Papağan da resimlerde aynı şekilde cinsel anlam yüklenmiştir. “Popinjay” (Papağan şeklindeki ok hedefi) ifadesi, hem gerçekten böyle hedefleri anlatır hem de aynı zamanda müstehcen bir imada bulunur. Serçeler ve keklikler de özdeyişlerde cinselliğe aşırı düşkünlüğü anlatmak için kullanılmışlardır.²²⁴

Antik Çağ’ın hiciv geleneğinde de yine aynı şekilde kuşlar, tavuklar horozların cinsellikle ilgili metaforlar olarak kullanıldıklarını görmekteyiz. 16. yüzyıl edebiyatının Antik Çağ edebiyatını bir kaynak olarak kullandığı düşünüldüğünde ve buradaki kaynaklar araştırıldığında da pek çok benzetmeye ve sembolik kullanıma rastlamaktayız. Örneğin Aertsen’in 1559 yılında yaptığı Aşçı resminde, aşçının elindeki kümes hayvanlarını pişirmek üzere elindeki şişe geçirmesinin, Antik Çağ edebiyatında, hem kadın hem erkek cinsel organlarıyla ilgili bir çağrışımı söz konusudur. Ayrıca zaman zaman da cinsel ilişkiyi sembolize etmektedir.²²⁵ Erasmus “Coturnissare” (bıldırcınla beslemek) deyişinin, “şehvetli ve hafifmeşrep bir gülüş” ya da “kadınsı ve utanmaz bir kıkırdaşma” ile birlikte ele alındığında, “lezzetli yiyeceklere düşkün ya da şehvetli zevklerden hoşlanan erkekler için” anlamında bir özdeyiş olarak düşünülebileceğini açıklamıştır.²²⁶ “Kuşları sıkıştırmak” deyişi, Antik Çağ edebiyatında cinsel şiddet çağrışımı taşır,²²⁷ ve kuşlar, ocak ya da onları içine alan kutular, sepetler, sandıklar, tabaklar ya da fırınlarla birlikte ele alındığında

²²² Leo Spitzer, **Über Einige Wörter der Liebessprache**, Vier Aufsätze, Leipzig, 1918, 3If; WNT VII, ii, col. 3III; III, ii, col. S.3561

²²³ 1558 tarihli gravür Royal Library of Belgium’da bulunmaktadır.

²²⁴ E. de Jongh, **a.g.e.**, s.28

²²⁵ Jeffrey Henderson, **The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy**, 2nd ed., New York: Oxford University Press, 1991, s.47. Cinsel metaforlar için ayrıca bkz. Amy Richlin, ed., **Pornography and Representation in Greece and Rome**, New York: Oxford University Press, 1992; bkz , J. N. Adams, **The Latin Sexual Vocabulary**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982

²²⁶ Erasmus, Desiderius, **Collected Works of Erasmus**, Toronto: University of Toronto Press, 1974, vol. 34, no. 24, s.233-34.

²²⁷ Jeffrey Henderson, **a.e.**, s.174

“kadın cinsel organı”nı temsil etmektedir.²²⁸ Plinius’un Doğa Tarihi’nde güvercinler, serçeler ve kumrular, “müsthencenlikle eşleştirilirler”²²⁹ ve Catullus’da “serçeler, tavşanlar ve kumrular” cinsel anlamda yorumlanırlar.²³⁰

Deniz Ürünleri – Hollanda yazınında “Vissen” (balık avlamak) terimi çeşitli erotik anlamlara çekilebilmekteydi. Bazı örneklerde “kuşçuluk”la aynı anlamda kullanılırken bazı örneklerde tam tersi şekilde cinsel iktidarsızlık anlamında kullanılırdı. Aynı kuşlarda olduğu gibi, balık da Hollanda’da fallik bir sembol olarak ele alınırdı. Bunun örneklerini Hieronymus Bosch’un “Dünyevi zevkler bahçesi” resminde izlemek mümkündür.²³¹ Antik Çağ geleneğinde de balık ve istiridye, cinsel içerikli semboller olarak kullanılmaktaydı. Aertsen’in Et Tezgahı’nda kuyunun yanındaki boş midye ve istiridye kabukları ve sol taraftaki tabağın içinde bulunan iki tuzlanmış balığın betimlenmesini ele alırsak, bunu Antik Çağ yazınından referanslarla ilişkilendirmek mümkündür. Örneğin Athenaeus, *Deipnosophists*’inde istiridyenin afrodisyaklara gönderme yaptığından ve tuzlanmış balıkların da uygunsuz cinsel aktiviteleri sembolize ettiğinden söz eder.²³²

16. yüzyılda istiridye’ye en çok vurgu yapılan resim grubu, birçok ressam tarafından örneği yapılmış olan “Tanrıların Şöleni” resimleridir. Bu resimlerde afrodisyak özelliği vurgulanan istiridye, ayrıca aynı dönem resimlerinde genel anlamda lüks tüketimin bir sembolü olarak da kullanılmaktaydı. Hatta bu özelliği ön plana çıkarabilmek için genellikle istiridye kabukları yerlere saçılmış şekilde gösterilmekteydi.

Frans Floris’in “Peleus ve Thetis’in Evlenmesi” olarak da geçen “Tanrıların Şöleni” resminde (Resim 114), şölen teması içinde istiridye motiflerini görmek mümkündür. Floris çimlerde şölen yapan tanrıları resmetmiştir.²³³ Tanrıların

²²⁸ Jeffrey Henderson, **a.e.**, s.46-47, J.N. Adams, **a.e.**, s.86-89

²²⁹ Plinius, **a.g.e.**, vol.10, 52.107

²³⁰ Richard F. Thomas, “Sparrows, Hares and Doves: A Catullan Metaphor”, **Helios** 20, no. 2, Autumn 1993, s.131-42.

²³¹ D. Bax, **a.g.e.**, s.34-35, ayrıca bkz. C.W. de Groot, **Jan Steen**. Beeld en Woord, Utrecht, 1952, s.116

²³² Athenaeus, **Deipnosophists** 6.2 70, çev. C. B. Gulick, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1929, vol. 3, s.214-25.

²³³ 1546 tarihli resim Antwerp, Koninklijk Museum’da bulunmaktadır.

eğlenirken gösterildiği resimlerde, istiridyeler açıkça görülür. Ortada duran Zeus sol eliyle masadaki bir istiridyeye uzanırken diğer eliyle Hebe'nin verdiği şarap kadehini almaktadır. Hera'nın arkasındaki çayra, iki istiridyeye kabuğunun atıldığı görülmektedir. Eros oklarını ve yanan meşaleleri yere bırakmış istiridyeye yemektedir (elinde bir istiridyeye kabuğu tuttuğu görülebilmektedir). Bir diğer tanrı, Afrodit büyük bir istiridyeye kabuğunun üstünde oturmaktadır ve elinde daha küçük bir istiridyeye kabuğu tutar. Peleus ve Thetis'in arkasında duran Hermes ise syrinx ile müzik yapmaktadır.

Insanoğlunun istiridyeyi tanınması ve kullanması Antik Çağ'a dayanır. Yunanlılar ve Romalılar'da istiridyeye (gurme lezzet, afrodisyak ve bazı hastalıklar için tıbbi çözüm) birçok farklı özelliğiyle ele alınmıştır. Tanrıların şölenu hikayelerinde ve resimlerinde sıkça yer alan Afrodit, bir istiridyeye kabuğunun üzerinde Kıbrıs adası sahillerinden çıkmış olarak tasavvur edilmiştir.²³⁴ Hesiodos'un Theogonia'da anlattığına göre, göklerin tanrısı Uranos hadım edildiği zaman testisleri denize düşmüş ve denizin köpüklerinden Afrodit doğmuştur.²³⁵ Adı Yunanca "deniz köpüğü" anlamına gelen "aphros" kelimesinden gelir. Afrodit kelimesi "afrodisyak"a benzer bir erotik duygu uyandırarak, erotik bir köken ya da doğumu çağırır. Tanrıça Afrodit bereketin, aşkın ve zevkin sembolü olmuştur. İstiridyeye kabuğu Antik Çağ, Orta Çağ ve Rönesans boyunca Afrodit'in sembolü olmuş ve bu durum Barok Dönem'de de devam etmiştir.²³⁶

İstiridyeye kabuğuyla Afrodit, özellikle Frans Floris ve Hendrick van Balen gibi Flaman Maniyeristlerin "Tanrıların Şölenu" resimlerinde merkezi bir özellik kazanmıştır. Tanrıların eğlencesi şarap içmeye ve istiridyeye yemeye odaklandığından, tanrı Dionyssos ve tanrıça Afrodit'e özel bir ilgi gösterilmiştir. Bereketin, aşkın ve zevkin tanrıçası olan Afrodit tanrılara şölende istiridyeye sunar.²³⁷ Şarap ve bereketin tanrısı Dionyssos ise başında üzümlerden bir taç ve elinde şarap kadehiyle şölenu

²³⁴ Liana De Girolami Cheney, "The Oyster in Dutch Genre Paintings: Moral or Erotic Symbolism", *Artibus et Historiae*, Vol. 8, No. 15, 1987, s.135

²³⁵ Hesiodos, **Tanrıların Doğuşu**, Say Yayınları, İstanbul, 2012, s.66

²³⁶ Liana De Girolami Cheney, a.g.e, s.135

²³⁷ Valeriano istiridyeye'den "Afrodit'in Meyvesi" olarak söz eder, bkz: P. Valeriano, **Hieroglyphica**, Lyons, 1602, s.502

şarap getirir. Bu eğlencede bir bakhanal canlılığı oluşmasının nedeni şarap ve istiridyenin afrodizyak etkileridir.

Hendrick van Balen, “Peleus’un Düğünü”nde²³⁸ tanrıların şölenini aşırı müsrif bir ifade tarzıyla resmetmiştir. Burada Olympos tanrıları bir düğün kutlamasında gösterilir. Şölen bir mağarada gerçekleşmektedir. Süslü bir kubbenin altında, Apollon ve Muse’ler misafirlere müzik çalarlar. Zırhını giymiş olan Athena ayakta müzik dinlemektedir. Diğer tanrılar Peleus’un zengin bir şekilde donatılmış masasında oturmaktadırlar. Hera Zeus’la konuşurken bir eliyle de yanındaki Hermes’e istiridyeye ikram eder. Ares ve Afrodite müzik grubunun karşısında oturmaktadır. Aşk tanrıçası incilerle (başlık, küpe, kolye ve bilezik) süslenmiştir ve tabaktaki istiridyelere uzanmaktadır. Onun üzerinde eros, güller dağıtmakta, bir yunusun üstünde oturan Poseidon ise üzerinde deniz kabuğu bulunan bir kupa tutarak, büyük bir üzüm salkımı taşıyan genç Dionysos’u izlemektedir. Nymphe’ler ziyafetteki tanrılara hizmet ederler.²³⁹

Tanrıların Şöleni resimlerinde kullanılan istiridyeler, 16. yüzyıl ahlaki konulu resimlerde de aynı sembolik özelliklerle, eleştirel nitelikte kullanılmışlardır. Bu resimlerde de yine afrodizyak etkisiyle şehvetin ve lüks bir tüketim ürünü olmasıyla da oburluk ve savurganlığın eleştirisini yapmak amacıyla, aynı görsel kurguyla, yani etrafa saçılmış olarak, eleştirel bir şekilde resimlerde yer almıştır.

2.2.3.2 Sebzeler ve Meyveler

16. yüzyılda Hollanda’da yiyecek tüketimi konusunda çok sayıda kaynak vardır. Öncelikle, şehirlerde yaşayan üst tabakadan insanların tüketebildiği yiyeceklerle ilgili yemek kitapları ve otlar-baharatlarla ilgili kitaplar bunlar arasında yer alır. Bu kitaplar Aertsen’in resimlerinin alıcısı olan sınıftan insanlar için yazılmıştır, bu nedenle önem taşırlar. Rembert Dodoens’in 1554 yılında Antwerp’te²⁴⁰ yayınladığı bitkiler üzerine yazılmış kitabında Dodoens şu sebzelerden söz etmektedir: lahana, ıspanak, kuzukulağı, hindiba, radika, marul, pırasa, frenk

²³⁸ 1610 tarihli resim Kopenhag, Statens Museum for Kunst’ta bulunmaktadır.

²³⁹ W. H. van Seters, “Nautilusbekers met problemen”, **Oud Holland**, Vol. 83, 1968, s.181-189

²⁴⁰ Rembertus Dodonaeus, **Crujideboeck**, Antwerp, 1554

soğanı, semizotu, şalgam, pancar, soğan, sarımsak, turp, havuç, yaban havucu, fasulye, bezelye, bal kabağı, kavun, salatalık, enginar ve karnıbahar. Ludovico Gucciardini “Descrittione di Lodovico Guicciardini patritio fiorentino di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore” (Aşağı ülkeler üzerine tanımlamalar) adlı 1567 tarihli kitabında,²⁴¹ Hollanda da aynı zamanda geniş kapsamlı bir meyve üretimi olduğundan söz eder. Onun listesi de şöyledir: armut, elma, erik, kiraz, dut, kayısı, ceviz, fındık, muşmula, kestane ve üzüm. Dodoens de ayrıca şeftali, ahududu, böğürtlen, bektaşı üzümü, çilek ve kuş üzümünden söz eder. Bunlara ek olarak da Gucciardini’nin “asil meyveler” olarak söz ettiği, İspanya ve Portekizden, Aşağı ülkelere büyük miktarda ithal edilen meyveler arasında da badem, zeytin, incir, portakal, misket limonu ve nar sayılabilir.

Bu belgelere bakıldığında o dönemde büyük bir bolluk olduğu düşünülebilir. Ancak eğer o dönemdeki yemek kitaplarına bakarsak, insanlar temel olarak et, kümes hayvanları, balık, yumurta ve mısır tüketmekteydiler. Meyveler ve sebzelerden pek söz edilmemektedir. Bazı tarihçiler bu durumu geleneksel beslenme tarzına bağlarlar, bu geleneğe göre çiğ meyve ve sebzeler çok miktarda tüketilirse sağlığa zararlı olduğu düşünülmektedir.²⁴²

Bahçecilik tarihi üzerine çalışanlar, 16. yüzyıldaki yiyecek taşımacılığı ve pazar kanunlarıyla ilgili arşiv malzemesine dayalı olarak, yaygın tüketilen sebze ve meyveler üzerine çalışmalar yapmışlardır. Bu kaynaklara göre, pazarda yaygın olarak görülen, sadece az miktarda çeşit – şalgam, lahana, havuç, yaban havucu, soğan, sarımsak, pırasa ve maydanoz – tedarik edilmekteydi. Bu durum yüzyıllarca böyle sürdü, 16. yüzyıl boyunca da yaygın sebzelerden oluşan bu temel repertuara sadece marul eklendi. Bazı tarihçilerin varsayımına göre “potagie” (lahana, şalgam, havuç, yaban havucu, soğan, sarımsak, fasulye ve bezelyeden yapılan, çok temel bir yiyecek olan yulaf lapası) için kullanılmayan sebzeler yaygın tüketilmemişlerdir.²⁴³

²⁴¹ Lodovico Guicciardini, **Descrittione di Lodovico Guicciardini patritio fiorentino di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore**, Grove Art Online, Oxford University Press, November 22, 2007

²⁴² W.J. Sangers, **De ontwikkeling van de nederlandse tuinbouw** (tot het jaar 1930), Nijmegen Univ., 1952, s.37, 47

²⁴³ W.J.Sangers, **a.g.e.**, s.37, 74

Özellikle Almanya ve Hollanda'da arkeologların yaptığı kazılara göre, Aertsen'in ilk pazar yeri ve mutfak sahnelerini yaptığı Antwerp'i de içeren Kuzey Hollanda'ya dair çok az veri elde edilmiş olup, 1557'den sonraki işlerini yaptığı, Amsterdam'ın da dahil olduğu Kuzey bölgesinin sebze ve meyve tüketimiyle ilgili daha fazla veri sağlanmıştır. Hollandalı arkeolog Van Haaster'in yaptığı araştırmaya göre, Dodoens'in sözünü ettiği bitkiler, hatta daha fazlası, 15. yüzyılda Hollanda'da tüketilmişti – bunların çoğu Aertsen'in resimlerinde dikkati çeken yiyeceklerdir. Bal kabağı, kavun ve su kabağı gibi şeylerin Van Haaster'in listesinde olmayışı da, nadir tüketilmelerindedir.²⁴⁴ Diğer taraftan, Guicciardini, bazen mevsime bağlı olarak normalden fazla balkabağı ve kavun yetiştiklerinden söz eder, bu da bu bitkilerin aslında tüketilmekte olduğunun, ancak her zaman bulunmadığı ya da kalitelisinin bulunmadığının göstergesidir.

Burada, sözü edilen yazınsal ve arkeolojik kaynaklar başlangıç noktası olarak alındığında Aertsen ve Beuckelaer'in resimlerinde meyve ve sebzeleri neye göre seçtikleri sorusu karşımıza çıkar. Tarihçiler ve arkeologlar, Joachim Beuckelaer'ın pazar yeri sahnelerinin, 16. yüzyıl Hollanda pazarlarındaki zengin meyve ve sebze çeşitliliğinin görsel kanıtı olduğu görüşündedirler. Onlar bu gerçekçi sahnelerin (farklı sezonlarda yetişen ürünlerin bir arada gruplandırılarak resmedilmiş olmalarına rağmen) ressamın çağında yaşayan kişilerin beslenme alışkanlıklarıyla ilişkili olduğunu düşünmektedirler. Beuckelaer'ın resimleriyle arkeologların bulduklarını karşılaştırırsak, tüketilmiş olan ürünlerin çeşitliliği açısından gerçekten büyük bir benzerlik olduğu görülür. Bir karşılaştırma yapıldığında, Aertsen'in resimlerindeki çeşitlilik Beuckelaer'a göre çok daha sınırlıdır.²⁴⁵

Bu resimler bir bolluk ve çeşitlilik izlenimi verir, ama bu izlenim o devirde yetişen ürünlerle ilgili çeşitlilikten çok bir kompozisyon stratejisine dayanır. Gerçekte, Aertsen tek bir imgeyi kopyalayarak, iki marul, iki bal kabağı, iki kavun, birbirine sarılmış üç havuç ve iki salkım üzüm gibi tekrarlamaları, pek çok resminde uygulamıştır. Bu durum Aertsen'in resimlerinde, pazarlarda sunulan gerçek ürünlerin

²⁴⁴ H. van Haaster, "Archeobotanica uit 's-Hertogenbosch. Milieuomstandigheden, bewoningsgeschiedenis en economische ontwikkelingen in en rond een (post) middeleeuwse stad", **Vegetation History and Archaeobotany**, Springer-Verlag, 1995

²⁴⁵ Reindert L. Falkenburg, **Matters of Taste**, s.16

görsel algısına dayanan suni kompozisyonlar yaptığını düşündürmektedir. Onun resimlerinde kırsal ya da kentsel alanlarda görülebilecek gerçek pazarlar ya da pazar yerlerinin tasviri yoktur, gerçek pazar sahnelerini andıran kurgusal mekanlar vardır.

Yazınsal ve arkeolojik bulgularla karşılaştırıldığında, Aertsen'in resimleri sebze meyve çeşitliliğiyle ilgili sadece genel bir sonuç çıkartmamızı sağlayabilir. Bu resimlerde gösterilen şeyler, Aertsen'in zamanında kırsal alanda yaşayan insanların ne tükettiğiyle ilgili bütün bir yelpazeyi ortaya koymak için yeterli değildir. Bununla birlikte, limon ve beyaz ekmek gibi lüks ürünler, karnıbahar gibi yeni şeyler nadiren görülür, esas olarak çoğunluğun tükettiği yaygın ürünler kullanılır. Aertsen'in pazar yeri sahnelerinde meyveler ve sebzelerle ilgili genel izlenim, ressamın yaşadığı günlerde tüketilen basit ve sade ürünler olduğudur. Ürün çeşitleri, zenginlerin menülerinde olanlardan çok, halkın yediği yaygın ürünlerdir, ama fazla çeşit sergilemez. Ne zenginlerin ne de sıradan insanların yemek repertuarında olan ürünlerin tümünü göremeyiz.

Aertsen'in resimlerindeki sebze ve meyvelerle, onları yetiştiren köylüler arasında da bir bağlantı olduğu görülmektedir. Aertsen'in pazarcıları ve onların malları ile, 1530 ile 1560 arası Antwerp'te, Herri met de Bles, Jan van Amstel, hatta Aertsenin kendisi ve Beuckelaer tarafından yapılmış olan manzara resimleri arasında ikonografik bağlantı vardır.²⁴⁶ Aertsen'in yaptığı "Haçı Taşıyan İsa"²⁴⁷ adlı resim (Resim 11) bu grubu temsil eden bir örnek olarak alınabilir. Burada köylülerin taşıdığı ürünler, Aertsen'in pazar yeri ve mutfak sahnelerinde gördüğümüz, havuç, şalgam, yaban havucu ve lahanalardan oluşmaktadır. Köylülerin küçük bir tepsi içinde çilek ya da başka bir meyve taşıması gibi bir görüntüye nadiren rastlanır. Buradaki sıradan halk çoğunluğunu oluşturan figürler, sahnenin İncille ilişkili kısmındaki cennetin sonsuz yaşamı için çabalayan kişiler değil, dünyevi işlerle ve mallarla meşgul insanlardır. Erken dönem Flaman manzara resminin bu ikonografik geleneği içinde, köylülerin ekinleri onların dünyevi mallarını temsil eder. Onların hayatın maddi yanıyla olan ilişkileri, resimsel açıdan, satılık ürünler olmaları ile

²⁴⁶ Reindert L. Falkenburg., **Iconographical Connections**, s.114-26

²⁴⁷ 1552 tarihli resim eskiden Berlin, Kaiser Frederich Museum olup 1956'da adı Bode Museum olan müzede bulunmaktaydı. Ancak resim II. Dünya Savaşı sırasında yok edilmiştir.

vurgulanarak ortaya konmuştur. Bu dünyevilik ve kırsallık bağlantısı, ikonografik kökeni manzara resmi geleneğindeki köylülerden evrilmiş olan, Aertsen'in pazarcılarının, satışa sunduğu meyve ve sebzelerde de açıkça görülmektedir.

Aertsen'in köylülerinin sebze ve meyve pazarlarında ortaya koydukları dünyevi davranışların zaman zaman altı çizilmiştir. Satıcılar sadece ekinlerini satmazlar, aynı zamanda insanlara, hem ürünlerin doğasında hem de satıcının kendi doğasında var olan şehveti sunarlar. Bitkibilimci Dodoens ve diğer bazı araştırmacılar, yazılarında, Aertsenin resimlerinde gördüğümüz yiyeceklere afrodisyak özellik atfetmektedirler.²⁴⁸ 16. yüzyılda, afrodisyak kavramı, kökleri saygın tıbbi geleneğe dayanan, gerçekliği kabul edilen bir görüştü. Üstelik bu görüş, sadece eğitilmiş insanlar arasında değil, bu ürünleri yetiştiren ve onları yiyen köylüler ve diğer sıradan insanlar için de böyleydi.²⁴⁹

Aertsen ve Beuckelaer'in resimlerinde, sebzelerin ve meyvelerin afrodisyak çağrışımı direkt olarak köylülükle ve bedensel zevklerin "satılması" ve ona eşlik eden yiyeceklerin satılmasıyla ilişkilendirilmekteydi. 15. ve 16. yüzyılların yazınsal ve görsel sanatları, köylüler ve onların kontrolsüz cinsel davranışlarıyla alay eden özdeyişsel örneklerle doludur. Çeşitli ikonografik araştırmaların gösterdiği üzere, Hem Aertsen'in hem de Beuckelaer'in resimlerinde buna göndermeler vardır.²⁵⁰ Pek çok resimde köylülerin yeme içme, cinsel arzu ve serbestlik bağlamındaki kaba saba davranışları konu edilmekteydi. Örneğin Aertsen'in "Köylü Partisi" resminde²⁵¹ (Resim 20), yaşlı bir köylü şarap içmekte, bir aşçı kadın da bir yandan yemek hazırlarken, bir eliyle de onun "sivri uçlu eşya"sını tutmaktadır. Arka planda kadınlar ve erkeklerden oluşan bir grup da benzer şekilde rahat tavırlarla şehvetli jestler yapmaktadırlar. Beuckelaer'in pazar yeri ve balık pazarı sahneleri de, cinsel eğilimler, köylü davranışları, yiyeceklerin satışı ve tüketimine işaret eden örneklerdendir. Bu resimlerdeki erotik göstergelerde oldukça açıktır. Kavalier'e göre, Beuckelaer'in, Uffizi'deki "İşte İnsan" resmindeki pazar yeri sahnesi"nde²⁵² (Resim

²⁴⁸ Ardis Grosjean, **a.g.e.**, s.121-43

²⁴⁹ Falkenburg, **Matters of Taste**, s.19

²⁵⁰ Ardis Grosjean, **a.g.e.**, s.121-43

²⁵¹ 1556 tarihli resim Antwerp, Bergh Museum'da bulunmaktadır.

²⁵² 1566 tarihli resim Floransa Uffizi'de bulunmaktadır.

39) satıcı bir adam yanındaki kadın arkadaşının kucağına dokunarak, sadece sebzelerin değil aynı zamanda kadının vücudunun “meyveleri”nin de satılık olduğunu ifade etmek ister.²⁵³

Aertsen, Berlin’deki “Pazarıcı Kadın” resminde²⁵⁴ (Resim 9), arka plandaki öpüşen çiftte ve meyve sebze satışı sahnesinde erotik içeriği açıkça ifade etmiş olmasına karşın, genellikle bu tip göndermeleri Beuckelaer’den biraz daha üstü örtülü şekilde yapar. Sonuçta Aertsen’in resimlerinde gösterilen yiyeceklerin afrodisyak çağrışımları ile satıcıların şehvet düşkününü davranışları arasında yakın bağlantı, köylülerle onların sattıkları mallar arasındaki bağlantıyı ifade eder.²⁵⁵

Bu noktada Aertsen’in neden kırsal yiyecekleri ve kaba kompozisyonları kendine tema olarak seçtiği ve yönünü bu tarafa çevirdiği sorulabilir. Edebiyat tarihçisi Rosalie Colie, 1966 yılında, natürmort türünün ortaya çıkışıyla, yazınsal bir tür olan paradoksal methiyenin 16. yüzyıldaki popülaritesini karşılaştıran geniş kapsamlı bir çalışma yayınladı. Colie her iki türün de önemsiz şeyleri, kendi bireysel yaratımlarına konu ettiklerini ifade etmiştir.²⁵⁶ Falkenburg bu görüşü desteklemiş ve Erasmus’un Deliliğe Övgü’süyle Aertsen’in resimleri arasında, bu anlamda büyük bir paralellik olduğunu ifade etmiştir.²⁵⁷ Aertsen’in kompozisyonlarını belli temalar çerçevesinde, gösterişli bir şekilde ortaya koyması, Colie’nin tanımlamalarıyla örtüşmektedir. Hatta, burada ironi, edebiyattaki paradoksal methiyede daha önce görülmemiş derecede kullanılmıştır. Falkenburg’a göre, Deliliğe Övgü, Aertsen’in pazar yeri sahnelerinin doğasında mevcuttur ve kompozisyonda her tarafın yiyeceklerle doldurulduğu kaba saba nitelikli görüntüler, Aertsen’in kendi resimsel “paradoksal methiye”sini sergilemesine hizmet etmiştir.

Erasmus’un Deliliğe Övgü’sünün paradoksal methiye yönteminin kökeni Antik Çağ hicivinin retorik geleneğine dayanmaktadır. Aertsen’in pazar yeri ve

²⁵³ Ethan Matt Kavalier, “Erotische Elementen in de markttaferelen van Beuckelaer, Aertsen en hun tijdgenoten”, **Ausstellungskat. Joachim Beuckelaer** (wie Anm. 1), 1986, s.18-26.

²⁵⁴ 1567 tarihli resim Berlin, Gemaldegalerie, Staatliche Museen Berlin-Dahlem’de bulunmaktadır.

²⁵⁵ Falkenburg, *Matters of Taste*, s.20

²⁵⁶ Rosalie Colie, **Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox**, Princeton University Press, 1966, s.237-99

²⁵⁷ Falkenburg, **Matters of Taste**, s.23

mutfak sahnelerinde, balkabakları, kavunlar, su kabakları ve salatalıkların şişkin formlarına sıklıkla rastlanır. Aynı kuşlar gibi, bunlar da Antik Çağ edebiyatının en yaygın cinsel metaforlarından²⁵⁸ Aertsen'in "Pazarcı Kadın" (Resim 9) resminde ön planda görülen "Cucurbita lagenaria" yani şişe ya da uzun diye anılan su kabağı da cinsel çağrışımlar taşımaktadır.²⁵⁹ Virgilius ve Livy'nin eserlerinde bu kabağın karın gibi şişikliğinden söz edilir, belli ki bir hamile kadın metaforudur ve bununla birlikte "cucurbita" zina ile ilişkilendirilir.²⁶⁰ "Colocyntha" yani balkabağı, Juvenalin'in altıncı hicivinde bayağı kadınları tanımlamak için kullanılmıştır.²⁶¹ Aertsen'in Stockholm'deki "İsa ve Zina Yapan Kadın" resminde (Resim 8) kadın ön planda bir eli bir lahananın üzerinde, diğer eli ise içinde salatalıklar ve büyük bir balkabağı olan bir sepetin üstündedir.

Aertsen'in, genellikle resimlerinde kadınların yakınına yerleştirerek vurguladığı lahanaların da dünyevi ve bedensel konularla bağlantıları vardır. Tıpkı şişe geçirilmiş et gibi, Antik Çağ yazınında lahanaya ve bitki saplarına da cinsel anlamlar yüklenmiştir.²⁶² Lucilius bitki sapını ve onun kesilmesini hadım etme eylemiyle ilişkilendirir,²⁶³ Horatius da hiciv 1.2'de bunu aynı anlamda kullanır ve kesilmesini de zinanın cezası olarak tanımlar.²⁶⁴ Lahanaların cinsel çağrışımı Aertsen'in resimleri içinde en açık olarak Stockholm Hallwyl Museum'daki "Pazar Sahnesi" adlı resminde (Resim 10) görülür. 1567'ye tarihlenen resim, Berlin'deki "Pazarcı Kadın" (Resim 9) ile birçok benzerlik içerir. Her ikisinde de büyük ve gösterişli lahanalara önemli bir yer verilmiştir ve ikisinde de arka planda bir kadınla bir erkeğin sarılmalarını gösteren küçük bir sahne vardır. Berlin resminde lahanalar öpüşen çiftin yakınına yerleştirilmiştir, ama 1567 tarihli resimdeki kadın bir eliyle bir

²⁵⁸ Ralf Norrman and Jon Haarberg, **Nature and Language: A Semiotic Study of Gourds and Cucurbits in Literature**, London, Routledge and Kegan Paul, 1980, s.60

²⁵⁹ F. A. Todd, "Some Cucurbitaceae in Latin Literature", **Classical Quarterly**, 37, 1943, s.101-11.

²⁶⁰ Norrman and Haarberg, **a.g.e.**, s.21-22

²⁶¹ Juvenal, **Satires** 6.06-the so-called Oxford fragment-in Juvenal, 112-13. ayrıca bkz. Norrman and Haarberg, **a.g.e.**, s.56

²⁶² J.N. Adams, **a.g.e.**, s.26-27

²⁶³ Lucilius, "Satires", E.H. Warmington, **Remains of Old Latin**, vol. 3, Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979, s.94-95

²⁶⁴ Horatius, "Satires 1.2, 44-46" **Horace Satires, Epistles and Ars poetica**, çev. H. R. Fairclough, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978, s.20-23

lahanayı tutarken öbür eliyle de bir bıçak tutmaktadır, ve gözlerini doğrudan izleyiciye dikmiştir.²⁶⁵

Büyük ve gösterişli lahanalar Joachim Beuckelaer'in resimlerinde de önemli bir yere sahip olmayı sürdürür. Cassel'deki 1564 tarihli "Pazar Yeri" (Resim 48) sahnesinde, bir lahana yığını sağ alt köşeyi doldurur. Antwerp'teki "Pazarcı Kadın"²⁶⁶ (Resim 47) resminde kadın bir elinde bir sepet kiraz tutarken öbür eli bir lahananın üstündedir.

Aertsen, Stockholm'deki "İsa ve Zina Yapan Kadın"²⁶⁷ resminde (Resim 8), soldaki erkek salkım halindeki soğanları genç kadının tam yanına denk gelecek şekilde tutar, bu onun minnettarlığıyla ilgili bir imgedir. Yine Antik Çağ yazımına dönersek, Petronius'un "Satyricon"unda Eumolpus soğanları cinsel gücünü yeniden kazanmak için yemektir.²⁶⁸ Martialis'in Lupercus'u ise "şehveti kışkırtıcı soğanlar" yemektedir.²⁶⁹ Ağızlarının açıklığı görülen toprak testilerin düzenlemelerinde de benzer anlamlar vardır, Frankfurt'taki "İsa ve Zina Yapan Kadın" (Resim 7) resminde, elini bir testinin üzerine yerleştirmiş olan kızın bakışının izleyiciyle buluşması da cinsel anlamlar içerir, ve bununla birlikte Aertsen diğer objelere de benzer çağrışımlar yüklemiştir.²⁷⁰ Cinselliği çağrıştıran biçimleri olan, pide tarzı açık ekmekler ve tabaklara konmuş tereyağlar konusuyla ilgili bağlantıları Martialis'in "zina yapan kadınlar, üzeri yağlanmış, cinsel organlara benzeyen açık ekmekler gibidir"²⁷¹ şeklindeki cinsellikle yüklenmiş metaforlarında bulabilmek mümkündür, bu tür açık ekmeklerin biçimleri kadın cinsel organıyla ilişkilendirilmiştir.

²⁶⁵ Sullivan, *a.g.e.*, s.259

²⁶⁶ 1565 tarihli resim Antwerp, Museum Mayer van den Bergh'de bulunmaktadır.

²⁶⁷ Tarihi tartışmalı, Stockholm Nationalmuseum

²⁶⁸ Petronius and Seneca *Apocolocyntosis*, çev. Michael Heseltine and W.H.D. Rouse, Loeb Classical Library Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975, s.341

²⁶⁹ Martial 3.75 - Martial vol.1, *Martial Epigrams*, çev. W.C.A. Ker, Loeb Classical Library, 2 vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978, s.210-11

²⁷⁰ P.J. Vinken, "Some Observations on the Symbolism of the Broken Pot in Art and Literature", *American Imago* 15, no. 1, 1958, s.149-74.

²⁷¹ Martial, *a.g.e.*, vol.2, s.70-71

BÖLÜM 3.AERTSEN VE BEUCKELAER’IN MUTFAK, PAZAR, KÖY VE FESTİVAL KONULU RESİMLERİ

3.1. Pieter Aertsen

3.1.1. Mutfak ve Yiyecek Konulu Resimler

Aertsen’in yiyecekleri resmetmeye başlaması, aşağı yukarı köylülerin yaşamlarıyla ilgili resimleri yaptığı döneme denk gelir. Bu resimlerin ilk örnekleri arasında 1551 tarihli Uppsala Üniversitesi’nde bulunan “Et Tezgahı ve Mısıra Kaçış” (Resim 1) , 1552 tarihli Viyana Kunsthistorisches Museum’da bulunan “Mutfak Sahnesi ve İsa Martha ve Meryem’in Evinde” (Resim 2) , ve 1553 tarihli Rotterdam Boijmans van Beuningen Museum’da bulunan “Mutfak Sahnesi ve İsa Martha ve Meryem’in Evinde” (Resim 3) resmi sayılabilir. Bu resimler, seküler sahnelerin ön planda olup, arka planda ise dinsel konuların ele alındığı yapıtların ilk örnekleridir. Ön plan ile arka plan karşıtlığı üzerine kurulu olan ve önde yiyecekler ve çağdaş figürlerin yer aldığı seküler sahneler, arkada ise İncil’den alınan öykülerin resmedildiği bu kompozisyon düzeninin ardından Aertsen, dinsel konuları resimden çıkararak daha seküler mutfak resimleri yapmıştır. Aşçı kadınların mutfak içinde tek bir figür olarak betimlendiği resimler ise bu alanda ayrı bir grubu oluşturur.

Aertsen’in yiyecekleri resmetme konusundaki eğiliminin nedeni üzerine yapılan araştırmalarda ve tartışmalarda halen tam olarak bir uzlaşmaya varılamamıştır. (Bölüm 2’de tartışılmıştır). Batı sanatında bu eğilimle ilişkilendirilebilecek bir gelenek bulunmamakla birlikte öne sürülmüş çeşitli fikirler ve argümanlar vardır. Örneğin R. van Luttervelt, etin resmedilmesinin kökeninde, çağdaş resimli İtalyan yemek kitapları yatıyor olabileceği görüşünü öne sürmüştür. Bu kitaplardaki baskı resimler, daha çok mutfaktaki eylemlerin konusunu oluşturan yiyeceklere odaklanmak yerine eylemin kendisini ön plana çıkarmışlardır.¹ Bu konuda bir resim geleneğinin olmayışı göz önüne alındığında, Aertsen’in resimleri açısından yazınsal kaynaklar önem kazanır. Charles Sterling’in öne sürdüğü görüşe

¹ R. van Luttervelt, **Schilders van het Stilleven**, Naarden, In Den Toren, 1947, s.5

göre, Plinius'un berber dükkanları, ayakkabıcı tezgahları, yiyecekler, eşekler gibi konuları resmeden Antik Çağ ressamı Piraikos ile ilgili açıklamaları, Antik Çağ'a karşı gösterilen genel ilgi bağlamında Aertsen'i ya da onun müşterilerini etkilemiş olabilir.² Bu görüş Aertsen'in, Hollandalı bir hümanist olan Hadrianus Junius tarafından ikinci Piraikos olarak tanımlanması ile ağırlık kazanır.

Junius ifadelerinde Plinius'un sözlerinin çok benzeri sözleri tekrarlamış, Aertsen'i Antik Çağ'daki prototipiyle ve onun "ryparographos" özelliğiyle özdeşleştirmiştir. Burada bir hümanist olan Hadrianus Junius her ne kadar kendi çağının sanatıyla Antik Çağ sanatı arasında paralellik kurmak istemişse de bu görüş Aertsen'in mutfak konulu resimlerindeki temel soruyu tek başına cevaplandırmaya yetmez. Asıl sorun, eğer ressam Antik Çağ kültürünün etkisiyle profan konulara yöneldiyse, neden arka planda ön plandan kopuk bir Hıristiyan öykünün resmedildiğidir.

3.1.1.1. Et Tezgahı ve Mısır'a Kaçış

1551 tarihli resim (Resim 1), sanat tarihinde genellikle Uppsala Üniversitesi'nde bulunan versiyonuyla anılmaktadır Ancak resmin üç ayrı yerde daha kopyaları bulunmaktadır.³ Bu kopyaların arasındaki ilişkiler incelendiğinde, kesin olmamakla birlikte, kullanılan resim tekniklerinin benzerliğini ortaya koyduğu için, en az üç tanesinin birbirine yakın bölgelerde resmedildiği düşünülmektedir.⁴ Bu resim, konuyla ilgili çalışan bazı araştırmacılar tarafından "Et Tezgahı ve Mısır'a Kaçış" bazı araştırmacılar tarafından da "Kasap Dükkanı ve Mısır'a Kaçış" şeklinde adlandırılmıştır. Ancak her iki isim de aslında bu resmi ifade edebilmek için yeterli olmadığından dolayı bir uzlaşmaya varılabilmiş değildir. Yiyecekler çok çeşitlidir, sundurma bir dükkana ait olmaktan çok bir evin parçasıymış gibi çizilmiştir. Buchan'a göre, objeler satılık mallar gibi görünmekten çok, ziyafet hazırlığı gibi

² Charles Sterling, *a.g.e.*, s.37

³ Diğer kopyalar; Bonnefontenmuseum- Maastricht, Amsterdam'da bir özel koleksiyon ve Raleigh-North Carolina Museum of Art'da bulunmaktadır.

⁴ Charlette Houghton, "This was Tomorrow: Pieter Aertsen's Meat Stall as Contemporary Art", *The Art Bulletin*, Vol. 86, No.2, June 2004, s.278

görülmektedir.⁵ Daha önce örneği olmayan bu eserde birbirinden ayrı alanlar ve her birinin içinde farklı insan grupları ve farklı davranışlar sergilenmektedir. Resmin ön planında, hayali bir sundurmanın önünde masaların ve tablaların üstüne konulmuş, etler, sosisler ve bunun yanında da iç yağı, domuz yağı ve tereyağ gibi zengin ve yağlı yiyeceklerin oluşturduğu ve sahneye egemen olan bölüm, izleyiciyle arka planı ayıran bir çerçeve niteliğindedir. Sağ tarafta biraz uzakta açık bir kapıdan görülen bir taverna sahnesi vardır; orada, asılı bir et karkasının yanında, birkaç adam ve kadın rahat ve sıcak bir ortamda, masanın başında içki içmektedirler. Bu alanların arasında, bir çatı sundurmasının altında genç bir uşak büyük bir testiye kuyudan suyla doldurmaktadır; adam etrafa saçılmış midye ve ıstiridye kabuklarının arasında⁶ (Resim 1-a), bir araziyle ilgili satılık tabelasının altında durmaktadır (Resim 1-b).

Resmin bedensel zevklerle ilişkili sağ tarafı, sol tarafıyla büyük bir karşıtlık oluşturur. Resmin sol tarafında, yan yana iki çerçeve içinde bir çift manzara bulunmaktadır. Bunlardan büyük olanının içinde çok sayıda küçük figür görülür. Bu figürlerin arasında Mısır'a kaçış esnasında duraklamış olan Kutsal Aile ve o dönemde yaşayan taşralıların oluşturduğu bir geçit töreni görülmektedir (Resim 1-c). Grup diğer çerçeveden görünen uzaktaki kiliseye doğru gitmektedirler. Etlerin çevrelediği çerçevenin içindeki bu sahne çok küçük olmasına rağmen, Meryem'in fakir bir dilenci çocuğa sadaka verdiği görülmektedir. Sahne ön planda abartılı natüremort öğelerinin arkasında yer alır. Hemen önünde bir çift balık haç şeklinde bir düzenlemeyle konulmuştur. Balıklar, etrafındaki diğer yiyeceklerle küçük ama belirgin bir kontrast içindedir.

Et Tezgahı resminde görülen, dünyevi-ruhani karşıtlığı bağlamında birbirine karşıt anlamlar yüklenmiş olan bu yiyecekler, Bruegel'in "Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş"⁷ resminde de görülmektedir. Bunlar Karnaval (bu dönemde etten uzak durulur) esnasındaki Mardi Gras⁸, ve Oruç (balık ve fiyonk biçimli çöreklerle temsil edilmiştir) gibi dönemlerin temel yiyeceklerinden oluşmuştur. Ayrıca Bruegel'in resminin perhiz tarafındaki ağırbaşlı giysiler içindeki kasabalıların,

⁵ Mary Braman Buchan, s.81

⁶ Muhtemelen afrodizyaklara gönderme yapılmaktadır, bkz. Bölüm 2

⁷ 1559 tarihli resim Viyana, Kunsthistorisches Museum'da bulunmaktadır.

⁸ Fat Tuesday – oruç döneminden önceki son gece zengin yiyeceklerle yapılan kutlama

dilencilere kilisenin önünde sadaka vermeleri sahnesi de Aertsen'in resmiyle benzer içeriktedir.⁹

Resimde ön planda sergilenen etler, dikkatle resim düzlemine paralel olarak bir pazar yerinin ürünlerini temsil eder şekilde dizilmişlerdir. Sahnenin pazar izlenimi vermesinde sergilenen yiyeceklerin çeşitliliği de etkilidir. Bu çeşitli yiyeceklerin büyük çoğunluğu domuz ya da domuz eti ürünleri olmakla birlikte, birkaç piliç, biraz balık ve büyük bir öküz kafasından oluşmaktadır. Bunların hepsi, insanların büyük çoğunluğunun alım gücü dahilinde olan sıradan yiyeceklerdir. Moxey, Objelerin izleyicinin bakışına olan yakınlığı ve gerçekçiliğini Aertsen'in Hemessen'in resimlerinden etkilenecek yaptığı görüşündedir.¹⁰ Aynı 1550 tarihli "Köylü Ziyafeti" resminde olduğu gibi bu özellikler oldukça vurucu şekilde kullanılmışlardır. Et parçalarının somut plastik değerlerle ve çok gerçekçi bir üslupta yapılması, izleyiciyi adeta onlara erişmeye ve dokunmaya teşvik etmektedir.

Resmin üst köşelerinde bazı sembolik yazı ve işaretler bulunmaktadır. Sol tarafta muhtemelen "delilik" kavramını temsil eden bir zil¹¹, ve onun üstünde de her iki tarafında çizgiler bulunan bir "IIXII" vardır. Bu işaretin altında da "g." ve "b." harfleri yer almaktadır (Resim 1-d). Antwerp'te 1551'de tüccarların kendilerine ait ticari mühürler olarak kullandıkları bu tür işaretler görülmekteydi. Bu, bir yandan muhasebeyle ilgili işaretleri andırırken, aynı zamanda tüccarların mallarının üzerine ya da zanaatkarların ürünlerinin üzerine garanti olarak koydukları sembollere benzer. Burada hem ticari mal etiketi hem de değerın hesaplanması niteliği vardır.¹² En soldaki çerçevenin üzerinde, gölgede neredeyse gizlenmiş gibi duran, avuç içleri dışa dönük bir çift el bulunmaktadır. Aynı eller Antwerp'in armasında görülür ve şehrin

⁹ Larry Silver, **Peasant Scenes and Landscapes**, University of Pennsylvania Press, Philadelphia Pennsylvania, 2006, s.88

¹⁰ Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.29

¹¹ Filedt Kok, J.P., W.Halsema-Kubes, W.Th.Kloek,eds., **Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst, 1525-1580**, Exhibition catalog, Amsterdam, Rijksmuseum, 1986, s.344

¹² Bu bağlantıyı ilk olarak Kenneth Craig, **Pieter Aertsen and the Meat Stall**, s.1-15'de ortaya koymuştur; Bu tür işaretlerin Hendrik Goltzius'un "Litis Abusus" adlı baskı resim serilerindeki tüccarların malları üzerinde açıkça görülebilmesi konusunda bkz. Georg Steinhausen, **Der Kaufmann in der Deutschen Vergangenheit**, Leipzig, Eugendiedericks, 1899, s.63, resim 62 açıklaması; Zanaatkarların bunu bir garanti işareti olarak kullanması konusunda bkz. B.H.D. Hermesdorf, **Rechtsspiegel: Een Rechtshistorische terigblik in de Lage Landen van het Herfsttij**, Mijmegen: Dekker en Van de Vegt, 1980, s.405

adının muhtemel kökenine gönderme yapmaktadır. Efsaneye göre bir zamanlar buradaki nehri bekleyen bir dev vardı ve ordan geçmek isteyen tüccarların gemilerinden para toplardı. Bu parayı ödememek için onu kandırmaya kalkışan kişilerin “ellerini keserdi” bu ifade Flamanca’da “Hant-werpen” şeklinde söylenmektedir ve şehrin adının buradan geldiği düşünülür. Elizabeth Honig bu ellerin şehrin adıyla olan ilişkisinden başka iki anlama daha geldiğini öne sürmektedir. Bunlardan birincisi; eller ticarete malların ve resimlerin değerleri konusunda aldatılmayı reddediştir. İkincisi ise Aertsen bu elleri resmin içine yerleştirerek, bir ressam olarak kendi ellerinin hünerliliğine gönderme yapmıştır.¹³ Houghton bu efsaneyi ve sembolik anlamını biraz daha farklı açıklamaktadır. Efsaneye göre, eski zamanlarda Brabo isminde bir şövalye (Brabant bölgesine ismini veren kişi) kötü dev Antigoon’un elini kesip Schelde Nehrine atarak devi cezalandırmıştır (bu yüzden şehrin adı olan Antwerpen, Flamanca “eli fırlatmak” anlamına gelen “hand werpen” kelime kökünden türemiştir).¹⁴ Bu eller yasal belgelerde kalite kontrol işareti olarak kullanılır, şehirde üretilen çoğu ürün üstüne konulurdu. Şehrin civarında çok yaygın olarak kullanılan bir amblem olan bu ikili el figürü hem halkın gururunu hem de kamu gücünün verdiği garanti hissini temsil ediyordu. Amblem bulunduğu yerin sadece lokasyonu hakkında değil aynı zamanda sosyal ve politik özellikleri ve yönetimi hakkında da bilgi veriyordu.¹⁵ İçinde balıkların bulunduğu tabağın üstünde görülen damga birkaç Antwerp gümüş kuyumcusunda görülen çiçek-ve-taç damgasıyla benzerlik gösterir ve bu yüzden muhtemelen aynı yerel üreticiye aittirler.¹⁶

Resmin sağ üst köşesinde arazi satışı ile ilgili bir tabela bulunmaktadır (Resim 1-b). Flamanca’dan çevirisi şöyledir: “Buranın arkasında satılık 154 rod’luk arazi bulunmaktadır, parça parça ya da tümünden satın alınabilir”.¹⁷ Levhayı tartışan uzmanlar belli bir tarihe kadar çoğunlukla onun bu sahneye metaforik bir yorum

¹³ Elizabeth A. Honig, **Painting & the Market**, s.30

¹⁴ Floris Prims, “De handen in Antwerpen's zegel en wapen”, **Antwerpiensia** 19, 1948, 25-26; Jan Van der Stock, ed., **Antwerp: Story of a Metropolis**, 16 th-17th Century, sergi kataloğu., Hessenhuis, Antwerp, 1993, s.176.

¹⁵ Charlette Houghton, **This was Tomorrow**, s.287

¹⁶ Houghton, **a.e.**, s.287

¹⁷ Houghton, **a.e.**, s.285

getirdiği fikrinde birleşmişlerdir: bu fikir, levhanın insanlara materyalist kazançlarına çok fazla önem veren bir topluluğun ruhani, manevi zenginliklerini bu uğurda kurban ettiğini söylemekte olduğu fikridir.¹⁸ 1989’da Matt Kavalier bu konuya yöreyi ilgilendiren değişik bir yorum getirdi: Levhanın Antwerp’teki hızlı gelişen arazi ıslahına gönderme yaptığı ve vermek istediği mesajı da gayrimenkul işlerinden elde edilen maddi kar ile Meryem Ana’nın hayır işleri arasındaki karşıtlığı vurguladığı fikrini öne sürdü.¹⁹ Ancak Charlette Houghton araştırmaları sırasında, 1551 tarihinden kalma ve Aertsen’in resmindeki levhayla bire bir örtüşen bir arazi satışı belgesine ulaşmış, ve bunun aslında tam o yılda yapılan bir arazi satışı yolsuzluğuyla ilgili olduğunu ortaya koymuştur. Ona göre, bu arazi haksız bir şekilde Azize Elizabeth hastanesinden alınmıştır ve bu resimdeki ilan da dinsel bir hayır örgütüyle ticari oluşumların arasındaki anlaşmazlığa bir ayna tutuştur. Yani diğer bir deyişle Aertsen aslında kendi çağında yaşanan bir olayı burada konu etmiştir.²⁰

1551’de Antwerp hükümet görevlileri şehirlerinin güneydoğu kısmını pazarlama ve geliştirme girişiminde bulundular. Bu geliştirme projesinin odağını yeni yapılacak geniş bir pazar binası (*pand*) oluşturuyordu. Bu yapı, işlek bir cadde olan Meir’in hemen güneyinde inşa edilecekti.²¹ Arazi uzun bir süredir şehrin okçu loncalarının atış talimi yaptığı ve sosyal faaliyetlerde bulunduğu yer olan Schuttershof tarafından işgal ediliyordu. Pazarlık sürecinden sonra okçular bu yapıyı terketmeyi bir şart ile kabul ettiler; şehir birbirine bitişik ve yeterli büyüklükte dört adet yeni bina yapılması için finansal destek sunacaktı. Okçular bunun üstüne bir de bu yeni binaların eski binalarının olduğu bölgede bulunmasını talep ediyorlardı.²² Şehir sonunda bu talepleri karşılamayı kabul etti.²³ Bu iş için civardaki tek uygun bölge şehrin en eski ve en saygıdeğer kuruluşlarından biri olan St. Elizabeth

¹⁸ Bu levhanın ahlaki yorumlar içerdiği fikrine dair örnekler arasında bkz. Mary Buchan, s.89-90; Kenneth Craig, **Pieter Aertsen and the Meat Stall**, s.1-15

¹⁹ Ethan Matt Kavalier, “Pieter Aertsen’s Meat Stall: Divers Aspects of Market Piece”, **Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek**, 40, 1989, s.69-70

²⁰ Charlette Houghton, “A Topical Reference to Urban Controversy in Pieter Aertsen’s Meat Stall”, **The Burlington Magazine**, Vol.143, No.1176, March 2001, s.158-160

²¹ Hugo Soly, “Urbanisme en kapitalisme te Antwerpen in de 16de eeuw: De stedebou-kundige en industriële ondernemingen van Gilbert van Schoonbeke”, **Historische Uitgaven Pro Civitate**, vol. 8, no. 47, Brussels: Gemeentekrediet van Belgie, 1977, s.221

²² a.e., s.234

²³ a.e., s.221-223, 234-238

Gasthuis'a aitti. Bu küçük bir rahibeler topluluğunun hastaları tedavi ettiği, şehrin ana hastanesi idi.²⁴ 1551'de şehir Gasthuis'e arazisinin büyük bir kısmını satın almak için başvurdu. Başrahibe bu teklifi geri çevirdi.²⁵ Ticari hedeflerine ulaşmak amacından vazgeçmeyen şehir teslim olmadı. Araziye el koydular. Rahibeler bunun üstüne V. Charles'a başvurular fakat bu çabaları boşa çıktı.²⁶ Gasthuis 30 Eylül 1551'de şehir yönetimine rod başına yirmi florine 675 rod'luk bir arazi teslim etmek zorunda kaldı. 154 rod'luk arazi de bunun bir parçasıydı.²⁷

Pieter Aertsen Et Tezgahı'nda "1551 10 martius" (1551 10 Mart) gibi çok belirli bir tarih vermişti. Bu olayın yaşandığı ayın tarihiydi.²⁸ Et Tezgahı, Antwerp'in hükümet görevlileri şehrin en saygıdeğer hayır kurumlarından birinde bulunan 154 rod'luk araziye el koyup onu bir başka kuruma verdikten neredeyse beş ay sonra ortaya çıkmıştı. Aertsen'in resminde 154 rod'luk arazinin satıldığını gösteren levha, fakirlik ve hayırseverliğin dünyevi kazançlarla karşıtlık gösterdiği bir sahnenin üstünde asılı idi. Araştırmacılar Aertsen'in küçük levhasının ahlaki değerler üzerine yapılan bir yorumlama olduğunu düşünmekte haklıydılar. Fakat bu daha çok belirli bir yerel skandala gönderme yapar nitelikteydi. Arazi olayındaki yolsuzluk onu ahlaki bir ders konumuna getirdi.²⁹

Ön planda dizilmiş olan etlerin tam arkasında, sundurmanın duvarındaki açıklıktan, İncil'de geçen, İsa'nın çocukluğuyla ilgili Mısır'a Kaçış olayını görmek mümkündür (Resim 1-c). Mısır'a Kaçış, manzara okulunda çok gözde bir konuydu ve manzaranın Batı sanatında bağımsız bir konu olarak ortaya çıkmasıyla yakından ilişkilidir. Örneğin Joachim Patinir defalarca resmettiği bu konuyu ele alırken olayın içeriğini dış mekana uyarlayarak derinlemesine bir manzara oluşturma fırsatı yakaladı. Patinir'in takipçileri olan Herri met de Bles ve Lucas Gassel de bu konuyu

²⁴ E. Pais-Minne, **Weldadigheidsinstellingene n ondersteunden, Antwerpen in de XVIde eeuw**, Antwerp: Mercurius-Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis, 1975, s.185; Floris Prims, "St. Elizabeth's Gasthuis over seven honderdjaren", **Antwerpiensia** 12, 1939, s.12-17

²⁵ Soly, **a.e.**, s.234

²⁶ Soly, **a.e.**, s.234-38; Pais-Minne, **a.e.**, s.185

²⁷ Houghton, **This was Tomorrow**, s.286

²⁸ Egied Strubbe ve Leon Voet, **De Chronologie van de Middeleeuwen en de moderne tijden in de Nederlanden**, Antwerp, Standaard, 1960, s.51-58; Floris Prims, "Onze Nieuwjaarsdatum", **Antwerpiensia** 9,1936. s.377-83.

²⁹ Houghton, **This was Tomorrow**, s.287

defalarca işlediler. Aertsen'in bu manzara geleneğiyle olan bağlantısı erken dönem resimlerinde açıkça görülmektedir. Bu sahnede Aertsen, Kutsal Aile'yi manzara geleneğinde yapılmış olan resimlerin paralelinde bir yolla tasvir etmiştir. Yusuf'un çektiği bir eşeğin üzerinde durağan şekilde oturmak yerine Meryem hareket halindedir ve eğilerek yolun kenarında duran dilenci çocuğa sadaka verir. Meryem ile ilgili söylencelerin hiç biri böyle bir olaydan söz etmediği için, bu sahnenin kaynağı tam olarak bilinmemektedir. Ancak aynı konu Lucas Gassel'in bir resminde de görüldüğü için Faggin bu hikayenin kaynağının o güne kadar tanımlanmamış yerel bir Hollanda efsanesi olabileceğini öne sürmüştür.³⁰

Aertsen'in "Et Tezgahı" resminin ortaya çıkardığı temel soru birbiriyle karşıt olan sahneler arasındaki ilişkidir. Ön planda yiyeceklerin gösterildiği bir resimde Mısır'a Kaçış'ın anlamı nedir? Manzaracılar bu İncil konularını manzara resimleri yapmak için bir fırsat olarak kullanırken, bu örnekte birinci konuyla ikincisi arasında açık bir öyküsel bir bağlantı bulunmamaktadır. Eğer dini ve din dışı konuların arasındaki karşıtlığın kendisi bir anlam ortaya koymaktadır görüşünü kabul edersek, o zaman da sanatçının neden Mısır'a Kaçış gibi ahlaki bir konuya işaret etmeyen ve didaktik bir çağrışımı bulunmayan bir konuyu seçtiği, yeni bir sorunun ortaya çıkmasına neden olur.

Detlev Kreidl, İncil sahnesi ile natürmort arasındaki karşıtlığın anahtarının, arka planda çocuğa sadaka veren Meryem'in jestinde bulunduğunu öne sürmüştür. Onun hareketi ön planda belirtilmiş zenginliğe rağmen, dilencinin zavallılığına acımayı reddeden köyün sakinleriyle bir karşıtlık oluşturmaktadır. Böyle ahlaki mesajla ilgili bir sonuç çıkararak bu yaklaşım, ön plandaki aşırı zenginlikle, dilencinin ihtiyacı arasında bir bağlantı kurmayı olanaklı kılar.³¹ Ayrıca gerek ön plandaki natürmort öğeleri gerekse Meryem'in çocuğa verdiği sadaka, her ikisi de yiyecek

³⁰ Giorgio Faggin, **Jan van Amstel**, Paragone, XV, No.2, 1964, s.45; Bununla ilişkili bir çağrışımı olan bir sahne Gillis Mostaert'in 1573 tarihli Stockholm Nationalmuseum'da bulunan "Mısır'a Kaçış" resminde görülmektedir. Bu yapıtta Kutsal Aile bir grup köylünün içinde yer almaktadır. Burada Yusuf bir testiden içmektedir ancak Meryem kendisine uzatılan kupayı reddeder şekilde gösterilmiştir. Bu konuda bkz. Sander Pierron, **Les Mostaert**, Brussels, Paris: van Oest, 1912, s.132-133

³¹ Detlev Kreidl, "Die Religiöse Malerei Pieter Aertsen als Grundlage seine Kunstlerischen Entwicklung", **Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen**, Wien, LXVIII, 1972, s.80

maddeleridir. Ancak ön taraftakiler büyük bir abartıyla ortaya konmuş etlerken, sadaka olarak verilen ise sadece bir ekmek parçasıdır.

Moxey, Aertsen'in Et Tezgahı'nı yalnızca ahlaki bir alegori olarak görmenin, tümüyle yeni, din dışı konu türlerine doğru gidişteki ilk örnekler olarak önemini görmezden gelmek anlamına geldiğini öne sürmektedir.³² Aertsen'in bu resimde yaptığı şey, köylü sahnelerini resmedişinin arkasında yer alan dinamiklere paralel bir yaklaşımdır. Bu Batı sanatının repertuarına yeni bir konu eklemektir. Aertsen bu resmi yaptığı yıllarda, köylü yaşamının içeriğine yönelik din dışı konuları da eş zamanlı olarak üretmiştir. Aertsen ayrıca resimlerinde yer alan natürmort öğelerini de büyük bir gerçekçilikle resmetmiştir. Bu resmin ön planında sergilenen etler dikkatle resim düzlemine paralel şekilde yerleştirilerek bunların pazar yerinin ürünleri olarak görülmesi sağlanmıştır. Nesnelere son derece özenli bir gerçekçilikle ele alınmıştır.³³ Örneğin Van Mander, Aertsen'in resimlerindeki üç boyutlu plastik değerlerin yarattığı gerçeklik duygusunu şu sözlerle över:

“Bu adam harika bir müzik yapmaktadır
Bu şeylere tam uygun bir boyayla.
Herşey canlı ve tam olgun halinde görülmektedir
İnsan onlara elleriyle ulaşmak ve dokunmak ister,
Karanlıkta duran bazı tabakların
Üzerine çarpan ışık yansımaları
Amsterdam'lı koleksiyoncuların evlerinde büyük bir zevkle izlenebilir.
Kısacası o sanatta çok hünerlidir
Yaptığı yansımaların etkisiyle
Gerçekten çok becerikli ve gözlerin kurnaz bir aldatıcıdır
Aynı zamanda zeki bir yalancıdır
Çünkü bakanlar tüm bu şeylerin gerçek olduğunu düşünür

³² Moxey, a.g.e, s.32

³³ Aertsen'in resimlerindeki üç boyutlu gerçekçilikte Hemessen'den etkilenmiş olduğu konusunda bkz. Detlev Kreidl, a.g.e, s.67-68; M. J. Friedlander, **Die Altniederländische Malerei**, Leyden, Sijthoff, 1936, XII, s.111

Oysa onlar yalnızca, onun karıştırmayı çok iyi bildiği boyadır”³⁴

Dinsel öyküleri, ruhsal ve ahlaki içeriği ikinci plana atmak pahasına, resmin tesadüfi bir parçasıymış gibi resmetmek, 16. yüzyılda İncil konularını işlemenin bir özelliği olmaya başlamıştı. İlk olarak 15. yüzyılın sonunda Alman baskı resimlerinde görülen bu eğilim kısa zamanda Hollanda’da da yayıldı.³⁵ Erken bir örnek olan 1500 tarihli Israel van Meckenen’in “Herod’un Sarayında Dans”³⁶ (Resim 60) resminde, Salome’nin dansı ve Vaftizci’nin idamı, figürleri dans ederken betimlendiği bir saray eğlencesi sahnesinin arkasında, uzakta gösterilmektedir. Benzer bir tarzda yapılmış Dürer’in “Aziz Chrisostom”³⁷ (Resim 62) adlı baskı resminde, ön planda onun günahıyla ilişkilendirilen, cinselliği vurgulanmış çıplak bir figür egemen konumdayken, azizin kefareti sahnesi arka planda yer alır.³⁸ Buna ek olarak Harbison bu resimde ressamın, Aziz Chrisostom ile ilgili hikayeyi, nü bir kadın resmi yapmak için fırsat olarak kullandığını öne sürmektedir.³⁹ 16. yüzyılın ilk yarısına ait Alman baskı resimlerinde pek çok başka örnek bulunabilir. Hans Sebald Beham’ın “Herod’un Ziyafeti”⁴⁰ resmi (Resim 63) bu örnekler arasında sayılabilir Herod’un Ziyafeti’nde, ön planda aristokratik bir ziyafet ve dansa büyük oranda dikkat çekilirken, Herod ve Salome’nin dansı ancak uzaktan fark edilebilir.

Hollanda resminde de Lucas van Leyden benzer sekülerleştirme arayışlarını sürdürmekteydi. “İşte İnsan”⁴¹ (Resim 64) adlı gravüründe İsa’nın Çilesi onun ölümünü isteyen kalabalığın psikolojik reaksiyonları karşısında ikincil bir sahne olarak kalmıştır. Aynı şekilde “Çarmıha Gerilen İsa”⁴² adlı gravüründe de çeşitli insan gruplarıyla dolu geniş bir manzaranın içinde, çarmıha gerilme sahnesi küçük bir detay olarak görülmektedir. Bu resimdeki sekülerleşmeden ilk kez söz eden Harbison, arka plana atılan dinsel sahneye karşın, çocuklarına bakan anneler,

³⁴ Karel van Mander, “Das Lehrgedicht”, 1603, Almanca Çevirisi ve yorumu: R. Hoecker, **Quellenstudien zur Hollandische Kunstgeschichte**, VII, The Hague, Nijhoff, 1916, s.190-192

³⁵ Moxey, a.g.e., s.34

³⁶ 1500 tarihli gravür The Minneapolis Institute of Arts’da bulunmaktadır.

³⁷ 1497 tarihli gravür New York, Metropolitan Museum of Art’da bulunmaktadır.

³⁸ Erwin Panofsky, **The Life and Art of Albrecht Dürer**, Princeton, Princeton University Press, 1955, s.77;

³⁹ Herod’un Ziyafeti, Hans Sebald Beham, Tahta Baskı, t.y., Ashmolen Museum, Oxford

⁴⁰ 1525-45 yılları arasına tarihlenen tahta baskı resim The British Museum’da bulunmaktadır.

⁴¹ 1510 tarihli gravür Amsterdam, Rijksmuseum’da bulunmaktadır.

⁴² 1517 tarihli gravür Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum’da bulunmaktadır.

fantastik giyimli askerler ve kavga eden köylülerin oluşturduğu ön planıyla bu resmin dinsel bir tasvir olarak tanımlanmasının oldukça güç olduğunu ifade etmektedir.⁴³ Leyden'in "Mecdelli Meryem'in Dansı"⁴⁴ (Resim 65) adlı resminde, Mecdelli'nin lüks ve cinsellik içeren günahkar hayatını aristokratik bir aşk bahçesi formatında karakterize eden bölüm dikkatin odağını oluştururken, onun yaban arazideki tövbekar hayatı ise ufukta zorlukla seçilebilen bir detay olarak resmedilmiştir.

Hollanda resminde ruhsal içerikli sahneyi arka plana atma özelliği açısından en öne çıkan isimler Joachim Patinir ve onun takipçileri olan ressamlardan oluşan manzara resmi geleneğinde görülür (Bu konu Bölüm 2'de ayrıntılı olarak ele alınmıştır). Patinir'in sıklıkla ele aldığı "Mısır'a Kaçış" ve "Mısır'a Kaçış Sırasında Dinlenme" sahneleri, resmin içinde ikincil öneme sahip şekilde ele alınmaktaydı. Jan van Hemessen de benzer çalışmalarında bu tekniği gündelik hayattan müstehcen sahneleri resmederken kullanmıştır. Hemessen'in "Tutumsuz Oğul"⁴⁵ (Resim 66) resminin kompozisyonu Hans Sebald Beham'ın baskı resimlerindeki kompozisyon anlayışına çok benzemektedir. Burada sanatçı, pişmanlığın ciddiyetinden çok, erotik mesajlar ima eden bir eğlence sahnesine odaklanmıştır. Benzer şekilde, Hemessen'in "Aziz Matta'nın Çağrısı"nda da⁴⁶ (Resim 67), ön planı dolduran dünyevi eylemler, arkasında durup onu ruhsal bir hayata çağıran İsa figürüne karşın daha çok Matta'nın vergi toplayıcısı rolüyle ilişkilidir.⁴⁷

Aertsen Et Tezgahtı resminde, süregelmekte olan bu geleneğin devamlılığı içinde kendi kompozisyonunu geliştirmiş ve bir ön plan arka plan karşıtlığı oluşturmuştur. Konu açısından bakıldığında dünyevilikle ruhanilik arasındaki karşıtlığı ana eksen olarak ele almış ve bunu çok sayıda öğeyle desteklemiştir. Kompozisyon düzeni açısından bakıldığında ise, gerek kendinden önceki ressamların resimlerinden gerekse kendi yaptığı köylü sahnelerinden farklı olarak, arka plana

⁴³ Craig Harbison, **a.g.e.**, s.16

⁴⁴ 1519 tarihli gravür Philadelphia Museum of Art'da bulunmaktadır.

⁴⁵ 1536 tarihli resim Brussels Museum'da bulunmaktadır.

⁴⁶ 1535-40 yılları arasına tarihlenen resim Viyana, Kunsthistorisches Museum'da bulunmaktadır.

⁴⁷ Georges Marlier, **Erasmе et la Peinture Flamande de Son Temps**, Brussels, Editions du Musee van Maerlant, 1954, s.280-82

yerleştirdiği ruhani konuyu iyice ayırştırarak bir çerçeve içine almıştır. Arka plandaki dini konunun gerek boyutunun gittikçe küçülmesi gerekse çerçevenmesi suretiyle bu ayırımın iyice belirgin hale gelişi, Aertsen'in Et Tezgahı'ndan sonraki mutfak ve pazar yeri konulu resimlerinde artarak devam etmektedir.

Resmin natürmort öğeleriyle oluşturulmuş olan ve arka plana göre oldukça baskın şekilde görülen ön planına bakıldığında, dikkati çeken öğelerin başında et gelir. Resim düzleminden dışarıya doğru büyük kanlı et parçaları sallanmakta, izleyiciye doğru cansız hayvanların parçaları ve iç organlar uzanmaktadır. Bunların arasında, derisi yeni yüzülmüş, oldukça canlı bakan bir öküz kafası izleyicinin bakışının odağını oluşturur. Bolca iğ et ve vücut parçası kullanmanın etkisi Aertsen'in resmin etrafında kırmızı rengi çokça kullanması ile daha da yoğunlaştırılmıştır: boyalı direk, çatıdaki ve duvardaki kiremitler, eğilmiş duran figürün sırtındaki pelerin gibi öğeler, etin görünmediği yerlerde bile etkili olmasına katkıda bulunmuştur. Aertsen hayvan etinin görünüş özelliklerini titizlikle ve duyulara hitap edecek şekilde çizmiştir. Etin gerek böylesine çarpıcı bir yoğunlukta ele alınması gerekse bu kadar canlı renklerle ve gerçekçi betimlenmesi, izleyicinin hem tat, hem koku, hem dokunma gibi bütün duyularına birden hitap etmektedir. Etle ilgili öğelerin ön planda bulunuşu ve arka plana göre oldukça büyük boyutlu şekilde resmedildiği bir perspektifle birlikte ele alınışı bu etkiyi ve resmin çarpıcılığını daha da arttırmaktadır.

Resmin çeşitli bölümlerinde bulunan etlerin dağılımına bakıldığında; sağ tarafta uzak arka plandaki et karkasından başlayarak, ön planda kesilmiş hayvanın çeşitli parçalarına ve sonuçta da sosis gibi etten üretilmiş ürünlere kadar giden ve her biri sürecin belli aşamalarına ait geniş bir yelpaze sunulmaktadır. Leppert bu durumu Aertsen'in yiyecekleri kendinden sonraki natürmortlarda olduğu gibi üretim bağlamından koparmadığı şeklinde ifade etmektedir. Ona göre ressamın sunduğu bağlamsal çerçeve, eti sadece yiyecek olarak temsil etmekle kalmamaktadır. Aynı

zamanda insan hayatının hayvan kıyımıyla idame ettirildiği gerçeğine de işaret edilmektedir.⁴⁸

Houghton ön plandaki natürmortun egemen ögesi olan etlerin odağını oluşturan öküz kafasını antropomorfik bir bakış açısıyla ele alır.⁴⁹ Ona göre öküzün doğrudan izleyiciye bakan gözü, kendisinin parçalara ayrılmasından dolayı, yani başına gelen kıyımdan ötürü insana onu suçlar biçimde bakmaktadır. Leppert'e göre gövdeden ayrılmış ve kısmen yüzülmüş bu öküz başı hayata kurban edilmiş hayatı ortaya koymaktadır.⁵⁰

Sullivan bu resimdeki natürmort öğelerini ve özellikle eti Antik Çağ hiciv geleneğiyle ilişkilendirir. Ön planda yer alan ve aşırı bir dolulukla resmedilmiş olan natürmort öğeleri, referanslarını hiciv geleneğinde yer alan, aşırı savurganlık, oburluk, zevk düşkünlüğü gibi insana dair özelliklerin yergisinden almaktadır.⁵¹ Et, hicivlerde ahlaki bir ifadeye sahiptir. Nonius, “Lucilius”dan yaptığı alıntıda “lurchare” kavramını, yiyeceklerin aç gözlülükle tüketilmesi şeklinde açıklar. Bir cümlesinde: “O, yağlı pastırmaları ve çengelde asılı yüzülmüş etleri tıknarak kendi içini doldurdu” (Ut lucaretur lardum et carnaria fartim conficeret) şeklinde ifade etmektedir.⁵² “Aqualiculus” kelimesi, domuz midesi anlamına gelmektedir ve Persius bunu çok yemiş insanların şiş karınları anlamında, insan ruhu ve bedeni arasındaki karşıtlığa gönderme yapmak istediğinde kullanır. Antik Çağ hicivinde “şişmiş içkembeler ve bağırsaklar” ifadesi yaygındır.⁵³ Juvenalis'in, onbirinci hicivinde, et pazarında ve evlerde aşırılık ve ölçüsüzlük konusuna karşı saldırısı, Aertsen'in resimleriyle özel bir ilişki içindedir. Juvenalis “Et pazarının girişinde bekleyen alacaklılarını atlatmaya çalışan, üst tabakadan kişilere sık sık rastlayabilirsiniz – sadece damak tadı için yaşayan kişiler” şeklinde bir ifade kullanır. Horatius, yedinci

⁴⁸ Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s.121

⁴⁹ Houghton, **This was Tomorrow**, s.282

⁵⁰ Leppert, **a.e.**, s.121

⁵¹ Sullivan, **Aertsen's Kitchen and Market Scenes**, s.251

⁵² E.H. Warmington, **Remains of Old Latin**, s.24-25

⁵³ Gowers, **The Loaded Table**, 322-23

hicivinde (ikinci kitap), iştahlarının kölesi olan, aptal ve “göbekleri küçülünce mallarını satan” müsrif kişilerle alay eden, aynı türden konulara değinmiştir.⁵⁴

Resmin sağ tarafında yer alan bölümün içinde uzaktan görülen et karkası, resmin bedensel zevklerle ilişkili bölümünde yer almaktadır. Bölüm 2’de tartışılmış olduğu üzere et karkası motifi tarihsel süreç içinde, insanların günahlarının kefarecini ödemek üzere kendi bedenini feda eden İsa ile ilişkilendirilmiştir. Biçimsel olarak da İsa’nın çarmıha gerilmesi ile benzer bir görsel kurguya sahip olan, öldürülmüş ve bir karkasa gerilmiş hayvan motifinin, resmin özellikle bu bölümünde yer alması, sözü edilen ilişkiye uygun düşmektedir. Ayrıca yukarıda belirtildiği gibi, ön plandaki kesilip parçalanmış olan öküze ait et parçalarıyla birlikte düşünüldüğünde, hayvanın öldürülmesi ile burada yer alan gerilmiş et karkası arasında da eylemin süreci bağlamında bir ilişki kurmak olasıdır.

Sullivan, bu yorumdan farklı olarak et karkası motifini Antik Çağ metinlerine dayandırmaktadır.⁵⁵ Ona göre et karkası motifi Antik Çağ metinlerinde yer alan savurganlıkla ilgili uyarıları açılımlamaktadır. Erasmus, Meseller’inde “Öküzü öldürmek” şeklindeki atasözünün, kişinin kendi maddi varlığıyla uyumlu olmayan, ancak çok zengin kişiler ya da kralların yapabileceği “çok büyük ölçüde” harcamalar yapması anlamına geldiğine inandığından söz eder.⁵⁶ Barthelemy Aneau’nun 1552 yılında Paris’te yayınlanan “Imagination Poetique”indeki “La mort du dommageable est a tous agreable (zararlı olanın ölmesi konusunda herkes hemfikirdir) adlı ambleminde, arka planda bir et karkasının asılı olduğu bir mutfağı gösterir. Burada bir adam ocağın üstündeki kazanı karıştırmaktadır, bir kadın sosisleri doldurur ve bir çocuk da hayvanın mesanesini üfleyerek şişirmektedir.⁵⁷ Altındaki metinde şöyle yazmaktadır “Bir domuz Aralık ayında öldürüldüğünde herkese bundan pay çıkar ve sosis, bumar ve et parçaları onun hediyeleridir” ve Aneau açıklamalarına devam eder. Bir domuzun ölümü, “tanrısı midesi” olan bir epiküryenin (damak zevkine

⁵⁴ Horatius, *Satires*, 2.7.110-111

⁵⁵ Sullivan, *a.e.*, s.253

⁵⁶ Erasmus, Desiderius, *Collected Works of Erasmus*, s.244

⁵⁷ Irmscher, *Ministrae voluptatum*, s.224

sahip kişi) ölümüne benzer.⁵⁸ Aertsen'in izleyicilerinin, onun "Et Tezgahı" resmini, bu ifadelerle aynı paralelde, hayatı anlamsızca yaşayan, zenginliklerini başkalarıyla paylaşmayı reddeden, savurganca harcama yapan ve midesi tanrısı olan Hıristiyanlara karşı bir eleştiri olarak algılamaları olasıdır. Evle sundurma arasındaki alanda bulunan diğer ayrıntılar, aşırı tüketim temasını daha da fazla açıklar. Kuyunun yanında, yerlere saçılmış olan istiridyeler, Martialis'de lüksün sembolü olarak kullanılmıştır ve kuyunun kendisi de aşırılık ve savurganlık çağrışımı yapmaktadır.⁵⁹ Kuyu, Aertsen'in Stokckholm'deki "Mutfak Avlusu" ve Rotterdam'daki "Pazar'a Hazırlık" resimlerinde de aynı nitelikte kullanılmıştır. Erasmus, Meseller'inde "Suyunu kuru yerden çek" atasözünü, kişinin kaynaklarının tükenmesi anlamında kullanmıştır.⁶⁰ Görünürde suyun olmaması, bu kuyunun boş olduğunun göstergesi olabilir. "Suyu ölçülü içerler ama eti ölçsüz yerler" atasözü de aynı anlama gelir. Erasmus bunun Antik Çağ'da yaygın bir atasözü olduğunu ve "ölçsüz bir lüks aşkı" anlamına geldiğini ifade eder, ve onun kendi çağındaki "büyük lüksten aşağı inip, fakirliğin derinine dalan zenginler" şeklindeki yerel atasözüne adapte edilmiş olabileceğini belirtir.⁶¹

Geleneksel olarak hiciv türü içinde yaşanan anın eleştirisini yapar ve Aertsen'in "Et Tezgahı"ndaki ayrıntılar da, kendi zamanının eleştirisidir. Resmin sol tarafında, sundurmadaki pencerenin üstünde duran, iki yana ayrılmış eller Antwerp şehri için tanıdık bir semboldür ve uzakta görünen bir şehre ait katedralin çan kulesi ayrıntısı resmin, Aertsen'in kendi zamanı ve kendi yaşadığı yerin sorunlarıyla ilişkili kısmıdır. O devirde, ziyafetler, festivaller ve eğlencelerdeki aşırı müsriflikle ilgili birçok açıklama vardır. Örneğin, Ludovico Guicciardini'nin "Description de tous les Pais-Bas"ı bu masraflı eğlenceleri anlatır.⁶² Marc van Vaernewys, gözlemlerinde, fakirler su içerken hakimler şarap içmektedir ve düğünler ya da festivaller "kralların ziyafeti" (festins de roi) gibidir demektedir. Bir tabağın içinde kırmızı et, domuz ve

⁵⁸ "Qui faict son Dieu de son ventre"- Tanrısı midesi olmak ifadesi, İncil, Filipililer'e Mektup, 3:19-20 ayetine gönderme yapmaktadır "Onların sonu yıkımdır, tanrıları mideleridir. Ayıplarıyla övünür, yalnız bu dünyayı düşünürler", Kutsal Kitap, s.1495

⁵⁹ Martial, **Martial Epigrams**, vol.2, s.420-21

⁶⁰ Erasmus, **a.e.**, s.162

⁶¹ **A.e.**, s.254-55

⁶² Lodovico Guicciardini, **La Description de tous les Pais-bas, autrement appellees La Germanie Inferieure**, ou Basse Allemagne, Antwerp, Christopher Plantin, 1582 , s.54-55

kuşlarla beraber on tavşanın birden bulunmasından söz ederken, bu aşırılıktan dolayı bütün toplumun çökeceğine dair korkusunu ifade eder.⁶³ Erasmus'un Meseller'inin 1553 Antwerp baskısında "Bir yerde bolluk varsa, orda kötülük de vardır" (Ubi uber, ibi tuber) diye ifade edilen Antik Çağ atasözü geçmektedir ve onun çağdaşları, Antwerp'in zenginliğinin tehlikeyi de beraberinde getireceğini belirtirler. Aertsen'in "Et Tezgahı", yayınlanan ve insanlar tarafından okunan Antik Çağ hicivleriyle bağlantılı bir görselliğe sahiptir. Pekçok Hıristiyan hümanistin ortak görüşü şudur ki; "Zenginlik, aç gözlülük ve kontrolsüz harcama felaket getirecektir"⁶⁴ ve Aertsen bu resimde kendi çağında ve toplumunda yaşanan bu sorunlara dikkat çekmek istemiştir.

3.1.1.2. İsa Martha ve Meryem'in Evinde Konulu Resimler

Aertsen 1551 tarihli Et Tezgahı resmini yaptıktan sonra, mutfak sahneli resimler yapmaya devam etmiştir. Bu resimlerde yine Et Tezgahı'ndaki kompozisyon anlayışını sürdürerek, ön planda geniş bir alana natürmort öğelerini yerleştirip, arka planda ise çerçeve içine alınmış bir dinsel sahne resmetmiştir. Et Tezgahı resminde dinsel sahnenin konusu Kutsal Aile'nin Mısır'a Kaçış'ı iken, Aertsen'in bir sonraki dinsel konusu, İncil'den bir bölüm olan "İsa Martha ve Meryem'in Evinde"⁶⁵ konusudur. Aertsen aynı konuyu peşpeşe iki ayrı resimde betimlemiştir. Bunlardan birincisi 1552 tarihli Viyana Kunsthistorisches Museum'da (Resim 2) bulunan resimdir. İkincisi ise bir yıl sonra yaptığı Rotterdam Boijmans van Beuningen Museum'da bulunan 1553 (Resim 3) tarihli yapıttır.

Her iki resmi de kendi kompozisyonları içinde incelemeyen önce, İncil'e göre, İsa ile aynı dönemde yaşamış olan hatta İsa'nın oldukça yakınında bulunan Martha ve Meryem adlı kızkardeşlerden⁶⁶ ve tarihsel süreçte onların Hıristiyan din bilimi içinde temsil ettikleri dualiteden söz etmek gerekir.

⁶³ Marc van Vaernewyck, "Troubles religieux en Flandre et dans les Pays-Bas au XVIe siecle", **Memoires d'un patricien gantois du XVIe siecle**, vol. 1, Gand: N. Heins, 1905, vol. 3, s.182

⁶⁴ Erasmus, **Adagiorum epitome post novissimam D . Erasmi Roterodamis per Eberhardum Tappium, ad numerum Adagiorum**, Antwerp, 1553, s.284

⁶⁵ Luka 10:38-42 , Kutsal Kitap, s.1300-1301

⁶⁶ Martha ve Meryem aynı zamanda Yuhanna 11: 17-46 'da sözü edilen, öldükten dört gün sonra İsa'nın dirilterek mezarından kaldırdığı Lazarus'un kızkardeşleridir. Kutsal Kitap, s.1352-53

Martha ve Meryem'in adları Yeni Ahit'te birkaç yerde geçmektedir. Aertsen'in resmine konu olarak Luka 10: 38-42 arasında yer alan aşağıdaki bölümü almıştır:

“İsa öğrencileriyle birlikte yola devam edip bir köye girdi. Martha adında bir kadın İsa'yı evinde konuk etti. Martha'nın Meryem adındaki kızkardeşi, Rab'bin ayakları dibinde oturmuş O'nun konuşmasını dinliyordu. Martha ise işlerinin çokluğundan ötürü telaş içindeydi. İsa'nın yanına gelerek “Ya Rab” dedi, “Kardeşimin beni hizmet işlerinde yalnız bırakmasına aldırılmıyormusun ? Ona söyle de bana yardım etsin”. Rab ona şu karşılığı verdi; “Martha, Martha, sen çok şey için kaygılanıp telaşlanıyorsun. Oysa gerekli olan tek bir şey vardır. Meryem iyi olanı seçti ve bu kendisinden alınmayacak”.⁶⁷

Martha ve Meryem konusunun Hıristiyan Batı'daki kökeni ve gelişiminin izlerini sürmek oldukça zordur. Erken dönem Kilise Babaları yazınında onlara dair sadece birkaç referans bulmak mümkündür.⁶⁸ Ancak Origen'in zamanından itibaren Martha ve Meryem'e dair literatür, kilise yazınında gittikçe önem kazanmıştır. Origen'in Luka 10: 38-42 üzerine yazdıkları daha sonraki yorumlar açısından önemli bir model oluşturmuştur.⁶⁹ Origen bu iki kızkardeş ile ilgili çeşitli karşılaştırmalar yapmıştır. Onun Martha ve Meryem'i “aktif hayat” (vita activa) ve “tefekkür hayatı” (vita contemplativa) dualitesinin prototipleri olarak ortaya koyduğu tanımlaması özellikle kendinden sonraki literatür üzerinde etkili olmuştur.⁷⁰ Martha ve Meryem'in İsa'dan sonraki hayatı üzerine de 12. ve 13. yüzyıllardan kalma çeşitli eserler sayesinde daha ayrıntılı bilgi edinilebilmiştir.⁷¹

⁶⁷ Kutsal Kitap, s.1300-1301

⁶⁸ Diane E. Peters, “The Life of Martha of Bethany by Pseudo-Marcilia”, **Theological Studies**, Wisconsin, 1997, sayı: 58, s.443

⁶⁹ Origen, **Homilies on Luke**, çev. Joseph T. Lienhard, The Fathers of the Church 94, Washington: Catholic University of America, 1996, s.192-93

⁷⁰ Aimé Solignac ve Lin Donat, “Marthe et Marie”, **Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique**, Paris: Beauchesne, 1932, cols. 664-72; Mary Elizabeth Mason, **Active Life and Contemplative Life: A Study of the Concepts from Plato to the Present**, Milwaukee, Marquette University, 1961

⁷¹ Latince yazılmış bu eserlerin çevirileri için bkz. Diane Elizabeth Peters, **The Early Latin Sources of the Legend of St. Martha: A Study and Translation with Critical Notes**, M.A. diss., Wilfrid Laurier University, Waterloo, Ontario, 1990.

Origen'e göre ne dünyevi aktivite ne de tefekkür birbiri olmadan var olamazlar. Martha "Tanrı'nın Sözü" ile ilişkisini ona fiziksel olarak vereceği hizmet üzerinden kurarken, Meryem ise onu ruhsal açıdan almış ve tüm dikkatiyle ona odaklanmayı seçmiştir. Bu tema daha sonraki yazarlar tarafından da ele alınmış ve Martha'nın yaklaşımının, kızkardeşininkine nazaran daha ikincil düzeyde olduğu ama onu destekleyen ve tefekkürünün altını dolduran bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu etki özellikle Doğu Monastik Geleneği'nde görülmektedir.⁷² Augustine yazılarında Martha'nın sunduğu hizmetin bu dünya hayatı açısından gerekli olduğunu ama bunun ancak Meryem'in yönlendiği tefekkür hayatına giden yolda yapıldığında yerini bulduğunu ifade etmektedir. İki kız kardeş tarafından temsil edilen "hayat"ların, yani aktif hayat ve tefekkür hayatının her ikisinin de bir Hıristiyan'ın olgunlaşma sürecindeki başka aşamaları temsil ettiği görüşünü ortaya koymuştur.⁷³ Erken Hıristiyan dönemindeki bu görüşlerin devamında, Orta Çağ'a gelindiğinde iki alternatif yorumsal yaklaşım ortaya çıkar. Birincisine göre her iki kızkardeşin Tanrı Sözü'ne verdiği karşılık arasında Martha'nınki daha alt seviyededir. İkinci görüşe göre ise Martha'nın yaklaşımı daha alt seviyede olmakla birlikte, her iki yaklaşım da Hıristiyan olgunlaşmasının ayrı aşamalarını temsil ederler ve Martha'nınki de bu anlamda doğru ve gereklidir.

Aertsen'in 1552 tarihli Viyana Kunsthistorisches Museum'da bulunan "Mutfak Sahnesi ve İsa Martha ve Meryem'in Evinde" resminde (Resim 2), sanatçının ön planda natüremort nesnelere bir kompozisyon yaratırken, arka plana çerçeve içine alınmış İncil'den bir konuyu yerleştirme yaklaşımı devam etmektedir. Bu resimde ve bir yıl sonra yaptığı aynı konulu resimde ele aldığı Martha ve Meryem dualitesi aslında bu tür kompozisyon yapısı için de oldukça uygun bir konudur. Çünkü Martha ve Meryem konusu yukarıda da tartışıldığı gibi zaten kendi doğası içinde "aktif hayat" ve "tefekkür hayatı" gibi bir ikilem içerdiğinden dolayı, birbirinden farklı ön ve arka planlardan oluşan bu kompozisyon yapısına uyarlamak için oldukça elverişli bir konudur.

⁷² Peters, **The Life of Martha of Bethany**, s.449

⁷³ Augustine, **Sermons** 54-55; çev. Philip Schaff, **The Ante-Nicene Fathers** 6, New York: Scribner's, 1908, s.427-30

Resmin ön planında yiyecekler ve gündelik kullanım eşyaları gibi çeşitli objelerin yoğunluk içinde resmedildiği bir natürmort sahnesi bulunmaktadır. Yiyeceklerin içinde yine büyük bir et parçası resmin ön planında egemen konumdadır. Ayrıca sol tarafta üzerine karanfil saplanmış olan bir parça tereyağı bulunur.⁷⁴ Yiyecek maddelerinin içinde et ve yağ gibi öğelerin belirgin olması Et Tezgahı resminin ön planını hatırlatmaktadır. Onun yanında sepetler, metal bir ibrik, içinde çiçekler olan bir vazo gibi eşyalar yer alır. Kompozisyon, sağ tarafta içinde kıymetli eşyaların dolu olduğu bir dolaptan başlayan, sola doğru tek bir diyagonal boyunca düzenlenmiştir. Dolabın kapısının yanında gerçekçi bir tarzda resmedilmiş bir kağıt parçası vardır. Bu kağıdın üzerinde Aertsen'in imzası bulunur. Dolabın açık şekilde resmedilmiş olan kapağının üzerinde bir para kesesi bulunmaktadır. Ön plandaki objeler Azize Martha'nın şahsında cisimleşen "aktif hayat" yani dünyevi hayat ve ona dair öğelere gönderme yapıyor olmakla birlikte Honig'e göre bu, pazar ekonomisi içinde, izleyicinin bu resim için ressama ödemesi gereken parayı sembolize etmektedir.⁷⁵ Renckens'in de işaret ettiği gibi, bu objeler resimde materyalizmin göstergesi olarak kullanılan ve dünyevi eylemlere işaret eden yiyeceklerin vurgulanmalarına hizmet etmektedirler.⁷⁶

Bir bütün olarak bu ayrıntılar İsa'nın Martha ve Meryem'le konuşmasının ahlaki içeriği açısından oldukça önemlidir. Meryem burada, yemek hazırlarken kendisine yardım etmediği için itiraz eden Martha'nın şikayetlerine rağmen, İsa'yı dinlemektedir. İsa ise özellikle maddi kaygılar yerine ruhsal bir hayatı tercih etmek gerektiğini ifade etmektedir. Aertsen sahnenin ahlaki noktasını vurgulamak için, arka plandaki şöminenin üstüne şöyle bir yazı yerleştirmiştir "Meryem iyi olan tarafı seçti". Arka plan sahnesiyle ön plandaki natürmort nesnelere oluşturduğu sahne birbirleriyle oldukça kopuktur. İkisini birbirine bağlayan tek öğe karolardan oluşan yer döşemesidir. Arka plandaki figürler iki aşamalı bir çerçeveye içine alınmışlardır

⁷⁴ Karanfil sıklıkla kullanılan bir semboldür. İsa'nın bedenini ve çilesini (passion) temsil etmektedir. bkz. Ingvar Bergström, "Disguised Symbolism in Madonna Pictures and Still Life I", **The Burlington Magazine**, Vol. 97, No. 631, October 1955, s.307

⁷⁵ Honig, **Painting and the Market**, s.35

⁷⁶ B.J.A. Renckens, "Een Ikonografische Aanvulling op Christus bij Martha en Maria van Pieter Aertsen", **Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie**, IV, 1949, s.30-32

(Resim 2-a). Birincisi odanın kapısı ikincisi ise Serlio tarzı şöminedir. Bu durum perspektif içinde peşpeşe gelen iki çerçeve etkisi yaratmaktadır. Aertsen ve Beuckelaer'ın resimlerini 16. yüzyıl Hollanda resmindeki sekülerleşme ekseninde ele alan Moxey bu konuya farklı bir şekilde yaklaşmaktadır. Ona göre Aertsen bu resimde arka plandan ön plana doğru genişleyerek açılan bir perspektif oluşturmuş ve bunu ön planda bir natürmort sahnesi yaratmak için fırsat olarak kullanmıştır.⁷⁷

Resmin ön ve arka planlarındaki sahneler, kullanılan renkler ve kompozisyon yapısıyla da birbirinden ayrılır. Ön plandaki natürmort sahnesi canlı renklerle yapılmış ve nesnelere gelişigüzel konulmuş etkisi yaratacak şekilde düzenlenmiştir. Bu durum ön plana içinde yaşanan zamana ait olma niteliği vermektedir. Oysa arka plandaki dinsel sahnede daha çok pastel renk tonları kullanılmış ve tarihsel kostümler içindeki figürlerin duruşuyla bir "tableau vivant" etkisi yaratılmıştır. Bu açıdan ele alındığında her iki sahnenin tarihsel açıdan ayrı zaman dilimlerine ait olmaları gibi bir etki ortaya çıkmaktadır. Honig'e göre Aertsen'in burada yaratmaya çalıştığı şey tarihsellik değildir. Tıpkı o dönemde çok yaygın olan amblem kitaplarında olduğu gibi, sanatçı burada zamanda donmuş bir anı ele alarak onu bir imgeye dönüştürmüştür. Bu da arka planı tarihsel bir farklılıktan çıkararak resmin bir parçası haline getirir. Böylelikle de resmi oluşturan diğer öğelerle eşit kılar. Honig bu ifadenin devamında; resmin kompozisyon yapısı içinde dinsel sahnenin, sözü edilen diyagonal yapı içinde, para kesesinin karşı tarafına konulmasıyla bu imgenin de maddileştirildiği, nesnelleştirildiğini öne sürmektedir.⁷⁸

Aertsen'in çalışmalarının bir diğer ilginç yönü de onun görsel dağarcığına dahil olan mimari dekorlardır. Erken dönem çalışmalarında görülen Romanesk, Gotik ve Rönesans öğeler ve bu öğelerin hayali karışımları yerine, bu örnekte Aertsen'in kullandığı mimari biçimler, Yüksek Rönesans'la uyumlu tasvirler şeklindedir. Arka plandaki şömine ve kapı açıklığı Peter Coeck'in editörlüğünde 1539 yılında Antwerp'te basılan Sebastiano Serlio'nun "Mimari'nin Dördüncü

⁷⁷ Moxey, *Aertsen Beuckelaer and Secular Painting*, s.40

⁷⁸ Honig, *Painting and the Market*, s.35

Kitabı”nda yer alan tahta baskılardan alınmıştır.⁷⁹ Rönesans mimarisi yüzyılın ortasında Hollanda’da hala nadir ve yaygın olmayan bir sanatsal biçimdi ve Aertsen’in resimlerinde referans olarak kullandığı Serlio’nun tahta baskıları bu dönem resminde bulunan en gelişmiş Rönesans üslubunu temsil etmekteydi.⁸⁰ Aertsen’in alıntılar yapmış olduğu Serlio’nun kitapları, Coeck tarafından Antik Çağ mimarisi ile ilgili en açık, net ve en kısa ve öz el kitabı diye tanımlanmaktadır.⁸¹ Coeck’e göre Serlio’nun yapıtı, kökeni Vitruvius’a kadar dayanan bilgi birikimini derleyen Bramante ve diğer bazı mimarlarının çalışmalarının devamında ortaya çıkmış, daha rafine bir yapıttır. O bu eseri Vitruvius’un karmaşık ve dolaylı ifadeler içeren, dolayısıyla da meslekten olmayan kişiler için anlaşılması çok zor olan bilgilerden arınmış bir çalışma olarak tanımlamaktaydı. Coeck kitabının mimarlarla beraber ressamlar, heykeltıraşlar ve duvarcı ustaları tarafından da alınıp kullanılabilceğini ifade etmekteydi. Flamanca baskısına ek olarak koyduğu yüksek kalitede tahta baskı resimler de Hollandalı sanatçılara klasik mimariyle ilgili hazır bir motif repertuarı sunmaktaydı.

Aertsen’in klasik mimariye olan ilgisi, baskı resim türünde çalışmalar yapan sanatçılar arasında İtalyan sanatına karşı olan ilginin arttığı döneme denk geldi. 1548 yılında Hieronymous Coeck, Cornelis Floris’in süsleme tasarımlarını basarak yayıncılığa başladı. Bu seri Hollanda’da İtalyan “grotesk” örneklerin yayılmasında

⁷⁹ Coeck, **Sebastiano Serlio**, Reglen van Metselrijen, op de vijve manieren van Edificien, te Wetene, Thuscana, Dorica, Ionica, Corinthia en Composita, kitabını Antwerp’te 1549 yılında yeniden basmıştı. konuyla ilgili bkz. H. De la Fontaine Verwey, “Pieter Coeck van Aelst en de Uitgaven van Serlio’s Architectuurboeken”, **Het Boek**, XXXI, 1952-54, s.251-70; William Bell Dinsmoor, “The Literary Remains of Sebastiano Serlio”, **Art Bulletin**, XXIV, 1942, s.55 ve s.115; Aertsen ve Beuckelaer’in Sebastiano Serlio’nun tahta baskılarını referans alıp buradaki çizimleri kendi iç mekanlarında kullanması konusunda bkz. Th. H. Lunsingh Scheurleer, “Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer en hun ontleeningen aan Serlio’s Architectuur preten”, **Oud Holland**, LXII, 1947, s.123-134

⁸⁰ Aertsen’in çağdaşları arasında mimarinin resimde geniş kapsamlı olarak kullanılması ya Hemessen ve Brunswick Monogramcısı’nda (“Tutumsuz Oğul” Brussels Museum 1536 , “Düğün Ziyafeti” Brussels Museum, tarihsiz) olduğu gibi tümüyle fantastik şekilde ya da Bernard van Orlay (İş Mahkemesi Altarı, Brussels Museum, 1521), Lambert Lombard (“Aziz Dionysus Altarı” Liege Museum 1533) ve Lancelot Blondeel (“Meryem’in Resmini Yapan Aziz Luke”, Bruges Museum 1545) gibi örneklerde görüldüğü üzere aşırı süslemeci Kuzey Rönesans’ı üslubunda biçimlerle kendini göstermiştir. 16. yüzyıl resminde mimarinin kullanımıyla ilgili bkz. Hans Jantzen, **Das Niederländische Architekturbild**, Leipzig: Klinkhardt and Bierman, 1910, Ch. I

⁸¹ Serlio tarzı mimari Beuckelaer’in resimlerinde geçici bir süre etkili olmuş ve 1570’den sonra gittikçe azalarak kaybolmuştur. Buna karşın Aertsen onun mimari üzerine yazdığı kitapları ölene kadar kendi resimlerinde kaynak olarak kullanmıştır.

çok önemli bir rol oynadı. 1550’de ilk defa İtalyan Giorgio Ghisi’nin baskı resimlerini yayınladı. Bunlar Rönesans eserlerinin Kuzey’de üretilen ilk reproduksiyonlarıydı ve kendinden sonra gelen gravürleri büyük oranda etkiledi. 1551 yılında Coeck Roma kalıntılarını konu alan bir seri kendi gravürünü yayınladı ve sonraki birkaç yılı ise sadece yayıncılığa ayırarak Maarten van Heemskerck ve Lambert Lombard gibi Roma mimarisi konusuna yoğunlaşmış kişilerin işlerinin reproduksiyonlarını yayınladı.⁸² Moxey, İtalyan sanatına karşı bu yükselen ilginin sonucu olarak Aertsen’in Serlio’nun desenlerini kullanmasının da onun zamanında işlerinin pazar değerini arttırmış olabileceğini ve bu durumun da bu kitapları referans olarak kullanmak konusunda teşvik edici olabileceğini ifade etmektedir.⁸³

Aertsen Viyana resminden bir yıl sonra aynı konuyu tekrar ele almış ve 1553 tarihli Rotterdam Boijmans van Beuningen Museum’ yer alan “İsa Martha ve Meryem’in Evinde” resmini yapmıştır.⁸⁴ (Resim 3) Daha büyük olan bu kompozisyonda, ön planda İsa için hazırlanmış yemeğin görüldüğü bir mutfağın içi gösterilirken, arka planda açık bir avluda İsa Martha ve Meryem ile birlikte (Resim 3a). İsa en ortada küçük bir dinleyici kitlesinin önünde oturmuş olarak resmedilmiştir. Ayaklarının dibinde Mecdelli Meryem’i iki yastık üstüne oturmuş, ellerini dua eder gibi kaldırmış olarak görürüz. İsa’nın solunda Martha ayakta ve kızkardeşi Meryem’i suçlayıcı bir şekilde parmağıyla gösterir, diğer eliyle de Meryem’e mutfağa gitmesini işaret eder. İsa sol elini Martha’ya nasihat etmek için, sağ elini ise Meryem’e doğru kutsayıcı bir jest yaparak tutmaktadır. Bu resimdeki karşıtlık iyi ile kötü arasında değil de, iyi ve daha iyi arasındadır. İsa Martha’ya dünyevi görevlerini bırakmasını söylemez fakat Meryem’in öğretilerini dinleyebilmesi için, Martha’ya bu görevleri kendi başına yapmasını söyler.⁸⁵

⁸² Timothy Riggs, **Hieronymous Coeck (1510-1570) Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of the Four Winds**, PhD. Dissertation, Yale University, 1971, s.43

⁸³ Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.44

⁸⁴ Aertsen aynı konuyu bilinen en az iki resimde daha tekrar etmiştir. Bir tanesi 1559 tarihli, Brussel Museum’da bulunan resim, diğeri ise tarihsiz Utrecht Centraal Museum’da bulunan resimdir. Ancak bu resimlerde konu daha geleneksel şekilde resmedilmiş olup, Aertsen’in Viyana ve Rotterdam resimlerindeki ön plan-arka plan karşıtlığı üzerine kurulu kompozisyon anlayışı bu resimlerde yer almamaktadır.

⁸⁵ Meadow, **a.g.e.**, s.179

Dünyevi-ruhani kutuplar, Martha ve Meryem tarafından bu figürleri çerçeveleyen düzgün mimari yapıyı süsleyen iki kabartma metopta yinelenmiştir. Sağ tarafta Martha'nın başının üzerinde yer alan metopta, Mısır'dan kaçışlarında İsrailoğulları'na besin sağlayan, cennetten inen mucizevi Manna'yı toplamış Harun, elinde bir buhurdanla görülmektedir. Sol tarafta, Meryem'in başının üstündeki metopta ise Harun'un kardeşi Musa, Yasa'nın Tabletlerini taşımaktadır. İki kardeş çiftinin arasındaki ilişki tipolojiktir. Burada, kardeş olan Musa-Harun arasındaki ilişkiyle Martha-Meryem kardeşlerin arasında bir paralellik kurulurken, aynı zamanda Eski Ahit-Yeni Ahit'in devamlılığı arasındaki ilişki de ortaya konmaktadır.

Musa ve Harun sadece Martha ve Meryem'in değil aynı zamanda İsa'nın da öncül canlandırmalarıdır. İsa'da Musa'da insanlığa hem Tanrı'nın sözlerini hem de Yasa'yı getirmişlerdir. Harun da İsa'nın yeni kilisenin ilk piskoposu olması gibi, kendisini İbrani kilisesi'nin ilk baş piskoposu olarak tanımlayan piskoposluk tacını giyer. İsa bu rolünü Hıristiyanlığın ilk ayini olan Son Akşam Yemeği'ne başkanlık ederek almıştır. Harun'un topladığı Manna ile ayinin komünyon'unda dini sembol olarak bulunan İsa'nın vücudu ve kanının temsili olan ekmek ve şarap arasında bir analogi vardır. Musa ve Harun'u temsil eden iki kabartmanın arasında, merkezi kemerin olduğu bölümde İsa, Musa ve Harun tarafından sunulan ikilikteki üçüncü öğeyi ya da bu bütünlüğün oluşumunu temsil eder. Orta kemerde daha ayrıntılı olarak çerçevenilmiş olan bir kadın figürü bulunmaktadır. Rahibelerinkine benzeyen mavi elbisesi, yaşlı çehresi ve İsa ile eşit statüdeki oturuş şekli kendisinin Bakire Meryem olduğuna işaret eder. Onun oradaki varlığının ne kadar doğru olduğu tartışılabilir, çünkü kendisi İncil'deki öykünün anlatımı içinde yer almaz. İsa'nın annesi, onu büyüten kişi olan Bakire Meryem bu sentezin, Martha ve Meryem'in rollerinin ideal birlikteliğinin vücut bulmuş halidir. Aynen Harun ve Musa'nın modellerinin İsa'da bulunması gibi, Martha ve Meryem'in de Bakire Meryem'in şahsında bütünlenmesi söz konusudur.⁸⁶ Moxey, Musa ve Harun'un, "Eski Yasa"dan söz edilen iç mekan sahnelerinde, uygun tarihsel süsleme öğesi olarak tasvir edilmeleri şeklinde geleneksel bir yaklaşım olduğunu söylemektedir.⁸⁷ Bu içerikte

⁸⁶ Meadow, **a.g.e.**, s.180

⁸⁷ Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.49

Harun'un rahip rolü, halkının lideri olan Musa'nın aktif rolüne karşıtlık oluşturur, böylelikle de tefekkür hayatı (vita comtemplativa) ve aktif hayat (vita activa) onların kimliğinde şahıslaşmış olur ve bu konu İsa Martha ve Meryem'in Evinde konusuyla doğrudan ilişkilidir.⁸⁸ Şömine alınışındaki yazı da İbranice gibi görülmekle birlikte aslında sadece anlamsız bir semboller dizgesiyle bu dile gönderme yapmaktadır.

Irmscher bu sahneye diğerlerinden farklı bir yorum getirir. Ona göre, sahnede sadece İsa, Martha ve Meryem olursa, Emmens'in⁸⁹ yaptığı aktif hayat-tefekkür hayatı tipolojisi doğrudur. Ama sahneyi sadece bu sınır içinde tutarak açıklamak ön planla ilişkisini açıklamaz. Craig burada bedensel zevklerin ziyafeti (cena corporis) ve ruhsal ziyafet (cena spiritualis, Tanrının sözü olarak) karşıtlığı varsayımını ortaya koymuştur.⁹⁰ İncil'deki bölümün başrolünde Martha vardır, bu yüzden İsa ona döner ve şöyle der "Martha, Martha sen çok şey için kaygılanıp telaşlanıyorsun"⁹¹ ve Meryem'i ona örnek gösterir (burada konu eskiden günahkar olan Mecdelli Meryem ile ilişkilendirilmektedir). Martha'nın bu içerikteki anlamı nedir? Martha aşçıların ve karı-kocaların yönetici azizesidir.⁹² Evin hanımı olarak, mutfak ve yemek hazırlığının denetimi onun görevidir. Bir eş olarak kocasına karşı yapmak zorunda olduğu görevleriyle yükümlüdür. Burada karşımıza evli çiftlerle ilgili din bilimsel bir problem çıkar: bütün günahların kökeninde yatan voluptas carnis (tensel zevk), Hıristiyanlığın iffet konusundaki tavsiyeleriyle nasıl uzlaşmaktadır? Bu sorun Thomas a Kempis'in Meister Eckhart ve Thelogia Deutsch adlı 1551 yılında Hollandaca'ya çevrilen eserlerinde söz edilen, başta Almanya ve Hollanda olmak üzere, geç Orta Çağ'da bütün kuzeye yayılan mistik bir geleneğe karşımıza çıkar.⁹³

Nyssa'lı Gregorius'un "De virginitate" (bekaret üzerine) adlı eseri, genel anlamda mistisizm ve özellikle de "saf" ve "saf olmayan" aşk üzerine sorgulamaları

⁸⁸ T. C. Van Stockum, "Lucas 10.38-42", *Catholice Calvinistice Mystice, Netherlands Theologisch Tijdschrift*, XII, 1957-58, s.32-37; G. F. D. Locher, *Marthe en Maria in de Prediking van Augustinus*, Nederlands Archief voor Kergeschiedenis, 1963, s.65

⁸⁹ Emmens, *a.g.e.*, s.95

⁹⁰ Kenneth Craig, *Pieter Aertsen and The Meat Stall*, s.1-15

⁹¹ Luka 10: 41 , Kutsal Kitap, s.1301

⁹² J. Höfer and K. Rahner (eds), *Lexikon für Theologie un Kirche*, vol.7, Freiburg, 1962, col. ii

⁹³ Gunter Irmscher, *Ministrae Voluptatum*, s.229

anlamında önemli bir eserdir.⁹⁴ Gregorius, bekareti insanın ruhunu bedensel arzulardan ve dünyevi kaygılardan özgür bırakan, herşeyin üstündeki ruhsal ideal olarak görmekteydi. Ruhun mükemmeliyete erişmesi için gereken en önemli şey, bedensel zevkler konusunda ihtiyatlı ve ölçülü olmaktır. Gregorius bedensel ihtiyaçlara karşı aşırı derecede reddedici olmak yerine ölçülü olmayı savunur. Ruhun bekareti kadar bedensel ölçülülük de ancak bir üstaddan öğrenilebilir. Gregorius'un *De virginitate*'sinin temel konusunu resimle örnekleyen İsa Meryem ve Martha'nın Evinde sahnesinden başka sahne yoktur. İnsanları bedensel hazların (yemek, cinsel zevk) tuzağına düşürebilecek tüm doğal unsurlara karşı, onu Tanrı'nın gözünde temize çıkarabilecek olan tek kanıt, beden kontrol edilmesiyle elde edilebilecek olan saf ve bakir ruhudur. Bu, İsa'nın Martha'ya Meryem'i örnek gösterirken ifade etmek istediği şeydir. Irmscher'e göre Aertsen arka plan sahnesinde, aşkın daha saf bir formunun ancak evlilik ilişkisiyle elde edilebileceğini göstermek ister, bunun karşıtı olarak da ön planda görülen saflıktan uzak serbest ilişkileri sembolize eden şöminenin önündeki sahnedeki gibi bedensel arzu örneklerini ortaya koyar.⁹⁵

Renk ve doku olarak zengin, ayrıntılı bir natürmort, mutfak sahnesinin ön planını doldurmaktadır. Büyük bir masa üstünde yemek yapmak için gereken malzemeler serilidir. Birçok obje ile beraber içinde birkaç buğday ekmeği, beyaz ve kırmızı üzümler⁹⁶ bulunduran yuvarlak tahta bir düz tabak bulunmaktadır. Bunlar, komünyon ayininde İsa'nın eti ve kanını sembolize eden ekmek ve şaraba göndermedir. Ön plandaki masanın üzerinde yiyecekler, tabaklar vb. çeşitli nesnelere vardır. Ayrıca içinde çeşitli çiçekler ve özellikle kırmızı karanfiller ve beyaz zambaklar olan bir vazod bulunmaktadır. Bu zambakların yorumu da tartışmalıdır. Renckens'e göre ön plandaki zambaklar Luka 12:22-27'ye gönderme yapmaktadırlar.⁹⁷ Buna göre: "İsa öğrencilerine şöyle dedi: "Bu nedenle size şunu söylüyorum: Ne yiyeceğiz ? diye canınız için, Ne giyeceğiz ? diye bedeniniz için

⁹⁴ Gregorius of Nyssa, **De Virginitate: epistola exhortatoria ad frugi vitam, Patrologiae Cursus Completus**; Patrologiae Graecae, vol. XLVI, (S.P.N. Gregorii Episcopi Nysseni opera qua reperiri potuerunt omnia, vol.3), Paris, 1858, s.318-415, esp.ch.20

⁹⁵ Irmscher, **a.g.e.**, s.229

⁹⁶ Beyaz üzümler İsa'nın çarınıhta insanlar için döktüğü göz yaşlarını, kırmızı üzümler ise İsa'nın kanını temsil eder.

⁹⁷ Renckens, **a.g.e.**, s.30-32

kaygılanmayın. Can yiyecekten, beden de giyecekten daha önemlidir. Kargalara bakın! Ne eker, ne biçerler; ne kilerleri, ne ambarları vardır. Tanrı yine de onları doyurur. Siz kuşlardan çok daha değerlisiniz! Hangi biriniz kaygılanmakla ömrünü bir anlık uzatabilir? Bu küçücük işe bile gücünüz yetmediğine göre, öbür konularda neden kaygılanıyorsunuz? Zambakların nasıl büyüdüğüne bakın! Ne çalışırlar, ne de iplik eğirirler. Ama size şunu söyleyeyim, bütün görkemine karşın Süleyman bile bunlardan biri gibi giyinmiş değildi.”⁹⁸ Renckens’in kurduğu muhtemel bağlantı, bu öykünün ana konusunu oluşturan, insanların dünyevi kaygıları konusu ile Martha’nın kaygıları arasındaki benzerlik olmalıdır. Meadow ise bu zambakların klasik olarak Bakire Meryem’in sembolü olarak resimde yer aldığını ifade eder.⁹⁹ Moxey, Renckens’in görüşüne karşı çıkar çünkü bu açıklama beyaz zambağın geleneksel sembolizmiyle örtüşmemektedir. Öte yandan ise Aertsen’in ön plan-arka plan karşıtlığına dayanan bu ifade biçimi içinde, ön plandaki dünyevi öğelerin arasına kutsallık atfedilen bir objenin konmasının da bu yaklaşımı zayıflatacağı, hatta çelişki yaratacağını ifade eder.¹⁰⁰ Irmischer ise, pek çok olası anlamın arasında, arka plandaki sahneyle ilişkili şekilde bu içerikte, zambaklar İsa’nın bakırlığının iffetine gönderme yapan bir semboldür demektedir.¹⁰¹

Resmin ön planında bu kadar bariz şekilde görünür kılınan vazo ve çiçeklerin şüphesiz ki sembolik bir anlamı olmalıdır. Konuyla ilgili bugüne kadar yapılmış olan bilimsel çalışmalar tarafımızdan incelendiğinde; her ne kadar vazonun içinde İsa’nın sembolü olan karanfiller yer almışsa da, bu resimle ilgili açıklamalarda bugüne değin zambaklara odaklanıldığı görülmüştür. Oysa ki karanfilin Latincedeki ve diğer bazı Batı dillerindeki karşılığı olan “carnation” kelimesinin “incarnation” yani “bedenlenme” kelimesiyle olan etimolojik ilişkisinden ötürü Batı resim sanatı geleneği içinde İsa’nın sembolü olarak kullanılması oldukça yaygın bir imgedir.¹⁰² Bu nedenle vazonun içinde zambak-karanfil ikilisinin bir arada yer almasının, Bakire Meryem-İsa ikilisine bir gönderme yapıyor olması tarafımızca oldukça mümkün görünmektedir. Ayrıca, masadaki görsel düzenleme içinde çiçek, sadece vazonun

⁹⁸ Kutsal Kitap, s.1304

⁹⁹ Meadow, **a.g.e.**, s.181

¹⁰⁰ Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.46

¹⁰¹ Irmischer, **a.g.e.**, s.227

¹⁰² Bergström, **Disguised Symbolism in Madonna Pictures and Still Life I**, s.307

içinde görüldüğü kadar yer almakla sınırlı değildir. Aynı zamanda masanın zemininde, vazunun ayağının dibinde de serpilmiş çeşitli çiçekler bulunmaktadır. Dolayısıyla yerde yatık vaziyetteki çiçeklerin ortasında yer alan bir vazunun içinde yukarı doğru yükselmiş olan zambak-karanfil ikilisinin, diğer insanların arasında Bakire Meryem-İsa ikilisine yönelik bir yüceltme olabileceği fikri de, tarafımızca üzerinde düşünölmeye değer bir başka bakış açısı olarak ihtimal dahilinde görünmektedir. Ayrıca sembolik kutsal anlamlar yüklenmiş olan bu nesnelerin, aynı natürmort düzenlemesi içinde yer alan sebzeler, bardaklar, güveç gibi din dışı öğelerle bir arada resmedilmesi de, Aertsen'in ruhani-dünyevi karşıtlığı üzerine kurulu kompozisyon anlayışı içinde tutarsız görünmemektedir.

Keith Moxey, Erasmus'un bir metnine ve İncil incelemelerine dayalı olarak Ocağın başında toplanmış ve yemeğın hazırlanmasını izlemekte olan figürlerin arasında, sarı giysili, sakallı ve başı kelleşmekte olan figürü Havarı Petrus olarak teşhis etmiş olan ilk araştırmacıdır. Bu resimde yer alan figürlerin kimler olduğu konusu incelendiğinde, İncil'deki Luka 10:38-42'de İsa, Martha ve Mecdelli Meryemden başka kimseden söz edilmediği görülür.¹⁰³ Ancak ondan bir önceki bölüm olan "İyi Samiriyeli" öyküsünde İsa ile birlikte Havarilerin de yer almış olmasından dolayı, öykünün zaman dizgesindeki devamlılığından hareketle, buradaki figürlerin ya da en azından bir kısmının havariler olabileceği kanaati ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Erasmus'un 1526 tarihli "Christiani Matrimonii Institutio" adlı evlilik üzerine yazdığı eserinin içinde, kendi çağının sanatıyla ilgili yaptığı yorumlarındaki bazı eleştirileri de bunu doğrulamaktadır.¹⁰⁴ Erasmus, şehvetli ve bayağı bulduğu tabloları kınadıktan sonra, İncil öykülerini dine saygısız şekillerde temsil eden resamlara yönelik şu yorumu yapar; "... mesela Meryem ve Martha'yı Rab'bi yemeğe kabul ederken, İsa'yı Meryem ile konuşurken Yuhanna'yı ise Martha ile gizlice köşeden konuşan bir genç olarak, Petrus'u da bir kupadan içerken resmettikleri zaman. Ya da yine, ziyafette, Martha John'un arkasında bir eli onun omzunun üstünde iken, ... Ya da yine, Petrus'un yanakları şaraptan kızarmış

¹⁰³ Kutsal Kitap, s.1300

¹⁰⁴ Keith Moxey, "Erasmus and the Iconography of Pieter Aertsen's "Christ in the House of Martha and Mary" in the Boijmans van Beuningen Museum", **Journal of the Warburg and Courtauld Institute**, XXIV, 1971, s.335-36

olmasına rağmen elinde hala şarap kadehini dudaklarına götürürken resmedilmesi...”¹⁰⁵ İçki içen ve servis yapmakta olan aşçıyı okşayan azizin şehvetli ve hovarda görünümü onun duyuşal zevkinin vücut bulmuş halidir, bu ön plandaki dünyeviliğin bir vurgusudur.¹⁰⁶ Bu yorum Viyana resmindeki para çantası ve kasayla aynı özelliği gösterir. Bir kez daha resimdeki dünyevi zevkler, doğrudan arka plandaki dinsel sahnenin ruhsal mesajına karşıtlık oluşturur. Craig de Aziz Petrus’un omuzlarını okşadığı kadının Azize Marcella, Petrus’un ayaklarının dibinde oturan gencin ise büyük ihtimalle Dört İncil yazarından biri olan Yuhanna olduğunu iddia etmiştir.¹⁰⁷ Bu figürler mutfak ve avlu arasında bir yerde bulunurlar. Taburesinde geriye doğru yaslanmış olan Petrus, ön ve arka plandan oluşan iki gerçeklik arasındaki sınırı geçmiş olan tek figürdür. İsa’nın çevresinde bulunmaları ile birlikte, onun sözlerini dinlemeyi bırakmışlardır ve şöminenin yakınında yemek yiyip şarap içmektedirler. Petrus’un okşadığı kadın sağ eliyle ocakta yanan kömürleri işaret ederken, sol elini de ateşe uzatarak ısıtmaktadır. 16. yüzyıl Hollanda amblemlelerinde, ışık saçarak yanan kor halindeki kömür cinsel zevkin aşk ateşini, fahişeler ve kadın

¹⁰⁵ Desiderus Erasmus, **Christiani Matrimonii Institutio**, Opera Omnia, Antwerp, 1733, s.695 bölümünde geçen bu ifadeler için bkz.; George G. Coulton, **Art and the Reformation**, Oxford, 1928, s.385; Erwin Panofsky, “Erasmus and the Visual Arts”, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, XXII, 1969, s.211

¹⁰⁶ Petrus’un ayyaş bir yaşlı adam olarak karakterize edilmesi kaynağını geç Orta Çağ Passion oyunlarından alır. Örneğin bazı 15. yüzyıl Alman dramalarında böyle ele alınmıştır. Bunlarda sıklıkla bir komik koşu yarışı (Wettlauf) sahnesi olur, bu sahnelerde Petrus ve Yuhanna, Mecdelli Meryem’den İsa’nın dirildiğini duyduklarında onun mezarına doğru bir koşu yarışına girerler. Bu sahne daha yaşlı olan Petrus’un kendini toparlamak için oturup matarasından şarap içmesi şeklinde komik bir olayla zenginleştirilmiştir. Bir örnekte, Petrus şarabı kutsal bir ilaç olarak överken, Yuhanna, Petrus mataradaki bütün şarabı bitirmeden kendisine de kalacak mı diye endişesini ifade etmektedir. (bkz. Fritz Cullman, **Der Apostel Petrus in der alteren deutschen Literatur mit besonderer Berücksichtigung seiner Darstellung im Drama**, Giessen: Kindt, 1928, s.7) Bir istisna dışında Wettlauf sahnesinin yer aldığı bir Hollanda drama oyununa rastlanmamıştır, çünkü bu bölgelerde 15. ve 16. yüzyıla ait tüm Passion oyunlarının hemen hepsi kaybolmuştur (bkz. J. A. Worp, **Geschiedenis van het Drama en van het Toneel in Nederland**, 2 vols., Groningen: Volters, 1904, I, s.21-23) Alman ve Hollanda dramaları arasındaki yakın ilişki konusunda (bkz. Theodor

Weevers, **Poetry of the Netherlands in its European Context 1170-1930**, London, Athlone Press, 1960, s.46) Aziz Petrus’un karakterinin bu yüzünün resimselleştirilmesi, Hollanda resminde çok popüler bir durumdur. Bu tasvir biçimi Kuzey’de yasaklanmış değildi, örneğin geç 15. yüzyıl İspanyol ressamlarında Diego de la Cruz’un Washington Ulusal Galeri’de bulunan “Kana Düğünü” resminde de bu örneğe rastlanabilir. (Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.47)

¹⁰⁷ Craig, **Peter Aertsen’s Inverted Paintings**, s.30-31

satıcılarını sembolize etmektedir. Bu anlamın tam olarak son halini alması 17. yüzyılda gerçekleşmiştir.¹⁰⁸

Zambakların sapsarı ve pazar sepeti ile çerçevelenen üçüncü bir grup figür, natürmort'un yakınındaki sol duvara dayanmaktadır. Eli yüksek bir pencerenin pervazında duracak şekilde duvara dönük olan bir adam, şöminenin yakınındaki gruba bakabilmek için vücudunu izleyiciye doğru çevirmiştir. Yakınındaki iki kadın da gözlerini ona dikmişler ve onun şöminenin yakınındaki gruba bakışını izlemektedirler. Masanın üzerinde duran dünyevi zenginliklerin karşısında en iyi nasıl davranabilecekleri ikilemi arasında kalan, 16. yüzyıl kıyafetleri içinde olan bu figürler, herhangi kişiler olarak resmedilmişlerdir. En ön planda buldukları için resmin izleyicisine zaman ve mekan olarak daha yakındırlar.

Mutfaktaki objelerin de yüzeylelerinin resmedilişleri izleyicinin sanki onlara dokunabilirmiş hissini duymasını sağlayarak, fiziksel yakınlık ve aidiyet hissini aşılır. Pişirilmeye hazırlanmış olan ördeğin koparılan tüylerden arta kalmış olan izlerle dolu soluk derisi, hemen üstünde kristal tuz ile grenli bir hale gelmiş olan, yeşil, küflenmiş peynir, üzümün pürüssüzlüğü ve havuçların mat ve pürüzlü derisi ile bakır su ısıtıcısının pırıltılı iç yüzeyi arasındaki fark izleyiciye dünyevi olanla ruhani olan arasındaki karşıtlığı daha da vurgulayarak sunar. Bu ve diğer objelerin yerleştiriliş biçimi, izleyicinin bu zengin görüntünün hedeflediği kitle olduğu hissini verir. Natürmort, izleyicinin gerçekliğiyle resmin gerçekliği arasındaki sınır çizgisinde varolmuştur. Arka plandaki İncil sahnesi ile ne kadar yakın duruyorsa, izleyicinin resim üstüne yaşadığı düşünsel ve duygusal tecrübeye de bir o kadar yakın durmaktadır. Yaban havucu kökü gibi ruhani anlam yüklenmemiş objeleri de, buğday gibi kutsal anlamsal yansımalara sahip objeler kadar ayrıntılı tasvir eden natürmortun görsel etkisi, izleyicide nesnel dünyaya karşı nasıl bir tavırla yaklaşması gerektiği sorusunu uyandırır.

¹⁰⁸ E. de Jongh, **Tot lering en vermaak**, sergi kataloğu., Amsterdam, Rijksmuseum, 1976, s.127-129; ayrıca bkz.; Sergi Kataloğu. **Die Sprache der Bilder: Realität und Bedeutung in der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts**, Brunswick Herzog Anton Ulrich Museum, 1978, s.91

Natürmortun bir işlevi olan, izleyiciyi resim tarafından sunulan daha geniş yorumsal ve ahlaki konulara doğru yönlendirme görevi, Erasmus'un Deliliğe Övgü kitabını yazmasına neden olan gerekçeler üstüne kendi yaptığı yorumları ile karşılaştırılabilir. İzleyiciyi resmin taşıdığı daha derin anlamlara doğru yönlendirmek ve inandırmaya yardımcı olmak, hatta problemi çözmek için yapılması gerekenler natürmortun bir nevi hitabet görevi de taşıdığını göstermektedir. Bu nokta, Erasmus'un Antik Çağ referanslarından alıntı yaparak kullandığı "paradoksal methiye" tekniğiyle, yani yaşamın içindeki küçük ve önemsiz şeyleri yüceltmesiyle, natürmort türünün küçük ve önemsiz nesnelere betimlemesinin kesiştiği alandır. Yani bir diğer deyişle hicivsel retorikle natürmortun ortak yanısıdır.¹⁰⁹

Bu resmin iki gerçekliği, ön ve arka planı, mimari kullanılarak tanımlanmıştır. Sahnenin mimari dekoru ciddi oranda Coeck'in yayınladığı Serlio kitabıyla bağlantılıdır. Şömine için Dor düzeni esas alınırken dini figürlerin arkasında yer alan kapı açıklığında Korint düzeninin etkileri görülmektedir. İyon düzenindeki arkadın da Serlio'nun portikolarıyla pek çok noktada paralelliği bulunmaktadır.¹¹⁰

Aertsen, geçit törenlerinde ya da Flaman sokak tiyatrosu sahnelerindeki, ahlaki-dünyevi karşıtlığını sunmak için kullanılan ve Serlio mimarisini baz alan, basit uzak-yakın ikilemini burada da kullanmıştır. Bu ikilemi izleyicilerini anlam çıkarmaya teşvik etmek için ustaca ve karmaşık bir biçimde şekillendirmiştir. Mutfak sahnesinin gerçekliğine karşı Meryem ve Martha'yı ekleyerek ortaya çıkarılan karşıtlık ile yetinmeyen Aertsen, resmin anlamını Harun ve Musa'nın oyma rölyefleriyle daha ileri bir seviyeye taşımıştır. Şöminenin yakınındaki havariler uzak ve yakın, şimdiki zaman ve geçmiş zaman, dünyevi ve ruhani olan arasında bir köprü görevi görmüştür. Çağdaş giysiler içindeki üç figür, bakma eylemini resmin kendi ikilemi içinde göstererek, resmin konusunu bir adım daha izleyiciye yaklaştırmışlardır. Resmedilmiş dünya ile gerçek dünya arasındaki sınırda duran, son derece gerçekçi betimlenmiş olan natürmort, izleyicilerin resimdeki karşıtlığı algılamasında büyük rol oynamaktadır.

¹⁰⁹ Meadow, **a.g.e.**, s.182

¹¹⁰ Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.47

Aertsen'in İtalyan tarzı modayla olan yakın ilişkisi, içinde zambaklar bulunan vazoda da gözlemlenir. Bu vazo 1540'larda Cornelis Floris, Cornelis Bos, Pieter Coeck ve diğerleri tarafından Hollanda'ya tanıtılmış olan İtalyan groteskleriyle dekore edilmiştir.¹¹¹ Coeck, 1548'de Cornelis Floris'in bu tarzdan esinlenmiş maskları ve vazolarının gravürlerini yayınlamış, bunu 1556 ve 1557'de aynı tipte bir seri süslemeli levhalar izlemiştir. Ancak Aertsen'in resmindeki vazonun üstündeki süsleme motiflerinin, grotesk tarzda çalışmalar yapan sanatçıların grafik çalışmalarıyla ve çizimleriyle arasında bir paralellik bulunmamaktadır, muhtemelen bunlar başka bir kaynakla ilişkilidir. Aslında, Aertsen'in vazoda kullandığı renklerle İtalyan majolikalarının¹¹² renkleri arasındaki benzerlik düşünüldüğünde, Aertsen'in gerçek bir seramiği kopyalayarak yapmış olduğu anlaşılmaktadır.¹¹³

Hollanda'daki İtalyan mayolikasının üretiminin kökeni ile ilgili pek bir bilgi bulunmamaktadır. Görünüşe göre teknik Antwerp'te 16. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Üzerinde tarih olan ilk Antwerp mayolikasının 1544 tarihli olduğu düşünülür. Bu endüstriden kalan az örneğin arasında birkaç çini ve 1562 tarihli Brüksel Musee du Cinquantenaire'de bulunan bir testi yer almaktadır.¹¹⁴ Çinilerin bordürlerini ve testiye süsleyen Grotesk motifler Aertsen'in vazosunun süslemelerinde de bulunmaktadır. Moxey'e göre çiçek vazosu ile yapılan, sadece gündelik hayata ait objenin çarpıcı bir görünümde resimselleştirilmesi değil, aynı zamanda Aertsen'in grotesk üslupta süslemeleri olan sıra dışı bir seramik ürünü seçmesi, çağdaşlarının gözüne yeni ve egzotik görünecek olan bir ürün göstermek istemesidir.¹¹⁵

¹¹¹ Sune Schele, Cornelis Bos. **A Study in the Origins of the Netherland Grotesque**, Stockholm, Almquist and Wiksell, 1965, s.39; ayrıca bkz. Robert Hedicke, **Cornelis Floris und die Florisdekoration**, 2 vols., Berlin, Bard, 1913

¹¹² İtalya'da Rönesans döneminde popüler olan, beyaz zemin üzerine çok renkli seramik türü. Majolikaların üzerlerinde bulunan süslemeler genellikle figüratif, bitkisel, hayvan motifi, manzara görüntüleri gibi süslemelerdir. İtalyan majolikaları 16. yüzyılda Kuzey Avrupa seramik sanatını da etkilemiştir. bkz. William Gaunt, *Everyman's Dictionary of Pictorial Art*, Vol.2, New York, E.P. Dutton & Co. Inc., 1962, s.87

¹¹³ Martin Klar, **Eine Antwerpener Majolikanne auf einen Gemalde von Peter Aertsen**, Pantheon, I, 1928, s.212-213

¹¹⁴ Marcel Laurent, "Guido di Savino and the Earthenware of Antwerp", **Burlington Magazine**, XII, 1922, s.288-97; Marcel Laurent, "A Jug of Sixteenth Century Antwerp Majolica", **Burlington Magazine**, XLVII, 1925, s.219-24; Bernard Rackham, **Early Netherlands Majolika**, London, Bles, 1926

¹¹⁵ Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.48

3.1.1.3. Mutfak Sahnesi

Aertsen'in yiyecekleri resmetmeye olan yönelimi Kopenhag Staatens Museum'da yer alan bir başka "Mutfak Sahnesi"nde (Resim 4) tümüyle seküler bir formda yer almaktadır. Kompozisyon Aertsen'in ilgi duyduğu köylü hayatı ve yiyeceklerin tasviri konularının bir kombinasyonu şeklindedir. Ön plan tablaların ve masaların üzerine yerleştirilmiş olan meyveler, sebzeler ve etlerin geniş kapsamlı bir çeşitlemesinden oluşur. En ön planda asılı şekilde duran büyük bir et parçası resmin egemen ögesi olarak kompozisyonu iki parçaya böler.¹¹⁶

Sol taraftaki yiyecek düzenlemesinin arkasında, bir grup figürün ocağın başında toplandığı bir köy evi görüntüsü vardır. Soldaki mutfak sahnesinde, büyük tencerelerin asılı olduğu ateşin başına toplanmış olan köylüler içki içmektedir. Yüzünde bir gülümseme olan ve elindeki içki testisini sallayan adam bir koluyla da yanındaki kadına uzanır, kadın ise elinde bir güveçle öne doğru eğilir, elindekileri gelişi güzel tutmaktadır. Sağ tarafta ise, izleyiciye daha yakın konumda ve diğerlerine göre daha büyük boyutlu bir köylü ailesi yer alır. Buradaki üç köylünün yüzleri ön plana daha yakındır ve dikkatlice ayrıntılandırılmıştır. Adam elini ileri doğru uzatmıştır. Kadının bakışları doğrudan izleyiciye dönüktür, bir koluyla önündeki çocuğu koruyucu bir biçimde koltuğunun altına almış, diğer eliyle de onun yemek yediği kabı tutmasına yardım etmektedir. Çocuğun yemek yediği kap küçüktür ve içindeki çorbayı soğutmak için ihtiyatlı bir şekilde üfleemektedir. Sol tarafta toplanmış köylülerin eylemleriyle karşılaştırıldığında, burada birbirine bağlı bir aile birliği, ılımlılık ve itidal izlenimi vardır. Resmin sol tarafındaki figürlerle sağ tarafındakiler arasındaki bu psikolojik ayırım anlamlı görünmemektedir ve aynı öykünün zaman dizgesindeki iki farklı anının temsili olarak görülmesi oldukça zordur. Sol taraftaki figürler aynı ruh haline sahip, rahat ve neşeli halleriyle bir köy

¹¹⁶ Resmin tarihiyle ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Johannes Sievers (**Pieter Aertsen, Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI Jahrhunderts**, Leipzig, Hiersemann, 1908, s.98)de 1569 tarihini verirken, Robert Gevaile ("L'Oeuvre de Pieter Aertsen", **Gazette des Beaux Arts**, XLIV, 1954, cat.no.48)de 1565 tarihini öne sürmüştür. Bu resimle, 1550 tarihli Viyana Kunsthistorische Museum'da bulunan "Köylü Ziyafeti" ve 1551 tarihli Uppsala University'de bulunan "Et Tezgahı ve Mısır'a Kaçış" arasındaki benzerlikler, daha erken tarihli olabileceğini düşündürmektedir. Bu görüşü paylaşan G. J. Hoogewooff (**De Noord Nederlandsche Schilderkunst**, The Hague, Nijhoff, 1941-42, IV, s.512)de resmin tarihini 1555 olarak vermiştir.

evi iç mekanını karakterize ederken, sağ taraftaki figürlerde daha ciddi bir hava söz konusudur. Sol taraftakiler bize eğlenceli bir hali sunarken, sağdakiler ise köylü sınıfını temsil etmektedirler. İzole, sakin ve ciddi figürler temsil ettikleri şeyin özelliklerini gösterirler. Buradaki sahne Erasmus'un Meseller'inde kullandığı şu ifadeyi anımsatır: “mütevazi bir kaynaktan gelen yararlı tavsiyeleri küçümseme, bazen alt düzeydeki, parasız, eğitimsiz bir adam öyle birşey söyler ki, daha yüksek konumdaki kişilerin bile bunu küçümsememeleri gerekir”.¹¹⁷

Aertsen, bu ciddi grubun yanında duran baykuşu, aptallığın sembolü olarak kullanmak yerine (köylü hicivlerindeki alışlageldik rolü budur¹¹⁸), izleyiciyi, onu alternatif bir rolde görmeye yönlendirir – Antik Çağ bilgeliğinin sembolü olarak. Erasmus'un Meseller'inde “Bir Antik Çağ baykuşu” okuyucuya ihtiyatlı olmalarını öğütler ve “öğütlere uygun davran çünkü öğüt almamış düşüncesiz bir davranış talihsizlik getirir” demektedir.¹¹⁹ Horatius'un hicivleri de ahlaki farkındalığı teşvik eder ve Aertsen'in mutfak ve pazar yeri sahneleri benzer bir fonksiyonda, izleyiciyi düşünceli ve özdenetimli olmaya yönlendirir. Burada aşağı sınıftan olan kişilere karşı küçümseyici bir tutum içinde olunmaması gerektiği, gerçek asaletin aileden miras yoluyla ya da en zengin sınıfa dahil olmakla değil, erdem yoluyla sağlanabileceğinin hatırlatması vardır. Aertsen aşağı tabakanın hayatını konu ettiği sanatı aracılığıyla, izleyicileri, kendi durumları, kendi sorunları ve lükse duyulan özlem, cinsel günahkarlık, para tutkusu gibi maddi eğilimlerle bozulmuş olup ruhsal değerlerle üstesinden gelinebilecek olan zaaflarıyla yüzleşmeye yönlendirir.¹²⁰

Aertsen'in bu resminin yapıldığı tarih tartışmalı olsa da, verilen tarih önerilerinin tümü Et Tezgahı ve İsa Martha ve Meryem'in Evinde yapıtlarından daha sonrasına aittir. Yani Aertsen bu resmi çok büyük ihtimalle bu resimlerden daha sonra yapmıştır. Yukarıda sözü edilen öğeler doğrultusunda bakıldığında yine bu resimde de çeşitli ahlaki eleştiriler görülür. Ancak bu ahlaki eleştirilerin görsel

¹¹⁷ Desiderus Erasmus, **Collected Works of Erasmus**, vol.32, nos. 1,3; H. Miller, *Moriae Encomium*, vol.4, pt.3, *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Amsterdam, North Holland Publication, 1979, pt.2, s.21

¹¹⁸ Sullivan, **Aertsen's Kitchen and Market Scenes**, s.260

¹¹⁹ Desiderus Erasmus, **a.e.**, vol.39, s.180

¹²⁰ Niall Rudd, **Themes in Roman Satire**, University of Oklahoma Press, 1986, s.171

kompozisyona yansımada, bazı öğeler korunuyor olmakla birlikte, çeşitli başka özelliklerin değişime uğradığı görülmektedir. Buradaki kompozisyon kurgusu da önceki örneklerde olduğu gibi, aynı resmin içinde birbirinden ayrı sahnelerin karşıtlığını esas alır. Ancak arada önemli bir fark bulunmaktadır. Et tezgahı ve Martha ve Meryem resimlerinde ve bir sonraki alt başlık olan Pazar Yeri resimlerindeki bazı örneklerde Aertsen bir “ön plan-arka plan” karşıtlığı yaratırken ve bu karşıtlığı da arka plana İncil’den alınan bir sahneyi koyup, ön plana ise kendi çağına ait güncel bir sahneyi koyarken burada durum değişiktir. Bu resimde ön ve arka planlar arasındaki görsel karşıtlık yerine, ortadan dikey bölünmüş bir kompozisyonda sağ ve sol bölüm arasında içeriksel karşıtlık vardır. Daha da önemlisi, bu karşıtlık oluşturulurken artık bir İncil sahnesi kullanılmamıştır.

Bu durum Aertsen’in resimleri açısından çok önemli bir değişimin olduğunu gösterir. Bu değişim sanatçının, önceki resimlerini yaparken beslendiği kaynaklar olan Manzara Resmi ekolünün ya da Alman baskı resimlerinin ön plan-arka plan karşıtlığı geleneğinden görece uzaklaştığının ve kendisine ait daha özgün bir yola doğru yöneldiğinin bir göstergesi olarak ele alınabilir. Bir diğer önemli konu ise, bu karşıtlık içerisinde artık bir İncil konusunun yer almayışıdır. Bu durumun da, Aertsen’in resimlerinde gittikçe gelişen bir sekülerleşme eğiliminin göstergesi olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Öte yandan, kompozisyonun genel kurgusu olmasa bile, içinde yer alan sembolik öğeler açısından bakıldığında, önceki resimlerde kullandığı dili koruduğu görülmektedir. Bu resimde de yine Et Tezgahı ve Viyana’daki İsa Martha ve Meryem’in evinde resimlerinde olduğu gibi, kompozisyonun belirleyici ya da ayırıcı egemen görsel öğesi ettir. Et tezgahı resminde ön plandaki natürmort sahnesinin egemen öğesi “Et” ken, Martha-Meryem resminde de tam resmin ortasında yer alan büyük bir et parçası ilk göze çarpan öğedir. Buradaki mutfak sahnesinde de yine ortadaki direğin üzerine asılmış olan et, çok önemli bir görev üstlenerek, sağ-sol karşıtlığı üzerine kurulu kompozisyonu tam ortadan ikiye bölmüş ve başka mesajları temsil eden iki ayrı figür grubunun oluşturduğu sahneleri birbirinden net olarak ayırmıştır.

Sol tarafta yer alan ve ahlaken daha serbest bir yaşam sürdüren kişileri temsil eden figür grubunun bir ocağın başında toplanması durumu da, Aertsen'in Rotterdam'da yer alan İsa Martha ve Meryem'in Evinde resmiyle ortak özellik gösterir. Resmin açıklamasından hatırlanacağı üzere, Rotterdam Martha ve Meryem resminde de, kutsallık atfedilen ve İsa'nın da içinde bulunduğu figür grubu arka planda yer alırken, dünyevi zevk ve eğlencelere dalmış kişileri temsil eden figür grubu ön planda ve bir ocağın başında toplanmış durumdadır. Diğer bir sembolik öge de kompozisyonun iki noktasında görülen balıklardır. Ön planda, ocağın başında toplanmış grubun hizasında bulunan, bir tepsinin üzerinde duran büyük balık daha zengin bir görüntü yaratırken, sağ taraftaki grubun önündeki masanın üzerinde çapraz durumda duran iki küçük balık bulunmaktadır. Hatırlanacağı üzere, Aertsen Et Tezgahı resminde de, bir tabağın içinde yine aynı şekilde durmakta olan iki balığı, ön plandaki zengin et görüntülerinin arasında ve tam Kutsal Aile'nin Mısır'a Kaçış sahnesinin hizasında kullanmıştır. Sanatçı resmin içinde aynı sembolik dili yine sebze ve meyveler için de kullanmıştır. Bölüm 2'de söz edildiği üzere, Antik Çağ hicvinde cinselliğin, özellikle de kadın cinselliğinin sembolü olarak kullanılan lahanalar ve yine cinsel anlam yüklenmiş ve daha eril nitelikli fallik semboller olarak kullanılan salatalık, havuç vb. gibi sebzeler de burada sol taraftaki figür grubuyla ilişkilendirilerek resmedilmiştir. Hollanda edebiyatının ve resminin semboller dili içinde kullanılan bir başka öge de yine sol taraftaki grupta gözlenmektedir. Ocağın başında duran grup içinde, ayakta duran kadına sarılmakta olan oturur vaziyetteki erkek figürü, elinde bir testi tutmakta ve tam bu elinin altında da bir kuş kafesi bulunmaktadır. Yine Bölüm 2'de ele alındığı üzere testi, küp gibi görsel öğeler kadın cinselliğine gönderme yaparken, kuş kafesleri ise cinsel ilişkinin sembolü olarak Hollanda edebiyatında ve resminde kullanılmıştır.

3.1.1.4. Aşçı Figürleri

Aertsen'in resimsel kaygılarını oluşturan sıradan insanların hayatı ve yiyecek konularını ortaya koyduğu çalışmalara örnek verilebilecek bir resim grubu, onun aşçı resimleridir. Biri 1550 tarihli Cenova Palazzo Bianco'da (Resim 5), diğeri ise 1559 yılına ait, Brussels Museum'da (Resim 6) bulunan resimler bu konuyu

örneklemektedir. Her iki resim de gerek kompozisyon gerekse kullanılan sembolik öğeler açısından birbirine son derece benzemektedir. Yine 1559 tarihli Brüksel Museum'da bulunan bir başka resim daha vardır. Bu resmin diğer ikisiyle bazı benzer yönleri olmakla birlikte burada iki aşçı kadın, bir çocuk ve bir köpekten oluşan daha farklı, birden fazla figür içeren bir kompozisyon vardır. Bu resim sözü edilen kompozisyon kurgusu açısından Aertsen'in tek figür olarak ele aldığı aşçı kadınlarından ayrılır.

Zengin bir evin hizmetçisini temsil eder şekilde, çevresinden izole edilip, dar bir çerçevede mutfığa ait bir kesit görüntüsü içinde, tek figür olarak resmedilmiş olan aşçı kadınlar, gösterişli yiyeceklerin arasındaki Serlio tarzı bir ocağın önünde gösterilmektedirler. Aşçılar, ev yaşamına ait değerlerin ağır başlı ve çalışkan kahramanları olarak karakterize edilmişlerdir. Tarzları, köy konulu resimlerin bir özelliği olan eğlence sahnelerinde görülen ruh halinde benzer olmakla birlikte, bu figürler, bir eğlence sahnesinin herhangi figürleri olmaktan uzak, özel bir sınıfın temsilcileri olarak resmedilmişlerdir.

Brandt ve Mummenhoff, bu konunun muhtemelen değişik meslekleri resmetmeye karşı, o dönemde büyüyen ilgiyle ilişkili olabileceğini öne sürmüşlerdir.¹²¹ Bu ilgi ilk önce Nuremberg'de görülmüştür. 15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başından kalan Nuremberg Stadtbibliothek'de bulunan "Landauer Portratbuch"da farklı görevlerle meşgul olan manastır düzeninin üyelerini temsil eden çok miktarda minyatür resim bulunmaktadır. Bu minyatürler, farklı meslek alanlarında çalışan kişileri betimleyen tahta baskı tekniğiyle yapılmış resimler üzerinde oldukça etkili olmuştur. Bu serilerin en önemlilerinden biri olan, 1568 tarihli Frankfurt'ta basılmış Joost Amman'ın "Eygentliche Beschreibung Aller Stande" kitabında bu konuyla ilgili 104 adet gravür bulunmaktadır (Resim 265). Çeşitli mesleklerden kişileri gösteren gravürlerin yer aldığı bir diğer eser Poydor Vergilius'un 1537 tarihli, Augsburg'da basılan, "Buch von den Erfinden der Dinge" adlı yapıtıdır (Resim 71). Ayrıca Posner'in kitabında söz ettiği Augsburg, 1531

¹²¹ Paul Brandt, *Schaffende Arbeit und Bildende Kunst von Mittelalter bis zur Gegenwart*, Leipzig, Kroner, 1927, Ch. IV; Ernst Mummenhoff, "Der Handwerker in der deutschen Vergangenheit", *Monographien zur Deutschen Kulturgeschichte VII*, Leipzig, Diederichs, 1901.

tarifli Johann Reymseyss'in "Ain nützlich Buchlein, Da ein all Stand der manschen begriffen ordenlich un mit fleys, den Jungen fruchtbarlich zülesen" adlı kitabında yine çeşitli mesleklerden kişilerle ilgili baskı resimler bulunmaktadır.¹²² Öte yandan Mary Buchan, konuyu o dönemde Aertsen'in içinde bulunduğu hümanizm ortamının Antik Çağ'a olan ilgisi ve bu kültürden etkilenmesi bağlamında ele almıştır. Buchan Aertsen'in anıtsal aşçıları "Evi ve bolluğu temsil eden Roma'lı Tanrıçalar"la ilişkilendirmiştir, ancak Aertsen'in, klasik bir tanrıçayı nasıl Flaman bir aşçıya dönüştürdüğüyle ilgili bir açıklama ortaya koymamıştır.¹²³

Sullivan Aertsen'in aşçıları Antik Çağ hiciv geleneğiyle ilişkilendirerek açıklar.¹²⁴ Diğer edebi türleri eleştirmek Antik Çağ hicivinin çok bilindik bir özelliğiydi. Hicivciler eleştirilerini yaparken, etkili bir silah olarak parodiyi kullanırlardı. Parodi de Antik Çağ sanatında oldukça yaygındı; örneğin Plinius, Zeus'u çalışırken gösteren ve "Dionysos'un bir kadın şapkası giydiği ve kadın gibi ağladığı"nı söylediği bir resmi tanrıların parodisi olarak tanımlamıştır.¹²⁵ Sullivan'a göre hiciv geleneğine ve Plinius'un sanatla ilgili yorumlarına aşına olan bir izleyici, Aertsen'in asil tavırlar içindeki büyük boyutlu aşçı resimlerini, İtalyanların genellikle komutanlar, kraliyet ve mitolojik tanrıları resmederken kullandıkları bir üslupla yapılmış, etkileyici resimlerin bir tür parodisi diye bir tespitte bulunabilir. Resimler bir kere parodi olarak algılandığında, Buchan'ın öne sürdüğü gibi, Aertsen'in aşçıları "Romaya özgü bir tanrısalılık içindeki bir bolluk tanrıçası" olarak görmek izleyiciye tanıdık gelebilir. Aertsen tıpkı diğer sanatçılar gibi, rekabetçi pazar koşullarıyla yüzyüzeydi. Sullivan, onun önemsiz objeleri ve konuları yüceltici tavrını, patronlarının isteği doğrultusunda İtalyan sanatçıları taklit eden işler çıkaran rakiplerine karşı verdiği özgün ve eleştirici bir cevap olarak yorumlamaktadır. Yazarlar kadar sanatçılar da sıradan ve mütevazi konulara yönelme eğilimindeydiler. Aertsen'in İtalyan tarzı resim yapanların tepeden

¹²² Donald Posner, **Annibale Carracci, A Study in the Reform of Italian Painting around 1590**, 2 vols. London, Phaidon, 1971, I, 16, note 28

¹²³ Buchan, **a.g.e.**, s.147

¹²⁴ Sullivan, **a.g.e.**, s.256

¹²⁵ Plinius, **Natural History**, 35, 40, 140, in Pliny vol. 9, 362-63

bakışlarını kendi üslubuyla eleştirme yolunu seçmesi, hicivcilerin yaklaşımıyla tutarlı bir tavır ortaya koymaktaydı diye ifade etmektedir.¹²⁶

Pekçok araştırmacı Aertsen'in tek figür olarak ele aldığı aşçıları Antik Çağ referanslarıyla değerlendirmektedir. Plinius, rhyparographos (küçük şeylerin ressamı) tanımından sonra da "anthropographos" (insanların ressamı) tanımını ortaya koyar.¹²⁷ Aertsen burdan aldığı referansla kendini mütevazı objelerin ressamı olduğu kadar insanların da ressamı olarak her iki rolde de görmüş olabilir. Bu ağır başlı ve portre gibi yüzler resimlere bir ciddiyet etkisi verir. Bu portreler ciddiyetleri ve doğrudan göz göze gelen bakışlarıyla, izleyicinin bu resimlerle ilgili komik bir algı oluşturması ihtimalini ortadan kaldırır. Aertsen kendinden önceki gelenekten farklı olarak köylüler, hizmetkarlar gibi sosyo-ekonomik olarak aşağı tabakadan olan sıradan insanlara bu resimlerinde farklı bir anlam yüklemiştir. Alman baskı resimleri başta olmak üzere Aertsen'den önceki gelenekte bu kişiler karikatürize edilerek resmedilir ve kabalığın ve aptallığın sembolü olarak gösterilirdi. Ayrıca bu sıradan insanlara kişisel bir kimlik atfedilmez, sadece sembolik bir figür olarak, gülmece unsuru olarak kullanılırlardı. Oysa ki Aertsen pekçok resminde görülebileceği gibi, sıradan insanı bir gülmece unsuru olarak ele almanın ötesine geçmiş, hatta kompozisyon kurgularında neredeyse bir yüceltme noktasına varmıştır. Ciddi yüz ifadeleri ve vakur duruşlarıyla tek figür olarak ele alınan aşçılar bu durumun en belirgin örneklerindedir. Burada Rönesans hümanizminin insanı yücelten bakış açısının da oldukça etkili olmuş olabileceği fikri son derece muhtemeldir.

Falkenburg bu resimleri "ryparographos" örneği olarak ele alır.¹²⁸ O dönem edebiyatında ve sanatında, "maerten" yani bulaşıkçılar, hizmetçiler, aşçılar vb. kişiler, duyuların ve esasen arzu ve şehvetin kişiselleştirilmesinin sembolü olarak kullanılmışlardır. Geleneksel tipolojileri açısından bakıldığında, özellikle de şişte et pişirirken gösterildiklerinde, günahkar hatta şeytani çağrışımlar içerirler.¹²⁹ Aertsen'in tablosunda ise Aşçı, küçümsenen bir figür olmak yerine antik bir atmosfer

¹²⁶ Sullivan, **a.g.e.**, s.259

¹²⁷ **a.e.**, s.260

¹²⁸ Falkenburg, **Pieter Aertsen-Ryparographer**, s.207

¹²⁹ D. Bax, **Hieronymus Bosch, His picture-writing deciphered**, çev. N.A. Bax-Botha, Rotterdam, Balkema, 1979, s.117, 125, 309

tarafından çevrelenmiş ve bir otorite ve saygınlık havası içinde ifade edilmiştir. Falkenburg, Aertsen'in bunu yaparken, İtalyan Rönesans resim geleneğinden ve geleneğin Hollanda'daki yansımından aldığı bazı referansları kullanarak aşçılar gibi sıradan insanları yüceltici şekilde resmettiğini öne sürmektedir.

Falkenburg, Tiziano'nun 1520'li yıllarda İtalya'da özellikle devlet adamlarının portrelerini yaparken kullandığı bir kompozisyon biçimi ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Bu kompozisyon anlayışında figürler dizden yukarıya, yani vücudun yaklaşık dörtte üçü gösterilecek şekilde resmedilmekteydi. İmparator V. Charles'ın aynı yıllara tarihlenen Viyana Kunsthistorisches Museum'da bulunan zırhlı, kılıcı çekilmiş şekilde, dizlerinden itibaren üst kısmının çizildiği portresi buna örnek olarak verilebilir (Resim 68). Anthonie Mor ve diğer portre sanatçılarının işlerinde görülebildiği üzere, Hollanda'da bu tür hemen taklit edilmiştir. Falkenburg, Mor'un "Alva Dükü"¹³⁰ resmini (Resim 69) Aertsen'in 1599 yılında yaptığı Brüksel'deki "Aşçı" tablosu ile karşılaştırdığında ikisinin arasında büyük bir benzerlik olduğunu ifade eder.¹³¹ Dük'ün bir elinde kraliyet asasını taşıyıp diğer elini, belinde kınında duran kılıcına yakın olacak şekilde masaya koyması gibi, mutfak hizmetçisinin de bir eli şişte diğer eli sebze sepetinin yanındaki kevgirde durmaktadır. Aertsen'in tablosundaki Mutfak hizmetçisinin çevresindeki öğeler göz önünde bulundurulduğu zaman, yine Mor'un yaptığı, aynı portre geleneğine uygun olan başka bir resim ile de çok büyük benzerlikler görülür, bu 1551 tarihli Prado'da bulunan "Avusturyalı Mary" resmidir (Resim 72). Klasik sütun, sarkan kumaşlar ve masa, Aertsen'in tablosundaki antik şömine, sarkan kumaşlar ve üstünde sürahi olan masa gibi öğelerde yinelenmiştir. Falkenburg burada yineleme sözcüğünü özellikle kullanır çünkü ona göre Aertsen aşçıyı tasvir ederken, aristokratların portrelerinde kullanılan görsel formülü burada aynen uygulamıştır. Bu o zamana kadar eş görülmemiş bir denemeydi. Dolayısıyla Aertsen'in bir "rhyparography" konusunu "megalography" stilinde ele aldığını söylemektedir.

Her iki aşçı resmi de Aertsen'in resimlerinin gittikçe sekülerleşmekte olduğu sürece ait, grup resimlerinden farklı olarak figürleri tekil olarak ele aldığı örneklerdir.

¹³⁰ 1549 tarihli resim New York, The Hispanic Society of America'da bulunmaktadır.

¹³¹ Falkenburg, a.e., s.209

Yukarıda da söylendiği üzere bu iki resim arasında oldukça büyük benzerlikler ve çok sayıda ortak özellik olmakla birlikte, arada bazı farklar da bulunmaktadır.

1550 tarihli Palazzo Bianco resminde aşçı figürü doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Arkasında Serlio tarzı klasik bir ocağın başında durmakta ve elinde de çeşitli kuşların ve bir kuzu budunun geçirilmiş olduğu bir şiş tutmaktadır. Bu tip bir et parçası daha önce Viyana'daki "İsa Martha ve Meryem'in Evinde" (Resim 2) resminde görülmektedir. Bölüm 2'de söz edildiği üzere şişe geçirilmiş kuş etleri doğrudan cinsel ilişkiye gönderme yapmaktadır. Figürün her iki tarafında da yer almakta olan testiler ise kadın cinselliği ile ilişkili sembollerdir. Figürün ayağının dibine saçılmış olan açık istiridyeye kabukları, Antik Çağ'da afrodisyak olarak görülen gıda maddelerinden olup, Hollanda resim geleneği içindeki Tanrıların Şöleni sahnelerinde lüksün, savurganlığın ve şehvetin göstergesi olarak ele alınmaktadır. Yerlere saçılmış istiridyeler, bu resimden bir yıl sonra yaptığı Et Tezgahı resminin içinde kuyunun başındaki figürün bulunduğu zemine de saçılmış olarak aynı anlamlarda kullanılmıştır.

1559 tarihli Brüksel resminde de yine aşçı figürü Serlio tarzı bir şöminenin önünde yer almaktadır. Şöminenin üzerinde resmin yapıldığı tarih olan 1559 tarihi görülmektedir. Figürün yandan bakışı izleyiciye doğru yolmakla birlikte, tam olarak izleyiciyle göz göze gelmemektedir, ancak izleyicinin farkında olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Şişe geçirilmiş kuşlar ve kuzu budu formundaki et 1550 tarihli resimle aynı biçimde ve aynı anlamlarda kullanılmıştır. Yine figürün etrafındaki testiler de kadın cinselliğiyle ilgili şekilde sembolik bir dile sahiptir. Buradaki fark, cinsel gönderme yapan öğelerin bazılarında görülmektedir. Palazzo Bianco resminde yerlere saçılmış istiridyeler yer alırken, bu resimde figürün önünde yer alan bir sepetin içinde bazı sembolik anlamlar içeren sebzeler yer almaktadır. Lahanalar daha önce de söylendiği gibi kadınlarla ilişkilendirilmiş bir şehvet duygusunu çağrıştırırken, uzunlamasına şekillere sahip kök sebzeler ise, fallik biçimleriyle erkek cinselliğine gönderme yapmaktadır.

3.1.2. Pazar Yeri Konulu Resimler

Aertsen tarafından ortaya konulan bir diğer konu türü ise “Pazar Yeri” sahneleridir. Ziyafetler, eğlenceler ve köylüler yerine onlar pazar yerinde yapılan işle ilgili bir içerik doğrultusunda resmedilmişlerdir. Bu konu Aertsen’in yiyeceklere karşı gittikçe artan ilgisini ifade etmeye olanak sağlar şekildedir. Sanatçının pazar yeri sahnelerini ele aldığı resimleri, mutfak ve köylü sahneleriyle aynı yıllarda yapılmış resimlerdir ve pazar resimlerinin gelişim süreci ile mutfak sahnelerinin gelişimi arasında çeşitli ortak yanlar bulunmaktadır. Bu resim grubunda da Aertsen’in ön plan-arka plan karşıtlığına dayalı ve arka planda İncil’den alınan konular işlenirken ön planda pazarcıların ve onların mallarından oluşan natürmort sahnelerinin yer aldığı örnekler yer almaktadır. Bununla birlikte, pazar yerleri de süreç içinde gittikçe sekülerleşmiş ve ilerleyen zamanlarda aşçıların ele alınış tarzına benzer şekilde ele alınmış, tek pazarcı figürleri görülmektedir.

3.1.2.1. İsa ve Zina Yapan Kadın Konulu Resimler

Aertsen aynı konuyu ele aldığı iki resmi, birbirini izleyen yıllarda yapmıştır. Bunlardan birincisi, 1559 tarihli Frankfurt Stadelsches Kunstinstitut’da (Resim 7) bulunan resimdir. İkincisi ise Stockholm Nationalmuseum’da (Resim 8) bulunan resimdir.¹³² Her iki resimde de ön planda; içinde pazarcılardan oluşan bir figür grubu, pazar malları olan çeşitli yiyecekler içecekler ve mutfak eşyalarının oluşturduğu bir sahne yer alırken, arka planda ise konusunu İncilden alan bir sahne yer alır. Bu resimlerdeki İncil sahnesi Yuhanna 8: 1-11’de yer alan “İsa ve Zina Yapan Kadın” konusudur. İncildeki öykü şu şekildedir:

“İsa Zeytin Dağı’na gitti. Ertesi sabah erkenden yine tapınağa döndü. Bütün halk O’nun yanına geliyordu. O da oturup onlara öğretmeye başladı. Din bilginleri ve

¹³² Resmin üzerine tarih atılmamış olup, hangi tarihe ait olduğu tartışmalıdır. Johannes Sievers (**Pieter Aertsen, Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI Jahrhundert**, Leipzig, Hiersemann, 1908, s.87)de bu tarihi 1562 olarak vermektedir. Mary Braman Buchan, (**The Paintings of Pieter Aertsen**," Ph.D. diss., Institute of Fine Arts, New York University, 1975, s.167)de bu resmin Frankfurt resminden önce yapıldığını öne sürmüştür. Elizabeth A. Honig, (**Painting & the Market in Early Modern Antwerp**, Yale University Press, 1998, s.40)da resmin 1557’den önce yapıldığını ileri sürmektedir.

Ferisiler, zina ederken yakalanmış bir kadın getirdiler. Kadını orta yere çıkararak İsa'ya "Öğretmen, bu kadın tam zina ederken yakalandı" dediler. "Musa, Yasa'da bize böyle kadınların taşlanması buyurdu, sen ne dersin?" bunları İsa'yı denemek amacıyla söylüyorlardı; O'nu suçlayabilmek için bir neden arıyorlardı. İsa eğilmiş, parmağıyla toprağa yazı yazıyordu. Durmadan aynı soruyu sormaları üzerine doğruldu ve, "İçinizde kim günahsızsa, ilk taşı o atsın!" dedi. Sonra yine eğildi, toprağa yazmaya başladı. Bunu işittikleri zaman, başta yaşlılar olmak üzere, birer birer dışarı çıkıp İsa'yı yalnız bıraktılar. Kadın ise orta yerde duruyordu. İsa doğrulup ona, "Kadın, nerede onlar? Hiçbiri seni yargılamadı mı?" diye sordu. Kadın, "Hiçbiri, Efendim" dedi. İsa, "Ben de seni yargılamıyorum" dedi. "Git, artık bundan sonra günah işleme!"¹³³

İncil'in içinde yer alan zina, hoşgörü gibi konular Reformistlerin söylemlerinde de önemli yer tutan konulardı. O döneme ait bir söyleve göre, İsa'nın Ferisilere sözleri şöyleydi "onların tüm kutsallıkları yalan ve tüm dürüstlükleri, günah işleyene empatiyle bakan gerçek adalet açısından aldatıcıdır. Yanlış adalet sanki yargılayan kişilerin kendileri tamamen günahsızmış ve diğer tüm insanlar dinsizmiş gibi günahkarları küçümseyen adalettir".¹³⁴ Reformistler arasında bu hikaye özellikle Martin Luther açısından önemliydi, 1531 yılında Wittenberg'de verdiği bir vaazda o İsa'nın affediciliğinin gücünü vurgulamış ve Ferisilerinki gibi sahte dürüstlüğü yermiştir.¹³⁵

O dönemde Zina yapan kadın tarafından temsil edilen fikirlere karşı duyulan ilgi, belli bir mezhebin ya da dini konularda yazarların tekelinde değildi. Ünlü "ilk taşı atmak" sözü yüzyılın ortasındaki, hoşgörüyü ele alan bir tür epigram olarak pekçok şiirde görülmektedir. Bunların içinde çok bilindik bir Luther karşıtı olan Anna Bijns'in şiirleri de vardır. Bijns hikayeyi din fanatikleri, özellikle de Reformcularla alay etmek için kullanmakla birlikte aynı zamanda kendi çağının genel durumundan bahsetmek için de kullanır:

¹³³ Kutsal Kitap, s.1345

¹³⁴ Ursula Lederle-Grieger, **Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathausen**, PhD. Diss. Heidelberg, 1937, s.33-34

¹³⁵ Carl C. Christensen, **Art and the Reformation in Germany**, Athens: Ohio State University Press, Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1979, s.130-134

“Nefret ve kin heryerde, ve aşk öldü
Herkes birbirini lanetliyor...
Kardeşimizin bir kusurun gördüğümüzde onu hafife almalıyız
Eğer kendimize bakarsak
Bazen oturup ağlamak gelir içimizden...
Eğer hiç günahı olmayan birinin kötü sözler söylediğini duyarsan
Bırak ilk taşı o atсын”¹³⁶

Yine o döneme ait bir diğer anonim şiir içinde şu dizeler yer alır:

“Günahsız olan, ilk taşı atсын
Genelde İsa böyle söyler... herkese

... Aptal çiftçileri küçümseyen zanaatkarlarla alay eden tüccarların gösteriş merakından asiller yakınırılar”¹³⁷

Belli toplumsal sınıflara dahil olanların diğerlerini ayıplamalarıyla alay eden şiirin özünde söylemek istediği şey şudur, bütün sınıfların iyi ve kötü tarafları vardır, öyleyse hepsinin birbirinden nefret etmesine neden olan şey nedir ?

Honig bu doğrultuda, sanatçının neden böyle bir konuyu seçtiği meselesine şu yorumu getirir; Aertsen’in çağdaşı olan kişiler arasında İsa’nın sözlerinin muhtemel etki alanı göz önüne alınırsa, onun resimlerinin kendilerini kaba saba pazarcılardan farklı gören ya da onların kaba cinselliğine ve günahlarına karşın kendini daha değerli gören zengin izleyicilere yönelik bir ders verme niteliğinde olduğu kolayca görülebilir.¹³⁸ Aertsen’in Zina içerikli pazar sahnelerinde çiftçilerin malları, hem resmedilmiş figürlerin arasında hem de izleyicinin bakışı açısından arzuyu temsil eder. Bu resimlerde sahnelenen bir cinsellik yoktur ama çeşitli göstergeler vasıtasıyla bu aktarılır ve bu göstergeler de ancak izleyici tarafından tamamlanır. İzleyici bunu, kendinde var olan görsel zinadan dolayı bu aktarımları kabul ederek yapar.

¹³⁶ K. Ruelens, ed., “Refreinen en andere gedichten uit de zestiende eeuw”, **Uitgaven der Maatschappij der Antwerpsche bibliophilen**, 4-7-9. 3 vols. Antwerp, 1879-1881, vol.I, s.84-85

¹³⁷ **A.e.**, 23-25, 77

¹³⁸ Honig, **a.g.e.**, s.41

Cinselliğin göstergeleri, arzu uyandıran, elle tutulur somutluktaki pazar mallarıdır. Sunulan bu mallar vasıtasıyla (fallik sebzeler, ağzı açık çömlükler, amblematic horoz vb.) izleyici bir alışverişe doğru cezbedilir, ki bu da zinadır demektir.¹³⁹

1559 tarihli Frankfurt Stadelsches Kunstinstitut'da bulunan resmini ele aldığımızda, burada Aertsen'in Et Tezgahı resmiyle ve İsa Martha ve Meryem'in Evinde resimleriyle aynı ifade dilini kullanan bir kompozisyon söz konusudur. Ön plan-arka plan karşıtlığı üzerine kurulu bu kompozisyon anlayışında arkada yine İncil'den alınan bir sahne yer almaktadır. Bu resim grubunda bu sahne "İsa ve Zina Yapan Kadın" öyküsüdür. Ancak bu resim grubundaki fark, ön planda bu kez mutfak görüntülerinin değil, pazarların, pazarcıların ve pazar mallarının yer almasıdır. Bir diğer önemli fark ise şudur; Aertsen Et Tezgahı resminde ve her iki İsa Martha ve Meryem'in Evinde resminde de arka plandaki dinsel sahneyi mimari ile belirlenmiş bir çerçeve içine almıştır. İsa ve Zina Yapan Kadın resimlerinde de arka planda mimari öğeler olmakla birlikte bunlar sahneyi çevreleyen bir çerçeve niteliğinde değildir.

Resmin ön planında bir pazar sahnesi içinde pazarcıları temsil eden figürler ve önlerinde de pazar malları bulunmaktadır. Bu ön plan figürleri üç gruba bölünürler. En solda üç kadından oluşan bir grup pazarcı vardır. Bunlardan arkadaki ikisi önlerindeki işlerle ilgilenirken öndeki kadın figürü oturduğu yerden direk izleyiciye bakmaktadır. Bir boşluktan sonra ortada arka arkaya duran iki kadın figürü bulunmaktadır. Bu kadınlar tam olarak arka plandaki zina yapan kadın figürünün hizasındadırlar ve soldaki kadın figürleriyle aralarındaki boşluktan da İsa görülmektedir. Onların yanlarındaki yiyeceklerden hemen sonra da sağ tarafta tekrar bir üçlü figür grubu yer alır. Bu grupta iki erkeğin arasında duran yaşlı bir kadın görülmektedir, yaşlı kadın yine doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Arka planda İsa yere eğilmiş ve toprağın üzerine parmağıyla yazı yazmaktadır. Onun yere yazdığı İbranice harfler açıkça görülebilmektedir. İsa'nın tam arkasında Ferisileri temsil eden bir figür grubu onun yaptığı işi ilgiyle izlemektedirler. Onların arkasındaki mimari yapının basamakları üzerindeki figürler ise önlerindeki olaya karşı ilgisiz

¹³⁹ a.e, s.44

görünmektedirler. İsa'nın karşısında yakalanıp getirilmiş olan beyaz elbise içinde ve başını öne doğru eğmiş olan zina yapan kadın ayakta durmaktadır. Kadının arkasındaki figür grubunda büyük bir hareketlilik vardır. Onların hemen sağ tarafında ise yine bir pazar tezgahı ve mallarıyla birlikte bir pazarcı kadın bulunmaktadır. Bu, öndeki pazarcı grubuyla arkadaki olay arasında ilişki kuran tek görsel öğedir.

Bu dinsel sahnenin bir pazar motifiyle buluşmasını anlamlandırmak zordur. Çünkü zina yapan kadın ile bir pazar yeri arasında ilişki kuran bir İncil referansı bulunmamaktadır. Moxey, bu noktada alternatif bir varsayım ortaya koyarak, Aertsen'in belki de Matta 21: 12-13'te yer alan İsa'nın satıcıları tapınaktan kovması hikayesiyle bağlantı kurmuş olabileceği fikrini öne sürer.¹⁴⁰ Bu İncil hikayesinde şu ifadeler yer alır:

“İsa tapınağın avlusuna girerek oradaki bütün alıcı ve satıcıları dışarı kovdu. Para bozanların masalarını, güvercin satanların sehalarını devirdi. Onlara şöyle dedi; “Evime dua evi denecek diye yazılmıştır. Ama siz onu haydut inine çevirdiniz”.¹⁴¹

Ancak İncil yazarları bu konuyla ilgili çiftçiler ve onların mallarından söz etmezler. Sarraflardan ve güvercin satıcılarından bahsederler, dolayısıyla onların sattığı mallar sıradan pazar malları değil, Yahudi tapınağında törensel işlevi olan mallardır. İsa'nın sarraflara olan öfkesiyle, zina yapan kadına söylediği sözler arasında ilişki kuran, yazınsal ya da görsel bir gelenek yoktur. Moxey bu muhtemel varsayımında, arka plandaki bazı betimlemelerle Matta 21: 12-13 hikayesi arasında benzerlikler gördüğü için arada ilinti kurmuş olmalıdır. Bu hikayede İsa tapındaki satıcıların tezgahlarını devirmiş ve bu yüzden bir kargaşa ortamı oluşmuştur. İsa'nın satıcıları tapınaktan kovmasını konu eden resimlerin bir çoğunda da satıcıları temsil eden figürler genellikle böyle bir kargaşa içerisinde resmedilmişlerdir. Buradaki resimde de sol arka planda tapınağı çağrıştıracak bir mimari görüntünün olması ve sağ arka planda, zina yapan kadının sağ arka tarafında kalan figür grubunun bir kargaşa içerisindeki görüntüleri Moxey'e bu fikri düşündürmüş olmalıdır. Honig'e

¹⁴⁰ Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.55

¹⁴¹ Matta 21: 12-13, Kutsal Kitap, s.1224

göre, Aertsen'in pazarcılarıyla ilgili tek alternatif açıklama, onların İncil sahnesine olan görsel yakınlıkları vasıtasıyla, ahlaki bir yoruma aracılık etmeleri şeklindedir. Bu iki resimde gördüğümüz figürlü tür sahnelerinin bir arada bulunuşları, köylülerin gerçekçiliğiyle temsil edilen dünyevi değerler ile İncil'deki olayların bakış açısından ortaya konulan dinsel değerlerin karşıtlığını göstermeyi hedeflemektedir.¹⁴²

Bu resimlerin vermek istediği mesajın odağını “İlk taş hiç günah işlememiş olan atsın” ifadesinin teması oluşturur. Bu ifadenin insanda yarattığı kendiyile yüzleşme kavramı, kendini diğerlerinden üstün görme tavrının karşıtı olarak yer almaktadır. Zina yapan kadın resimlerinin görsel anlamında bu yüzleşmeye bir gönderme vardır. Aertsen bunu yaparken Et Tezgahı ve İsa Martha ve Meryem'in Evinde resimlerinde keşfettiği ikonografik düzeni kullanmaktadır. Her iki İsa ve Zina Yapan Kadın resminde de Aertsen yine arka plandaki dinsel sahneyi ön planda kullandığı satıcılardan çok daha farklı bir tarzda resmetmiştir. Bu ayırıştırma özellikle, ön plandaki figürlerin canlı tonlarda resmedildiği ve onların mallarının son derece somutlaştırılarak tasvir edildiği bu resimlerde belirgin şekilde görülmektedir. Buna karşın arkadaki figürler ise silik pastel tonlardadır. Yerdeki toprak zeminin devamlılığı her ne kadar iki grup da aynı zemin üzerindeymiş gibi etki yaratsa da, ön plandaki kişiler ve objeler öylesine bir şekilde düzenlenmiştir ki, arka planla hiçbir doğrudan görsel bağlantı bulunmamaktadır. İki grubun renkleri, kostümleri ve tarzları onları tamamen ayırır: ön planda pazarın canlı ve hareketli dünyasının ötesindeki dinsel öykü bir kez daha tarihsel bir imge olarak zamanda donmuş gibidir.

Frankfurt'taki “İsa ve Zina Yapan Kadın” resmine baktığımızda (Resim 7), Arka planda zina gibi cinsellikle ilişkili bir günahın işlendiği bir hikayeyi konu alan resmin ön planında yer alan yiyecek maddeleri ve çeşitli eşyalar, Aertsen'in resimlerinde yine cinsellikle ilgili semboller olarak kullandığı objelerdir. Resmin ön planının tam ortasında, ilk bakışta göze çarpan öğelerden biri sepet içindeki yumurtalardır. Erasmus'un Antik Çağ'ın özdeyişlerini referans olarak aldığını bilen izleyiciler için Aertsen'in mutfak ve pazar yeri sahnelerinde pek çok referans bulmak mümkündür. Bu resimde görülen yumurtalar ve meyveler muhtemelen “Ab ova

¹⁴² Honig, a.g.e, s.40

usque ad mala” (tam çevirisi – yumurtadan meyveye – başlangıçtan sona kadar anlamına gelmektedir, çünkü Roma dönemi ziyafetleri yumurtayla başlayıp meyveyle bitmekteydi) atasözüne işaret etmekteydi. Bu çok iyi bilinen bir atasözüydü ve aşırı zengin ve israfa yönelik ziyafetleri, dolayısıyla da bu türlü bir yaşam tarzını işaret etmekte ve eleştirmekteydi. Erasmus’un 1553 yılında Antwerp’te yayınlanan Meseller’inde, Horatius’un “3. Hiciv”ine ve yerel dilde aynı anlama gelen “Van den eijere tot de appele” atasözüne gönderme yapılmaktaydı.¹⁴³ Pazarcıları resmeden erken dönem baskı resimlerinde de genellikle hikayede yumurta yer alırdı: örneğin, Cornelis Matsys’in bir gravüründe (Resim 73)¹⁴⁴, yaşlı bir adam uzanarak yumurtaları genç adamın önlüğünün üstüne koyar, bu sırada karısı da (alt yazıda geçmektedir) “yumurtalarını başkasının yuvasına koyuyor” diye bağırır. Bunun gibi, yumurta satıcılarının müstehcen bir mizah unsuru olarak kullanıldığı başka da pek çok örneğe rastlanmaktadır.¹⁴⁵ Bu resimde ve yine Aertsen’in çeşitli pazar resimlerinde sıklıkla sepetler de görülmekteydi. Erasmus’un Meseller’inde “Sepetler ve diğer herşey” şeklinde çevrilebilecek bir atasözü, maddi varlıkların boşa harcanması anlamına gelmekteydi.¹⁴⁶

Resmin ön planında yer alan natürmort öğelerine baktığımız zaman yine Aertsen’in tipik sembolik öğelerinin varlığına rastlamaktayız. Ön planda ortadaki kadının önündeki sepetin içinde lahanalar ve “Cucurbita lagenaria” yani şişe ya da uzun su kabağı denen bitkiler bir arada bulunmaktadır. Lahana bilindiği gibi bu resimlerde kadın cinselliğiyle ilişkilendirilen bir sebzedir. Cucurbita ise Antik Çağ edebiyatında cinsel çağrışımlar taşır; Vergilius ve Titus Livius’un eserlerinde bu kabağın karın gibi şişikliğinden söz edilir ve bu bir hamile kadın metaforudur ve bununla birlikte “cucurbita” ayrıca zina kavramı ile de ilişkilendirilmiştir.¹⁴⁷ Bu kadın figürü aynı zamanda önündeki bir toprak kabın içinde yanan kömürlerle ellerini ısıtmaktadır. Rotterdam’daki İsa Martha ve Meryem’in Evinde resminde de

¹⁴³ Desiderus Erasmus, **Collected Works of Erasmus**, vol.33, no.86, s.232; Horatius’dan yapılan alıntı için bkz. Horace, **Satires** 32-33, 1.3.6-7; Ayrıca bkz. August Otto, **Die Sprichwörter und Sprichwörtlichen**, Redensarten der Römer, Leipzig, B.G. Teubner, 1890, s.261

¹⁴⁴ 1549 tarihli gravür, Amsterdam, Rijksprentenkabinet’te bulunmaktadır.

¹⁴⁵ J. van Vloten, **Het Nederlantsche kluchtspel van de veertiende tot de achttiende eeuw**, 3 vols, Haarlem: De Graaf, 1878-1881, s.27-30

¹⁴⁶ Erasmus, **Collected Works of Erasmus**, vol.33, no.88, s.69

¹⁴⁷ F.A. Todd, “Some Cucurbitaceae in Latin Literature”, **Classical Quarterly** 37, 1943, s.101-111

görüldüğü gibi, yanan kömürler cinsel arzunun sembolüdürler. Ön plandaki uzunlamasına fallik kök sebzeler de yine erkek cinselliğinin metaforlarıdır. Sağ ön plandaki erkek figürünün önündeki, içinde kuş bulunan kafes, çok bilinen metaforlardan bir başkasıdır. Bölüm 2’de söz edildiği üzere, Flamanca “vogel” yani kuş kelimesi cinsellikle ilişkilidir, özellikle de kuşların kafese konması, cinsel birlikteliğin metaforudur. Ağzlarının açıklığı görülen toprak testilerin düzenlemelerinde de benzer anlamlar vardır. Elini bir testinin üzerine yerleştirmiş olan kadının bakışının izleyiciyle buluşması da cinsel anlamlar içerir.¹⁴⁸ Cinselliği çağrıştıracı biçimleri olan, pide tarzı açık ekmekler ve tabaklara konmuş tereyağlar konusuyla ilgili bağlantıları Martialis’in “zina yapan kadınlar, üzeri yağlanmış, cinsel organlara benzeyen açık ekmekler gibidir”¹⁴⁹ şeklindeki cinsellikle yüklenmiş metaforlarında bulabilmek mümkündür, bu tür açık ekmeklerin biçimleri kadın cinsel organıyla ilişkilendirilmiştir.

Aertsen’in İsa ve Zina Yapan Kadın konusunu tekrar ettiği bir diğer resim Stockholm Nationalmuseum’da bulunan resimdir (Resim 8). Hangi tarihte yapıldığı tartışmalı olan bu resimde de Frankfurt resminde olduğu gibi ön plan-arka plan karşıtlığı üzerine kurulu bir kurgu vardır. Ön planda pazarcılar arka planda ise İncil öyküsü yer almaktadır. Ön planda yer alan figürler sağ ve sol olmak üzere iki bölümde yer alır. Sol tarafta üçlü bir figür grubu yer alırken, sağ tarafta tek bir erkek figürü yer almaktadır. Bu figürlerin ortasındaki boşluktan da arka planda İncil öyküsü olan sahne görülmektedir. Ön planla arka planı görsel olarak birbirine bağlayan tek öge, her iki plandaki figürlerin de önden arkaya doğru perspektif olarak daralarak giden, aynı yer karosunun döşeli olduğu zemin üzerinde yer almalarıdır. Resmin ışığına baktığımız zaman, ön plandaki grubun üzerine ve arka plandaki grubun üzerine ayrı ayrı ışık düşmektedir. İki grubun arasında kalan boş alanda ise sanatçının bir gölge düşürmüş olması, her iki grubun birbirinden ayrışmasını güçlendirici bir etki yapmaktadır. Arka planda ortada İsa egemen bir figür olarak İncil öyküsünde anlatıldığı şekilde yere parmağıyla yazı yazmaktadır. Zina yapan kadın iki kişi tarafından yakalanıp onun karşısına getirilmiş ve çevrelerinde de gerek

¹⁴⁸ P.J. Vinken, “Some Observations on the Symbolism of the Broken Pot in Art and Literature”, *American Imago* 15, no. 1 (1958), s.149-74.

¹⁴⁹ Martialis, *a.g.e.*, vol.2, s.70-71

İsa'yı Yasa ile denemeye kalkışan Ferisiler gerekse de Yasa'yı uygulamak amacıyla kadını taşlamak üzere orada bulunmakta olan kişileri temsil eden figür grupları yer almaktadır.

Emmens ön planın sağındaki satıcı adamın elinde tuttuğu büyük siyah horozu cinsel ilişkinin sembolü olarak tanımlamıştır ve bu açıklama bize arka plandaki zina yapan kadının suçlandığı günahla ilgili bir yorum sunar. Emmens bu yorumu 17. yüzyıl resimlerindeki sembolizmi baz alarak yapmaktadır.¹⁵⁰ Ancak bu resimde elinde horozu tutan adam bunu herhangi bir kadına sunmamaktadır, ya da beden dili itibariyle herhangi bir kadın figürüyle bir yakınlaşma hareketi içinde değildir. Ama Jongh'un da işaret ettiği gibi, resmin içeriğindeki göstergelere bütüncül anlamda bakmak gerekmektedir ve Flamanca'daki "vogel" (kuş) kelimesinin müstehcen anlamı düşünüldüğünde de böyle bir çıkarımda bulunmak yanlış olmayacaktır.¹⁵¹ Aertsen'in resimlerindeki cinsel imalar son derece amblematik ve sembolik bir dil üzerine kuruludur. Günümüz izleyicisi için bu anlamı yakalayabilmek zordur. Soldaki çiftin yüzlerine baktığımız zaman, son derece ifadesiz olduğu görülmektedir, cinsel imalarını sadece sattıkları malların sembolizmiyle ifade ederler. Benzer şekilde, sağdaki izleyiciye bakan adam da ciddi bir ifadeyle elinde "vogelen" in amblemi olan kuşu tutmaktadır ve resimdeki konumu da direkt olarak zina yapan kadının alt hizasına denk gelir. Bu durum Aertsen'in ikonografisi içinde ikisinin ortaya koyduğu anlamları birbiriyle ilişkili kılmaktadır.

Bu resimde kuşun, cinsel ilişkinin görsel mecazı olduğuna işaret eden başka bir açıklayıcı öge bulunmaz. Emmens sahnenin solunda elinde bir bağ soğan tutan adamın da, zina günahının sonuçları olan tövbe ve acının sembolik referansı olduğunu öne sürer. Bu tanımlama, temelini 17. yüzyılda yazılmış, Jacob Cats'e ait "Sinne en Minnebeelden"¹⁵² adlı bir amblem kitabındaki bir kadın soğan satıcısını

¹⁵⁰ Emmens'in yorumu 17. yüzyıldaki bir seri tür resmi örneğinde, kümes hayvanlarıyla ilgili alışverişin "vogel" kelimesiyle ilişkilendirilerek tanımlanması üzerine kuruludur. Emmens aynı yorumu burada, arada benzerlik kurarak yapmaktadır. J. A. Emmens, "Eins aber ist Nötig, Zu Inhalt und Bedeutung von Markt und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts", **Album Amicorum** J. G. Van Gelder (ed.), The Hague, Nijhoff, 1973, s.96

¹⁵¹ E. de Jongh, "Erotica in Vogelperspektief, de dubbelzinningheid van een reeks 17 de eeuwsche genrevoorstellingen", **Simiolus III**, 1968-69, s.22-74

¹⁵² Jacobs Cat, Sinne en Minnebeelden, The Hague, 1618, s.55

gösteren “nuda movet lacrimas” (Resim 74) adlı bir amblemden alır (Soğan soyulduğunda gözyaşı akmasına neden olur, aynı şehvetten kaynaklanan vicdan azabının sonuçları gibi).¹⁵³ Aynı vogel (kuş) mecazında olduğu gibi, buradaki içerik soğan satıcısı olan kadının sembolik karakteriyle ilişkilendirilerek tanımlanmaktadır. Cats’ın ambleminde soğan bağını tutan kadın adamın yakınındadır ve bir soğanı onun eline koyar, bu esnada arka planda oturmakta olan bir kadın ise soğan soymaktadır. Oturan kadın, bize ön plandaki allegorik baştan çıkarma sahnesine karşıt bir ahlaki yorum ortaya koyarak amblemin temel anlamını oluşturur. Aertsen’in resminde ise soğan satıcısı, kadın satıcının önünde durup ona soğan sunmaktadır, ancak soğan soyan bir figür bulunmamaktadır. Buna ek olarak, Cats’ın ambleminin, Aertsen’in resmini yaptığı tarihten en az yarım yüzyıl sonra yayınlandığını da gözden kaçırmamak gerekir. Moxey, Emmens’in bu görüşüne eleştirel yaklaşır. Çünkü eğer soğan satıcısı tövbenin sembolü ise o zaman bu, Emmens’in ortaya koymuş olduğu, ön plan dünyeviliğin, arka plan ruhaniliğin alanıdır görüşünü yıkan bir yaklaşımdır demektedir.¹⁵⁴ Sullivan soğanların sembolizminin referansının Antik Çağ edebiyatından geldiğini öne sürer.¹⁵⁵ Soldaki adamın salkım halindeki soğanları genç kadının tam yanına denk gelecek şekilde tutması onun minnettarlığıyla ilgili bir imgedir. Antik Çağ yazınına dönersek, Petronius’un “Satyricon”unda Eumolpus soğanları cinsel gücünü yeniden kazanmak için yemektedir¹⁵⁶, ya da Martial’ın bir eserinde kahramanı olan Lupercus’un “şehveti kışkırtıcı soğanlar” yediğinden söz etmektedir.¹⁵⁷ Ayrıca Erasmus’un söz ettiği “Bütün borcum soğanlar ve ödemem gereken bütün vergi sarımsaklar” atasözü, ağır borç yükünün altında ezilen kişilerin küçük bir bedel ödeyerek bundan kurtulmayı hayal etmeleri anlamına gelmektedir.¹⁵⁸

Aertsen, Frankfurt resminde yer alan sembolik yiyecekler ve pazar eşyası öğelerini bu resimde de aynı biçimde tekrar etmiştir. Örneğin Frankfurt resminde ön

¹⁵³ Emmens, **a.g.e**, s.96; Emmens’in kitabındaki Emblem, Jacob Cats, **Sinne en Minnebeelden**, The Hague, 1618, s.55 referansından alıntı yapılmıştır.

¹⁵⁴ Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.57

¹⁵⁵ Sullivan, **Aertsen’s Kitchen and Market Scenes**, s.259

¹⁵⁶ Petronius and Seneca **Apocolocyntosis**, çev. Michael Heseltine and W.H.D. Rouse, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1975, Petronius Satyricon 130, s.341

¹⁵⁷ Martial, **Epigrams**, 3.75, vol. I, s.210-211

¹⁵⁸ Erasmus, **Collected Works of Erasmus**, vol.34, no.66, s.304, ayrıca, vol.31, no.92, s.131

planda içinde yumurtalar olan bir sepet bulunurken, burada ise elinde kuşu tutan adamın diğer elindeki bir sepetin içinde yumurtalar görülmektedir. Aynı şekilde bir önceki resimde kadın cinselliğinin sembolü olan lahanalar ve zinanın metaforu olan cucurbitalar öndeki bir sepetin içinde bir arada yer alırken, bu defa sol taraftaki kadın figürü bir elini kendi sağındaki yığının içindeki lahanalardan birinin üzerine koymuşken, diğer elini de bir başka sepetteki cucurbitaların üstüne koymuştur. Ön planın ortasında yine erkek cinselliğiyle ilgili uzunlamasına fallik kök sebzeler yer almaktadır ve bu kök sebzelerin yanında da birkaç tane pide tarzı açık ekmek üst üste durmaktadır. Bu semboller anlam itibariyle Frankfurt resminde ve Aertsen'in pekçok resmindeki aynı manaya gelen öğelerdir.

Ön plandaki köylüler güçlü plastik değerlerde ve gerçekçi şekilde resmedilmekle birlikte, dinsel sahnedeki figürler İtalyan tarzında, daha idealize edilerek betimlenmişlerdir. Bu figürler, uzatılmış oranlar, eğri çizgiler ve yapay bir zarafet içinde betimlenmişlerdir. Bu konuda sıklıkla öne sürülen görüş, ön plan ve arka plan arasındaki bir üslupsal farklılaşmanın kasten yapıldığı ve böylelikle arka planın “hayali” ya da “gerçek dışı” şekilde karakterize edildiği yolundadır.¹⁵⁹ Bir başka görüş ise Aertsen'in köylüleri resmetmek için ayrı bir figür tipi geliştirdiği, dinsel sahneler için ise ayrı bir figür tipi geliştirdiği doğrudur.¹⁶⁰

Aertsen kariyerine İtalyan tarzında çalışmalarla başlamıştır, bu durum örneğin onun 1546 tarihli Van der Biest altar resminde¹⁶¹ görülebilir (Resim 75). Viyana'da bulunan “Köylü Ziyafeti”¹⁶² adlı resmindeki gerçekçi yeniliklerin sadece ön planla sınırlı olması dikkat çekicidir. Arka plandaki figürler, erken dönem işlerindeki gibi uzatılmış biçimde betimlenmişlerdir. Örneğin “Haçı Taşıyan İsa”¹⁶³ (Resim 76) resminde de görülebileceği üzere, Aertsen'in küçük figürlü sahnelerinde İtalyan tarzı figür üslubu aslında korunmuştur. Ön planla arka plan arasındaki üslup ayrışması “Köylü Partisi”¹⁶⁴ resminde de görülebilir ki aslında burada bunu uygulamak için

¹⁵⁹ Max J. Friedlander, **Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen**, The Hague, Stols, 1947, s.198

¹⁶⁰ J. Bruyn, **Some Drawings by Pieter Aertsen**, Master Drawings, III, 1965, s.355

¹⁶¹ 1546 tarihli resim Antwerp Museum'da bulunmaktadır.

¹⁶² 1550 tarihli resim Viyana, Kunsthistorisches Museum'da bulunmaktadır.

¹⁶³ 1552 tarihli resim Antwerp Museum'da bulunmaktadır.

¹⁶⁴ 1556 tarihli resim Antwerp, Bergh Koleksiyonu'nda bulunmaktadır.

anlamli bir neden yoktur. Çünkü bu resimde dünyevi-ruhani karşılığına dayalı bir kompozisyon anlayışını oluşturabilecek bir İncil sahnesi bulunmamaktadır. Aertsen'in dinsel konularda İtalyan tarzını korumaya devam etmediğinin en belirgin kanıtlarından biri "Meryem'in Yedi Üzüntüsü"¹⁶⁵ adlı altar resmidir. Bu örnekte dinsel konu büyük boyutlu figürlerle aynı tarza yapılmıştır ve üç boyutluluk ve gerçekçilik gözetilmiştir. Onun din dışı yeni konularını güçlü ve gerçekçi bir tarzda ortaya koyma arzusuna bakıldığında Aertsen'in bu yeni stili dinsel konular için de uygulamaya başladığı görülebilmektedir. Özellikle bu çalışmalarda onun küçük boyutlu figürleri büyük olanlarına uydurmaya çalışması, pazar yerinin gündelik hayat sahnesiyle bağlantısız olan dinsel sahnenin kendi tarihsel gerçekliğinden kopmasına neden olmuştur. Ön planla arka plan arasında, figürlerin üslubu konusundaki ayrışma, her iki sahnedeki figürlerin kostümleri arasında da bir ayrışma olarak gözlemlenmektedir. Ön plandaki figürlerin çağdaş kostümlerine karşın arka plandaki figürlerin tarihsel giysileri arasındaki karşıtlık, Aertsen'in İncil konularının tarihsel içeriğiyle bağ kurmanın bir göstergesidir.¹⁶⁶ Ayrıca ön planda soldaki pazarcı grubunun en önünde duran kadın figürü ise Aertsen'in aşçı kadınlarını çağrıştırmaktadır. Sanatçı burada yine sosyo-ekonomik olarak alt sınıfa dahil olan bir kişiye, aristokratlara ait portre resmi özelliklerini çağrıştıran özellikler atfederek, kadını büyük bir ciddiyet ifadesi içinde ve son derece vakur bir biçimde resmetmiştir.

3.1.2.2. Pazar Sahneleri

1560'larda, tasvir tartışmaları en şiddetli doruğuna ulaştığında, Pieter Aertsen pazar sahneleriyle İncil'den alınan öyküleri birleştirmeyi bıraktı. Artık Amsterdam'a yerleşmişti, atölyesinde aralarında çiftçileri mallarıyla birlikte resmettiği eserlerin de olduğu birçok yapıt üretti. Bu yapıtlar 1550'lerdeki pazar sahnelerine nazaran daha fazla birbirine benzeyen çalışmalardı. Belki de daha çok sanat pazarındaki popüler beğeniye yönelmişti. Ama bu resimler yine de Aertsen'in Antwerp yıllarından beri üzerinde çalıştığı alış veriş, görsel çekicilik ve gerçekçilik gibi kavramların uzantısıydı. Eskiden daha karmaşık kodlarla yarattığı kompozisyonlar yerine şimdi daha basit insanlar ve basit objeleri kullanmaktaydı. Bu resimler Tür resminin

¹⁶⁵ 1554 tarihli Leau Kilisesi'nde bulunmaktadır.

¹⁶⁶ Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.59

formlarıyla daha ilişkili ilişkili yapıtlardı ve Aertsen'in kademeli olarak sürdürdüğü sekülerleşme açısından önemli eserlerdi.

Aertsen ilerleyen yıllarda pazarcı köylüleri biraz daha değişik bir formatta resmetmeye başlamıştır. Berlin'de bulunan "Pazarcı Kadın"¹⁶⁷ (Resim 9) ya da Stockholm'deki "Pazar Sahnesi"¹⁶⁸ (Resim 10) gibi resimlerde¹⁶⁹, denge pazar malları yönünde değişmiş ve satıcı figürleri adeta etraflarını çevreleyen nesnelere içine gömülüyor gibi görülmektedirler.

Pazar yeri sahneleriyle aralarında ciddi oranda benzerlikler bulunan bir grup resimde, Aertsen'in seküler ve dinsel temalarında görülen sundurmanın ötesinden gelen doğal ışık burda da söz konusudur. Bu yapıtlarda arka plan sahnelerinin görsel kurgusu, ön plandaki natürmort öğelerini daha da ortaya çıkaracak şekilde yerleştirilmiştir. Buna rağmen din dışı öğeler dinsel sahneyle birleşerek bir bütün oluşturmazlar.

Bu çalışmalar eskiden Berlin Kaiser Frederich Museum'da bulunan 1552 tarihli "Haçı Taşıyan İsa" resmi (Resim 11) ve aynı konudaki tarihsiz bir başka resim, ve yine aynı konuda 1553 tarihli ve 1963 yılında Viyana'daki bir sanat fuarında satılan bir başka resimdir. Haçı Taşıyan İsa konusu, Herri met de Bles, Cornelis Metsys ve Brunswick Monogramcısı gibi, Aertsen'in sahnenin kurgusu konusunda oldukça etkilendiği, manzara geleneğindeki sanatçılar arasında çok resmedilen bir konuydu. Aertsen'in resimleri, sahnedeki köylü unsuru konusunda önemli bir gelişme ortaya koyar. Resimde, sağ ön planda, pazar yolunda gidip gelmekte olan köylüler ve onların malları görünür. İçlerinden biri askerler tarafından tutuklanmakta ve zorla götürülmektedir. Bu sırada bu kişinin karısı ve çocukları da bu durumu protesto etmektedirler. Bu olay İsa haçını taşıırken ona yardım eden Simon'u temsil etmektedir. Burada Simon köylü giysileri içindedir ve İncil hikayesi içinde yer alan farklı kıyafetler giymiş olan kişilerden bu kıyafet farkıyla ayırt edilir.

¹⁶⁷ 1567 tarihli resim Berlin, Gemaldegalerie, Staatliche Museen Berlin-Dahlem'de bulunmaktadır.

¹⁶⁸ 1569 tarihli resim Hallwyl Museum'da bulunmaktadır.

¹⁶⁹ Bu kompozisyonlara benzeyen ancak tarihsiz olan iki resim daha bulunmaktadır, bir tanesi Cenova'daki bir özel koleksiyonda (M.J. Friedlander, **Die Altniederländische Malerei**, XIII, cat. No. 337) ve Rotterdam Boijmans-van Beuningen Museum'da (katalog no.2436) bulunmaktadır.

Bunun referansı Simon’u “dışarıdan gelen” adam olarak tanımlayan Markus İncili 15:21’e dayanır. Bu durum resimde Simon’u askerlerden ayırmaya uğraşan oğulları Alexander ve Rufus’dan söz eden tek İncil yazarı olan Markus’da yer almasıyla tasdik edilmiş olur.¹⁷⁰ Köylüler ve onların ürünleri Passion öyküsünün önünde ayırıcı bir öge niteliğindedir. Onların çağdaş dünyaya ait görüntüleri, konunun başka bir tarihe ait temsiliyle çarpıcı bir anakronizm oluşturur.

Bu yıllara ait tarihsiz bir başka resim de “Barabbas’ın Serbest Bırakılması”dır (Resim 12).¹⁷¹ Aertsen burada, Fısıh bayramı nedeniyle Barabbas’ın serbest bırakılması konusyla ilgili bir İncil referansını¹⁷², malların alınıp satıldığı, dilencilerin kavga ettikleri bir pazar yeri sahnesi olarak temsil etme olanağına dönüştürmüştür. Sol ön planda, Barabbas’ın serbest bırakılması sahnesi yer alırken, resmin geri kalan daha büyük kısmını ziyafet hazırlıklarını göstermek için kullanmıştır. Arka planda Pilatus’un büyük bir et karkasını denetlemesi görülürken, sol tarafta hizmetkarlar kazanları ısıtmaktadırlar. Ziyafetin kendisi de sol tarafta görünmektedir. Barabbas’ın salıverilmesi tesadüfi bir olay gibi ilişkisiz bir bakış açısıyla verilir.

Aynı sekülerleşme süreci, Aertsen’in “İşte İnsan”¹⁷³ temasını ele aldığı eserlerinde daha da belirgin şekilde görülür. Aynı “Haçını Taşıyan İsa” temasında olduğu gibi Aertsen bu konunun kavramsal çerçevesini oluşturmakta da yine Brunswick Monogramcısı’ndan oldukça etkilenmiştir. Aertsen’in The Hague’da bulunan bu konudaki resmi¹⁷⁴ (Resim 13) Brunswick Monogramcısı’nın, ön planda pazar yeri öğeleri bulunan ve dinsel figürlerin önemini indirgediği resmini (Resim

¹⁷⁰ Kutsal Kitap, s.1272

¹⁷¹ 1963 yılında Christie’s müzayedesinde satılmış ve 1964 yılında Hallsborough Gallery’nin koleksiyonuna katılmıştır. Aertsen 1552 tarihinden itibaren Serlio’nun mimari illüstrasyon kitaplarından alıntı yapmaya başladığı için ve bu resimdeki arka planda görülen mimari öğeler de Serlio tarzından farklı olduğu için resim muhtemelen 1550-1552 tarihleri arasında yapılmış olmalıdır. Resimdeki yükseltilmiş kaburgalı kubbe, Aertsen’in genellikle 1552 yılına tarihlenen Dienst voor Rijksverspreide Kunstvoorwerpen koleksiyonunda bulunan “İşte İnsan” resminde de görülmektedir. Sağ arka plandaki harabeler de Hieronymos Cock’un 1551 tarihli baskı resimlerinde görülen Roma kalıntılarını oldukça çağrıştırmaktadır, bkz. Hollstein, **Dutch and Flemish Etchings**, IV, katalog no:22-47

¹⁷² Luka 23: 13-25, Kutsal Kitap, s.1326

¹⁷³ Yuhanna 19:5, Kutsal Kitap, s.1365

¹⁷⁴ 1552 tarihli resim Dienst voor Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen Collection’da bulunmaktadır.

76)¹⁷⁵ andırır. Pazar yeri sahnesi muhtemelen Pilatus'un mahkeme salonunun önünde halkın buluşma yeri olan bir alana ait İncil referansının bir betimlemesidir.¹⁷⁶ Aertsen'in mahkeme salonunun önündeki alanı pazar yeri olarak canlandırması aynı zamanda 16. yüzyılda Antwerp'deki durumdan da etkilenmiş olabilir. O dönemdeki diğer Hollanda şehirlerinde olduğu gibi, Antwerp'de de mahkeme salonu belediye binasının içinde yer almaktaydı. Antwerp belediye binası da bir pazar meydanının önünde bulunmaktaydı. Buna ilave olarak, bu meydan zaman zaman halk önünde yapılan idamlar için de kullanılmaktaydı.¹⁷⁷

Leo van Puyvelde, Gillis Mostaert'in "İşte İnsan"¹⁷⁸ (Resim 77) konulu bir resmi üzerine yaptığı incelemelerde bazı çıkarımlarda bulunmuştur.¹⁷⁹ Puyvelde'ye göre İsa'nın halka gösterildiği bu resimde olayın geçtiği yer Antwerp'in eski belediye binasının merdivenleridir. Ancak burada görülen şey İsa'nın çilesinin konu edildiği bir Passion sahnesi olmaktan çok, o devirlerde yaygın olan bir Passion oyunun sahnelenmesinin resmidir. 1557 yılında Antwerp ressamlar loncasına girmiş olan Hans van Wechelen'in bu tarihten sonra yapmış olduğu "İşte İnsan"¹⁸⁰ konulu bir resimde de o dönemin şehir görüntüleri yer almaktadır. Bu resim Mostaert, Wechelen gibi ressamların da Brunswick Monogramcısı'nın dinsel konuları anlatım tarzını örnek aldıklarını ve Monogramcının kompozisyon kurgularında görülen anakronik sahnelerin devamlılığını göstermesi açısından aydınlatıcı olmuştur. Beuckelaer'in geç dönem resimlerinde de benzer bir gelişme gözlemlenir.¹⁸¹

¹⁷⁵ 1530 tarihli resim The Hague, Mauritshuis Museum'da bulunmaktadır.

¹⁷⁶ Yuhanna 19:13 "Pilatus bu sözleri işitince İsa'yı dışarı çıkardı. Taş döşeme – İbranice'de Gabbata – denilen yerde yargı kürsüsüne oturdu". Burada geçen "Taş Döşeme" terimi: Yeruslaim'deki vali konağının taş döşenmiş avlusu anlamına gelmektedir, Kutsal Kitap, s.1365

¹⁷⁷ Jan Joris Mulder, **Twee Verlandelingen over de Inquisitie in de Nederlanden tijdens de 16de eeuw**, Ghent and The Hague, Vuylsteke and Nijhoff, 1897, s.11, 21,67; J.van Vloten, **Nederlandsche Geschiedzangen**, Amsterdam, Schadd 1864, s.263, 1550, 1557 ve 1564 yıllarında burada yapılmış idamlardan söz ederler. J. Loosjes, "De invloed der Rederijkers op de Hervorming", **Stemmen voor Waarheid en Vrede**, XLVI, 1909, s.422'de, retorikçi, kitap satıcısı ve Hollanda'da yayınlanan ilk amblem kitabı yayıncısı olan Frans Fraet'in 1558'de pazar alanında idam edildiğini yazmaktadır.

¹⁷⁸ 1561 tarihli olan bu resim Antwerp Museum'da bulunmaktadır.

¹⁷⁹ Leo van Puyvelde, **Schilderkunst en Toneelvertooningen**, Ghent, Siffer, 1912, s.91

¹⁸⁰ 1565 tarihli bu resim Indianapolis Museum of Art'da bulunmaktadır.

¹⁸¹ Charles Sterling, "Cornelis van Dalem et Jan van Wechelen", **Studies in the History of Art Dedicated to W.E. Suida on his Eightieth Birthday**, London, Phaidon, 1959, s.277-288; Ernst

Günümüze sadece yarısı kalmış olan “Pazar Yeri ve İşte İnsan”¹⁸² (Resim 14) adlı çalışmasında Aertsen, Monogramcı tarafından oluşturulmuş olan kompozisyon yapısı kırmış ve bunu ilgisinin yoğunlaştığı gündelik hayat sahnelerine doğru dönüştürmüştür. Tümüyle ön tarafı kaplayan pazar yeri öğeleri arka plandaki dinsel konuyla çok az ilişki kurar, hatta hiç kurmaz. İzleyicinin dikkati alış veriş eylemindeki yiyecekler üzerine odaklanır. Sahne bir pazar yerine uygun olaylarla doludur: bir kadın gazete satmaktadır, bir grup figür ateşin başında ısınırlar ve bir sahte doktor dolaşarak mallarını satmaktadır. İsa’nın sadece bacaklarının görüldüğü, onu tutuklayanlar ve öndeki tarihi giysiler içindeki, muhtemelen önemli kişilerden oluşan dinsel sahne, gerek dinsel gerekse sanatsal açıdan ön plandaki hareketli hayatla bağlantısız görünmektedir. Aertsen bu tarihlerden sonra “İşte İnsan” konusuyla tekrar ilgilenmemiştir ama onun getirdiği yenilikler, takipçisi Joachim Beuckelaer’in bir dizi resmi için bir zemin oluşturmuştur.

1560’ların resimlerinde, çiftçiler ya da köylüler sıradan olmaktan ve kaba saba mizah unsuru figürler olarak ele alınmaktan çıkmaya başlamıştı. Aertsen onlara farklı bir kimlik atfetmeye ve ayrıca da pazarda sattıkları malları daha ön plana çıkarmaya başlamıştı. “Dört Köylü ve Pazar Malları”¹⁸³ resmi (Resim 15), bu duruma bir örnek olarak ele alınabilir. Bu çok büyük bir resimdir ve figürler neredeyse bire bir insan boyutundadır. Buradaki büyük boyutlu çiftçiler, şehirden bir ayrıntı izlenimi veren, özenle çizilmiş taş bir binanın önünde oturmaktadırlar. Ama figürlerin beden dili açısından bakıldığında, sattıkları kümes hayvanları ve süt ürünleriyle ilgisiz görünmektedirler. İkonografik açıdan bakıldığında, ne çiftlikte ne de pazarda olmayan, arada kalmış bu köylüler, daha geç dönemin anıtsal resimlerinden çok, erken dönemin baskı resimleriyle ilişkili gibidirler. Örneğin, Matsys’in ve Dürer’in küçük, basit ve komik baskı resimlerinde, kaba saba köylüler pazar yolunda giderken ya da yolda gülünç bir şekilde bir cinsel açıdan serbest tavırlar içinde resmedilirler.¹⁸⁴ Zaman içinde bu ressamın yapıtlarının küçük baskı resimlerden

Brochhagen, “Zu Hans van Wechelen und Cornelis van Dalem”, **Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst**, XIV, 1963, s.93-104

¹⁸² Yaklaşık 1550’li yıllara tarihlenen resim Münih, Alte Pinakothek’te bulunmaktadır.

¹⁸³ 1562 tarihli resim Bonn, Rheinisches Landesmuseum’da bulunmaktadır.

¹⁸⁴ Erken dönem Kuzey Rönesans baskı resimlerindeki köylülerin karakteristiği ve Aertsen’in bu gelenekle ilişkisi konusunda bkz. Hans Joachim Raupp, **Bauernsatiren: Entstehung und**

büyük boyutlu resimlere doğru gitmesi doğal bir gelişim olarak görülebilir. Ama Aertsen'in bu figürleri alıp büyük ve anıtsal sahnelere dönüştürmesi daha radikal bir değişim olarak ele alınmalıdır.

Bonn resminde yine Aertsen'in önceki resimlerinden bilinen cinsel göstergeler tekrar edilmektedir. Dört figür resim alanını doldurmuştur: ön planda iki adam ve her birinin arkasında birer kadın bulunmaktadır. İki kadının kafaları profilden görünmektedir ve bakışları izleyiciye yönelmez. Sağ öndeki erkek figürü yemek hazırlarken durmuş ve aşağı doğru bakmaktadır. Hemen onun arkasındaki planda, bu figürün bedeninin eğiminden oluşan kavisin iç alanına denk gelen bir sepet yumurta görülmektedir. Zina yapan kadın konulu resimlerde anlatıldığı üzere bu yumurtalar cinsel anlam içeren sembollerdir. Sol öndeki erkek figürü, bütün figürler arasında resim planının dışına, izleyiciye doğru bakan tek figürdür. Bu bakış, köylüleri mizahi bir yaklaşımla ele alan baskı resimlerdeki ifadenin tümüyle dışında bir ifadedir. Çünkü önceki gelenekte kişiselleştirilmekten çok kaba mizah unsuru olarak alınan köylüler, izleyiciye doğru yönelmemiş, resmin dışına doğru bir bakışla resmedilmemişlerdir. Aertsen'in kimi resimlerinde bazı figürlere vermiş olduğu bu izleyiciye bakma ifadesi, izleyicinin de resim gerçekliğinin içine girmesine ve ilişki kurmasına neden olur. Bu figür elinde bir kuş tutarak, sol koluyla arkasındaki kadının kucığına doğru yaslanır. Sağ eli ise bacaklarının arasına uzanır, tüm bu sembolik cinsel göstergeler, boynuna astığı parlak sarı renkteki iki keseli para çantasıyla da vurgulanır.¹⁸⁵ Bu resim görsel kompozisyon yapısı açısından, sekülerleşme ve Tür resmine geçiş açısından önemli bir resim olmakla birlikte, Aertsen'in cinselliğe ve ticari mallar üzerinden alış-veriş olgusuna yaptığı göndermelerin sembolik dili halen daha devam etmektedir.

Pazarıcı figürlerinin ve pazar mallarının din dışı bir içerikte ele alındığı bir diğer örnek, Aertsen'in "Pazar Mallarıyla Köylüler"¹⁸⁶ adlı resmidir (Resim 16).

Entwicklung des bauerlichen Genres in der Deutschen und Niederlandischen Kunst, ca. 1470-1570, Niederzier, Lukassen Verlag, 1986

¹⁸⁵ İki para kesesi ve onları birleştiren bağın erkek cinsel organını temsil etmesiyle ilgili görsel örnekler içinde Beuckelaer'ın 1567 tarihli Viyana Kunsthistorisches Museum'da bulunan "Pazarıcı Köylüler" resmi en belirgin örnektir.

¹⁸⁶ 1560'lı yıllara tarihlenen resim Köln, Wallraf-Richartz Museum'da bulunmaktadır.

Ticari malların resimle izleyici arasında var olan ilişkideki belirleyici rolü, çiftçiler ve onların mallarını gösteren bu resimde daha net hale gelmiştir. Bu resmin yapısı Bonn'daki resimden çok farklıdır. Büyük figürlerin ön plan düzleminde yatay olarak yerleştirilmesi yerine, beş çiftçi sol alttan başlayıp sağ üste doğru giden tek bir diyagonal hat üzerinde yerleştirilmişlerdir. Belirgin bir resimsel uzayın eksikliğinden dolayı, sadece resmedilen figürlerin arasındaki ölçü farkı bir derinlik algısı yaratır. Bu figürlerin resim düzleminde ileri doğru itilmesi sadece resim uzayının eksikliğinden değil aynı zamanda her taraftan sattıkları mallar tarafından sıkıştırılmalarından da kaynaklanır. Hatta kadınlardan birinin başının üstünde taşıdığı, içinde lahanaların olduğu büyük bir sepet, yukarıdan bile sıkıştırılıyor etkisi yaratır.

Resim alanının neredeyse tamamını pazarcı figürleri ve onların sattığı malların kapladığı resmin sol tarafında, Et Tezgahı resminde de var olan sundurma direklerinin varlığı az da olsa bir mekan duygusu yaratır. Ön planda, sol alt tarafta duran büyük balığın duruşu oldukça sıradışıdır. Sola doğru hafif eğimle yapmış olduğu kavis, arkasında duran kadının hafif kıvrımlı koluyla paralel şekilde durmakla birlikte tam onun pozunun karşıtıdır. Bu resimde peşpeşe gelen bir seri diyagonal hat da figürlerin ölçü farkıyla sağlanan derinlik duygusunu desteklemektedir. Öndeki büyük balık ve sağ alt plana doğru yayılmış olan balıklar ve diğer pazar malları, en ön plandaki en büyük kadın figürü ve hemen onun arkasındaki siyah şapkalı erkek figürünün elinde tuttuğu kuş ve elinde bir yumurta sepeti tutan en arkadaki kırmızı giysili erkek figürü, peşpeşe gelen diyagonaller oluştururlar. Bu figürler izleyiciyle ilişki kurmazken, sağ arka tarafta yer alan iki kadın figürü izleyiciye doğru bakmaktadırlar. Bu resimde pazarcıların mallarının ticari niteliğiyle, cinsel göstergeler olarak ele alabileceğimiz öğeler birkez daha birlikte ele alınmıştır. Ön plandaki kadın figürüyle paralelindeki büyük balığın duruşu neredeyse ikisini birbirleriyle özdeş kılan bir kurgu içerisindedir. Yani ticari niteliği olan bir yiyecek maddesiyle, bir kadın figürü türdeş şekilde ele alınmıştır. Siyah şapkalı adamın elinde tuttuğu kuş, kadınların lahanayla kurdukları bedensel ilinti, arkadaki erkek figürünün elinde tuttuğu sepet ve içindeki yumurtalar Aertsen'in resimlerinin ikonografisi içinde bilindik cinsel sembollerdir.

Aertsen'in 1560'larda yapmış olduğu, köylüler ya da pazarcıları sıradan insanlar olmaktan çıkarıp onlara birer kişilik atfetmiş olduğu resimlere bir başka örnek de, "Pazar Yeri" (Resim 17) adlı resimdir¹⁸⁷. Resimde elindeki ölü piliçleri havaya kaldırmış olan pazarcı kadın, ağırbaşlı bir ifadeyle doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Yanında duran, elinde kuş kafeslerini tutan erkek figürü de aynı şekilde doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Arka planda ise yanyana iki kadın figürü durmaktadır. Figürlerin beden dillerine bakıldığında, daha yaşlı olan kadının yanındaki genç kıza birşeyler öğretir şekilde bir jest içinde olduğu görülmektedir. Ruh hali ciddi, vücut jestleri didaktik ve nasihat edicidir. Bu figürler ön tarafta bulunan cinsel açıdan bariz sembolik anlamlar içeren öğelerle birlikte ele alındığında, burada pazarda en iyi ürünün nasıl satın alınacağını öğretmekten çok, genç kıza verilen ahlaki bir eğitim ve cinsel serbestliğe karşı uyarı söz konusudur. Aertsen pazarın sakinlerini, uygunsuz ve abartılı özellikleri olan aşağı sınıf insanlar şeklinde resmetmek yerine, yüceltici portrelerde görülebilecek bir fizyonomiyle betimlemiştir. Bu kişiselleştirilmiş yüzlerden bazıları, gerçekçiliklerinden dolayı, onun çağdaşları tarafından teşhis edilmiştir. Karel van Mander'in, *Schilder Boeck*'de söylediğine göre, Aertsen resimlerinden birinde oğlunun portresini kullanmıştır, ve muhtemelen onun arkadaşları ve ev halkı ona resimlerinde modellik yapmış olmalıdır.¹⁸⁸

3.1.2.3. Pazarcı Figürleri

Aertsen, aşçı figürlerini resmederken kullandığı aynı bakış açısını pazarcıları tek figür olarak ele aldığı resimlerinde de sürdürmüştür. Aşçı resimleri başlığı altında incelendiği üzere burada da muhtemelen o dönemde yayınlanan, çeşitli mesleklere ait kişileri gösteren baskı resimlerden etkilenmiş olması ihtimal dahilindedir. Ancak burada da yine Alman baskı resim geleneğinden farklı olarak sanatçı sıradan kişileri temsil eden köylü ya da pazarcı figürlerine bir kişilik atfetmiş ve onları kaba saba, komik ve zavallı görünümlü birer mizah unsuru olarak ele almamıştır. Ayrıca bu

¹⁸⁷ Tarihsiz olan resim Viyana, Kunsthistorisches Museum'da bulunmaktadır.

¹⁸⁸ Karel van Mander, **Het Schilder-Boeck**, 1604; Utrecht: Davaco, 1969, fol. 243v.; Ayrıca bkz. Simone Bergmans, "Deux portraits de Pieter Pieters par son pere Pieter Aertsen", **Oud Holland** 53, no. 4, 1936, s.152-59.

figürleri yaparken de yine kompozisyonlarını ahlaki mesajlar veren bir sembolizm içinde kurgulamış ancak artık arka plana bir İncil sahnesi koymamış ve dolayısıyla gittikçe sekülerleşen yaklaşımını devam ettirmiştir. Tek bir pazar satıcısının konuyu oluşturduğu “Yaşlı Köylü”¹⁸⁹ (Resim 18) ve “Pazarcı Kadın”¹⁹⁰ (Resim 9) resimleri buna örnek olarak verilebilir.

Aertsen’in “Yaşlı Köylü” resmi, gerek görsel kompozisyon düzeni açısından gerekse de figürlere yüklediği anlam açısından, aşçı kadın figürleriyle oldukça fazla ortak özellik içermektedir. Öncelikle sanatçı bu resminde, kalabalık figür gruplarının ve çok miktarda yiyecek maddelerinin bulunduğu mutfak ve pazar yeri resimlerinden farklı olarak, aynı kadın aşçı figürlerinde olduğu gibi, bir kesit gibi dar bir çerçeve içinde tek bir figürü ele almıştır. Her ne kadar yaşlı köylünün arkasından neredeyse sadece başı ve biraz da elleri görülen bir kadın figürü daha bulunsa da, öndeki erkek pazarcı diğerine göre öylesine egemen bir öge olarak yer alır ki, bu resmi aşçılarda olduğu şekilde tek bir figürün resmi gibi ele almak yanlış olmayacaktır. Aşçı kadın figürlerinde arkada Serlio tarzı mimariye sahip bir şöminenin bulunuşu gibi, buradaki pazarcı köylünün de hemen arkasında bir mimari öge yer almaktadır. Kimi araştırmacılar tarafından bu resim “Niş İçinde Köylü” olarak adlandırılmaktadır. Bu erkek figürü bir eliyle başının üzerinde bir süt fıçısı taşımaktadır. Diğer elinde bir ipe dizilmiş yaban ördekleri tutmakta ve bu elinin hemen arkasında da bir sepet içinde yumurtalar görülmektedir. Figür resim planının dışına yani izleyiciye doğru bakmaktadır. Arkasında yerde oturan kadın ise doğrudan izleyiciye doğru bakmasa bile, izleyicinin farkında olduğunu belli eden bir bakışla bakmaktadır. Kadın figürü bir yandan da bir tezgahın üzerinde oval biçimli, pide tarzı açık ekmekler sergilemektedir. Tüm bu öğeler Aertsen’in diğer resimlerinde de kullandığı erotik anlamlar yüklü sembollerdir.

Erken dönem resimlerinde köylüleri resmetmenin geleneksel yolu biraz karikatürize edicidir: tıknaz bir fizik, bazen şekilsiz, sakar, hantal duruş, aptalca surat ifadeleri ve; sıklıkla cinsel içerikli tavırlar görülmektedir. Aertsen de erken dönemde yaptığı birkaç resminde köylüleri bu şekilde resmetmiştir. Budapeşte’deki bu

¹⁸⁹ 1561 tarihli bu resim Budapeşte, Szepmuveszeti Museum’da bulunmaktadır.

¹⁹⁰ 1567 tarihli bu resim Berlin, Gemaldegalerie, Staatliche Museum’da bulunmaktadır.

resminde de köylü aynı eğilimde gösterilmiştir. Fiziksel açıdan bakıldığında; kısa vücuda göre orantısız, uzun ve kemikli bacaklar, görece tıknaz ve eğilmiş vücut, kırmızı parlayan bir burun ve kaba bir duruş, kendinden önceki örneklerle aynı karakteristiği paylaşır. Bununla birlikte, bu kaba köylünün halinde yine de bir incelik vardır, garip bir şekilde bükülmüş ayaklarına rağmen, kafasının üzerinde taşıdığı büyük süt fiçisini birkaç parmağıyla dengede tutabilmektedir. Falkenburg bu duruşu bir “köylü kontrappostosu” olarak tanımlamaktadır.¹⁹¹

Bazı tarihçiler, bir köylünün resmi uzunlamasına kaplayan rustik bir kemerin önünde gösterilmesinin, Rosso Fiorentino, Marcantonio Raimondi ve Frans Floris gibi, o çağın İtalyan ve Hollandalı sanatçıların işlerinde görülen, tanrılar ya da alegorik figürlerin bir nişin içine yerleştirildiği resimleri çağrıştırdığını ileri sürerler.¹⁹² Falkenburg, Aertsen’in resminde nişin içine yerleştirilmiş köylü figürünün, Marcantonio Raimondi’nin “Küp Taşıyan Kadın”¹⁹³ (Resim 78) figüründe olduğu gibi, Rönesans formüllerinden yararlandığı ve sıradan olmaktan çıkıp bir kişilik atfetmek istediği figürü, bu dinamiklerle bir nişin içine yerleştirerek resmetmiş olduğu fikrini öne sürmektedir.¹⁹⁴ Bu yaklaşım açısından bakıldığında Aertsen burada, yukarıda sözü edilen aşçı figürlerini yaparkenki aynı resimsel kaygılarla, benzer formülleri kullanmıştır.

Pieter Aertsen’in Amsterdam’da çiftçiler ve pazar mallarını kullanarak resim denemeleri yaptığı aynı yıllarda, yeğeni Joachim Beuckelaer da Antwerp’te aynı konular üzerine yoğunlaşmıştı. Aertsen hala figürler üzerine odaklanırken, Beuckelaer resmin ön planını dolduran satılık malların oranını büyütmeye başladı, resimlerinin yarıdan fazlasını bunlar oluşturuyordu. Yine aynı dönemde Beuckelaer sahnelerinin yerleşim düzeninde değişiklik yaptı, Aertsen’in Bonn resminde hala mevcut olan belli belirsiz şehir çağrışımları yerine çiftlik görüntülerini yerleştirdi. Ancak Aertsen’in satıcı kalabalığı yerine, Beuckelaer genellikle büyük miktarlarda sergilenmiş mallarla birlikte tek bir kadın figürünü yerleştirdi.

¹⁹¹ Falkenburg, **Pieter Aertsen – Ryparographeer**, s.205

¹⁹² Sievers, **a.g.e.**, s.91-92; Buchan, **a.g.e.**, s.157

¹⁹³ 1528 tarihli gravür Amsterdam, Rijksprentenkabinet’te bulunmaktadır.

¹⁹⁴ Falkenburg, **a.e.**, s.206

İkonoklastik isyandan bir yıl sonrasında yaptığı “Pazarcı Kadın” (Resim 9) resmiyle Aertsen, Beuckelaer’in Antwerp’te taslağını oluşturduğu yöne doğru dönmüş oldu.Yani tek bir kadın figürü ile büyük miktarda pazar malı yığımindan oluşan bir kompozisyon düzeni oluşturdu. Onun resmindeki kadın, hiç boşluk bırakmadan resmin yarısını kaplamış ürünlerin altında nerdeyse gömülmüş durumdadır. Beuckelaer’in sahnelerindeki kaba giyimli köylülerden farklı olarak, bu kadın Aertsen’in diğer eserlerindeki pazarda satıcılık yapan kadınların giysilerine benzer bir kıyafet giymiştir. Beyaz içlik, kırmızı üst elbisesi ve siyah önlükten oluşan bu kıyafet, pazarcı kadınların geleneksel kıyafetidir. Bu kıyafet düzeninin çeşitli varyasyonları 17. yüzyıl Hollanda pazar resimlerindeki satıcılarda da görülmektedir.¹⁹⁵ Resmin üst yarısında bir çiftlik görüntüsü detaylı şekilde resmedilmiştir. Kadının arkasında, resmin sol tarafında bir erkek figürü ve yanında da bir öküz bulunmaktadır. sağ arka planda, biraz daha uzak bir mesafede ise, bir sundurmanın altında birbirine sarılıp öpüşen bir çift görülmektedir. Bu şaşırtıcı bir ayrıntıdır çünkü Aertsen ya da Beuckelaer’in resimlerinde, bir erkeğin yaklaşımına karşılık veren kadın görüntüsüyle ilgili tek örnektir. Resim açısından oldukça önemli olan bir başka öge de, sahnenin ortasında bir kavis oluşturan vazodaki palmye yapraklarıdır: aşağıdaki krep ya da ekmek ve tek bir balıkla birlikte, perhiz ve karnaval karşıtlığına gönderme yaparak zevk ve sınırlamayı resmin merkezi sorunu haline getirirler.¹⁹⁶

Resmin görsel kurgusunda yine Aertsen’in sıklıkla kullandığı öğeler göze çarpmaktadır. Öncelikle yine burada sanatçının pek çok resminde yer alan diyagonallerin varlığı göze çarpar. Kadın figürünün önündeki tezgahta yığılı olan yiyecek maddeleri, resmin sol alt köşesinden başlayıp sağ üst köşesine doğru bir diyagonal oluşturarak, izleyicinin gözünü sağ arka plandaki çifte doğru götürür. Kadının kollarını açmış şekildeki duruşu, aynı diyagonal hatla bir paralellik içindedir ve onun bu jesti aslında resmin içeriğine dair pek çok mesajı içinde barındırır. Cinsellikle, pazarda ticareti yapılan yiyecek maddeleri arasında kurulan özdeşlik bu paralel duruş ve kadının jestiyle bir kez daha yinelenmektedir. Öte yandan da kadının

¹⁹⁵ Honig, a.g.e., s.248, dipnot. No. 109

¹⁹⁶ a.e, s.50

bir eli balık ve ekmeklerin olduğu yanı işaret ederken, diğer eli ise kadın cinselliğinin sembolü olarak kullanılan lahanaları ve onun hemen üstündeki sarılan çifti işaret etmektedir. Aertsen daha erken dönem resimlerinde arka plana İncil'den alınan sahneleri koyduğu, ön plan-arka plan karşıtlığı üzerine kurulu bir kompozisyon kurgusunu kullanırken, daha geç dönemde ise, seküler mutfak sahnesinde de görüldüğü üzere, sağ taraf-sol taraf karşıtlığı üzerine kurulu kompozisyonu olan çeşitli resimler yapmıştır. Bu resimde de yine Et Tezgahı'nda olduğu gibi, sağ tarafta dünyevi hazlarla ilişkili imgeler yer alırken, sol tarafta daha ahlaki ya da ruhani imgeler yer almaktadır. Yiyecek maddeleri sağ tarafa doğru yükselip, sonunda da sarılıp öpüşen bir çiftle sonlanırken, sol tarafta balık, ekmek, ve bir çiftçi tarafından muhtemelen kesilmeye götürülen bir öküz figürü yer almaktadır. Yiyecek maddeleri arasındaki, lahanalar, cucurbitalar, uzunlamasına kök sebzeler gibi yine erotik anlamlar yüklenmiş sembolik öğeler vardır. Resmi sağ ve sol olmak üzere ikiye ayıran orta aksın üzerinde ise üstten aşağıya doğru sırasıyla, palmyelerin olduğu vazoda, kadın figürü ve onun hizasında resmin en önünde bulunan, diğer sebzelerden daha belirgin şekilde hemen göze çarpan tek bir uzun kabak, erkek cinselliğini çağrıştıran bariz bir fallik imge olarak yer almaktadır. Tüm bunların toplamına bakıldığında, ellerini iki yana açarak sağ ve sol yandaki imgeleri birer eliyle işaret eden kadın figürü, ahlaki açıdan hangi tarafı seçeceğini izleyiciye bırakmış şekilde durmaktadır.

Aertsen bedensel arzu konusunda, Beuckelaer'ın resimlerinde bulunmayan, erotik anlamlar yüklü bir sembolik dil kullanır. Beuckelaer'ın resimlerindeki kadınlara böyle bir cinsel anlam yüklenmemiştir. Onlar bu resimlerde, o dönemde yüceltilmekte olan ülkenin bereketliliğiyle ilişkilendirilmiş alegorik figürler olarak yer almaktadır. Oysa Aertsen'in işlerinde pazar malları potansiyel olarak bedensel arzu nesnelere ait bir alışverişin sembolü olarak işlev görür.¹⁹⁷ Honig Aertsen'in kadınlara yüklediği bu anlam konusunda beslendiği kaynak olarak 1563 yılında Antwerpte basılmış bir kitap olan "Kadınların Doğası ve Yaradılışı" adlı bir yayın

¹⁹⁷ Bu resimlerde yer alan köylülerin cinselliklerinin bu anlamda ele alınması konusunda ilgili bkz. Paul Vandenbroeck, "Over wilden en narren, boeren en bedelaars: Beeld van de andere, vertoog over het zelf", **Koninklijk Museum voor Schone Kunsten**, Antwerp, 1987, s.76

olduğunu ileri sürmektedir.¹⁹⁸ Anonim yazarlı bu kitapta genç erkeklere cinsel yaşama dair bilgiler verilirken aynı zamanda, fiziksel özelliklerine bakılarak, hangi tip kadınların doğurganlık özelliğinin ne şekilde olduğuyla ilgili sınıflandırmaların yapıldığı bir kitaptır.¹⁹⁹

Aertsen'in de cinsel çekicilikle doğurganlığı birbirinden ayırması şaşırtıcı değildir. Rönesans'ın belirlediği kadın fikri de aynı şekildedir. Kadınların cinselliğini ürünlerin bereketiyle özdeşleştirmekten çok, Aertsen bereketli ürünleri, çevreledikleri kadın kadar cinselleştirerek resmetmiştir. Cinsellik metalaştırılmıştır. Bu metaforik dönüşüm Erasmus'un mesellerinden birini çağrıştırmaktadır. Ticari terimlerle ilgili bir derste, Erasmus cinsellik ima eder tarzda, mallarla ilgili ifadeleri insanlara dönüştürmüştür. Pazar yeriyle ilgili söylenen sözlerde, ekonomik ve cinsel ticaret konuları aynı ifade tarzı içinde birbirine eşit kılınmıştır. Bu metin, genç bir adamı Latince atasözleriyle "pazarlama, alışveriş, takas, değer biçmek" gibi kavramlar üzerine eğitmeyi amaçlayan bir diyalogdur. Bir adam balıkçı bir kadının yanına yılan balığı almaya gider; pazarlık sonrasında adam şöyle der;

Adam: Peki ya seninle ilgili bir teklif versem ? Senin değer ne kadar ?

Kadın: Beni mutlu edecek kadar. Benim için teklifin nedir ?

Adam: Kendin için koyduğun en yüksek değer nedir ? Söyle bana kendin için biçtiğin değer nedir ? Kendi reklamını yaparken söylediğin miktar nedir ?

Kadın: On Kron

Adam: Neden o kadar çok ?..... Benim sana biçtiğim değer bir balığınkinden azdır.²⁰⁰

Aertsen'in estetiği, bedensel arzuları ele alır şekilde, ticari malların erotize edilmesi temeline dayanmaktadır. Bunu yapmak için de cinsel arzular ile ticari

¹⁹⁸ Honig, **a.g.e.**, s.50

¹⁹⁹ Honig, orijinal adı "Der vrouwen natuere ende complexie" olan ve ilk olarak 1538 yılında Utrecht'te basılmış olan bu kitapla ilgili herhangi bir sayfa numarası ya da bildik anlamda bir kitap künyesi olmadığını ifade etmektedir. Honig, **a.g.e.**, s.248, dipnot No. 112

²⁰⁰ Erasmus, **The Colloquies**, çev. Craig R. Thompson, University of Chicago Press, 1965, s.610

mallar ve özellikle de yiyecekler arasında yani bir diğere bedensel haz nesnesi arasında özdeşlik kurar. Bu da ona göre yaşadığı çağdaki cinsel ölçsüzlük ve aşırı tüketim ve lüks düşkünlüğünün bir eleştirisidir. Aertsen edebi metinlerde ele alınan aynı yaklaşıma sahip yazınsal eserleri, kendi yapıtlarında görsel dile çevirmektedir.

3.1.3. Festival ve Köy Konulu Resimler

Aertsen tarafından ortaya konulan din dışı resim tiplerinin en önemlilerinden bir tanesi, köylüleri ev içi dekorunda eğlenirken ya da kutlama yaparken gösteren sahnelerdir. Ortamda genellikle bir zevk havası vardır ve sahneler köylülere özgü kaba bir eğlence anlayışını ortaya koyacak şekilde tasarlanmıştır.

Köylülerin yaşamı görsel sanatlarda bağımsız bir konu olarak, 15. yüzyılın sonunda Alman baskı resimlerinde ortaya çıkmıştır.²⁰¹ Bu tür, 16. yüzyılın ilk yarısında büyük bir popülerite kazanmış ve aynı konuda pek çok resim yapılmıştır. Bunun erken bir örneği Albrecht Durer'in "Dans Eden Köylüler"²⁰² (Resim 79) adlı gravürüdür. Hans Sebald Beham bu tarzda çok miktarda baskı resim ve gravür yapmıştır. Bunların içinde dans eden ve içki alemi yapan köylüler, kavga eden köylüler ve aşk yapan köylüler gibi çeşitli seriler vardır. Beham'ın ayrıca köylülerin kutlamalarında görülen çeşitli aşırılıkları ele aldığı, köy festivalleriyle ilgili büyük boyutlu tahta baskıları da vardır. Tüm bu baskı resimlerde izleyiciyi eğlendirmek amacıyla, köylüler komik maskaralıklar yapan karikatürize figürler olarak resmedilmişlerdir.

Köylülerle ilgili gravürlerin ilk örnekleri Hollanda'da, Beham'dan çok etkilenmiş olduğu görülen Cornelis Metsys tarafından ortaya konmuştur. Beham gibi Metsys de köylüleri genellikle dilenci, içkici ve kavgacı şekilde karakterize etmiştir. Beham'da olduğu gibi Metsys'in figürleri de gülmece sağlamak amacıyla cinselliği

²⁰¹ Rönesans sanatında köylüler konusunda bkz; Joz de Coo, **De Boer in de Kunst**, Rotterdam, Wyt, 1939; Berthold Haendke, Die Bauer in der Deutschen Malerei von ca. 1470 bis ca. 1550, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXV, 1912, s.383-401

²⁰² 1514 tarihli gravür New York, Metropolitan Museum of Art'da bulunmaktadır.

vurgulanmış ve uygunsuz sosyal davranışları ortaya koyacak şekilde betimlenmiştir.²⁰³

Aertsen'in resimleri Beham ve Metsys'in yapıtlarından farklıdır ama bazı ortak özellikleri de vardır. Bunlar biçimsel ifadede ortadan kalkmış olup, altında yatan kavramsal bağlantılar şeklinde olan özelliklerdir.

Aertsen'in bu tür çalışmalarıyla ilgili en erken tarihli örnek "Köylü Ziyafeti"²⁰⁴ (Resim 19) adlı resimdir. Resimde Aertsen bir masanın etrafında oturan köylüleri resmetmiştir. Burada yiyip içme eylemi, masanın üstünde dağılmış şekilde görülen yiyecekler ve figürlerin ellerinde tuttıkları kupalarla ifade edilir. Resmin sol tarafında büyük bir çaydanlık, pekçok tabak ve testiler vardır. Sağ tarafta, üzerinde profilden karikatürize bir insan yüzü işlenmiş bir kupa bulunmaktadır. Büyük bir et parçası masanın ön planında dururken, bir kazanın içindeki yulaf lapasına bir kepçe daldırılmış durumdadır. Bazı köylüler büyük kupalar tutmakta ve cinsel serbestliğin göstergesi olarak, pantolonunun genital bölgesinde büyük bir kumaş parçası olan bir adam yanındaki kadınla yakınlaşır pozisyonundadır. Aertsen'in yaptığı bu yenilikçi resimler büyük bir başarı kazanmış ve içlerinde Yaşlı Bruegel'in de olduğu pek çok sanatçı, bundan kısa süre sonrasında kendi köylü konulu resimlerini yapmaya başlamışlardır.²⁰⁵ Gerçekçi şekilde resmedilmiş büyük boyutlu figürlerin yakın planda betimlenmiş olmaları, izleyicinin onlarla yakın bir ilişki içine girmesine neden olur. Kompozisyona egemen olan figürlerin, vücutlarının dörtte üçünü gösterir şekilde çizildikleri resim formatı, Aertsen'in işlerinde yeni bir unsurdur. Bu tarihten önceki belgelenmiş tek resmi olan 1546 tarihli, Antwerp Museum'da bulunan Biest altar resminde, yataydan çok dikey bir kompozisyon içinde figürler tam boy olarak gösterilmişlerdir.

Eni boyundan büyük, yatay dikdörtgen resim formatı ve figürlerin vücudunun dörtte üçünü resmeden kompozisyon yapısı yüzyılın ortalarında Antwerp'te belirgin bir biçimde ortaya çıkmıştı. Bu yapı ilk olarak Quentin Metsys'in ahlaki mesajlar

²⁰³ Hollstein, **Dutch and Flemish Engravings**, Vol.XI, cat.no. 138-149, cat.no. 132, Vol.XI, cat.no. 133

²⁰⁴ 1550 tarihli resim Viyana, Kunsthistorisches Museum'da bulunmaktadır.

²⁰⁵ Sullivan, **Aertsen's Kitchen and Market Scenes**, s.251

veren tür sahnelerinde kullanılmıştı.²⁰⁶ Daha sonra Marinus van Roemerswaele ve Jan van Hemessen'in İncil öykülerini gündelik hayat sahneleri içinde gösterdikleri resimlerde ve ayrıca ahlaki önemi olan seküler sahnelerde yaygın bir şekilde kullanılmıştır.²⁰⁷ Bu format özellikle gündelik hayatla ilgili yeni konuları ele alan resimlerde çok yaygınlık kazanmıştır.²⁰⁸

Köylü Ziyafeti resmindeki bir diğer üslupsal yenilik, özellikle ön plandakiler olmak üzere figürlerdeki gerçekçi ifadedir. Biest altar resmindeki gibi idealize edilmiş özellikler ve yapay pozlar içindeki figürler yerine, Aertsen burada her bir bireyin doğallığı üzerine çalışmıştır. Bu çalışmalar köylüleri dalgın ve donuk ifadeli, kırmızı suratlı, dinç ve sağlıklı figürler olarak karakterize eder. Yüzyılın ilk yarısında, özellikle Metsys, Roemerswaele ve Hemessen gibi ressamın gündelik hayatı konu alan resimlerinde ve dinsel konulu çalışmalarında bu gerçekçilik belirgin şekilde göze çarpar.

Aertsen de yatay kompozisyon formatını kullanmış ve figürleri gerçekçi şekilde ifadelendirmiş olmakla birlikte, bunu bir alıntı gibi uygulamaz ve kendine göre uyarlar. Özellikle ön plandaki figürleri büyük boyutlu resmeder ve daha fazla vurgu yapar. Ancak bununla birlikte, bu yatay resim formatı içinde pek çok figür, figür grubu ve olay yerleştirerek resme bir derinlik kazandırır. Aertsen'in gerçekçiliğinde köylüler basit ve kaba şekilde karakterize edilseler de, Roemerswaele ve Hemessen'de olduğu gibi, onları yerici ya da karikatürize edici bir eğilim bulunmamaktadır.

Arka planın ortasında, yükseltilmiş bir sahne platformu gibi kurulmuş bir yapının üzerinde, bebeğini besleyen bir kadın görülmektedir. Diğer figürler içip sarhoş olmuşlardır. Sağ taraftaki bir masanın etrafında, birbirine sarılan ve gaydanın müziğiyle dans eden kadınlar ve erkekler görülmektedir. Kompozisyonun tamamı aslında özgürce cinsel zevklerin yaşandığı bir ortamı anlatmaktadır. Konunun

²⁰⁶ Buna örnek olarak sanatçının 1520-25 yıllarına tarihlenen Washington National Gallery of Art'da bulunan "Uyumsuz Çift" resmi verilebilir.

²⁰⁷ Hemessen'in resimlerinden örnek olarak 1536 tarihli Brussels Museum'da bulunan "İçki Alemi Yapan Tutumsuz Oğul", Roemerswaele'nin resimlerinden örnek olarak, tarihsiz, London National Gallery'de bulunan "Vergi Toplayıcısı" resmi gösterilebilir.

²⁰⁸ Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.19

kendinden önceki örneklerine göre resmin içerdiği kaba mizah büyük oranda sınırlandırılmıştır. Bu açıdan bakıldığında, aslında resmin yeni gelişmekte olan gerçekçi tür resimlerine oranla, daha çok kamusal alandaki yapıları süsleyen, ciddi ifadeli resimlere yaklaştığını söylemek mümkündür. Yani sanatçı burada belli bir kısıtlama içindedir. O dönemdeki genel sanat ortamında halen daha görülebilen bu sınırlandırma durumu sanatçının belli oranda özgürlüğünü kısıtlayıcı bir durumdur. Figürlerin hareketlerinin net olarak ifade edilmesinden çok ima edilmesi söz konusudur. Hareketlerin tutuk olma niteliği sahneyi canlılık ve dinamizm duygusundan mahrum bırakır. Figürlerin her biri birbirinden bağımsız jestler ve duruşlar gösterirler, bu da onların sahne içinde diğer öğelerden izole olmasına neden olur. Alois Riegl, Aertsen'in figürleri birbirinden ayrı şekilde ele alarak tasvir etmesine farklı bir yorum getirir. Ona göre sanatçı, her bir figürle izleyici arasında kurulan bağı kuvvetlendirmek için bunu bir yöntem olarak kullanmıştır.²⁰⁹

Aertsen'in bu resimden birkaç yıl sonra yaptığı, yine köylü yaşamına dair bazı örneklerde artık bu tutukluktan çıkmakta olduğu gözlemlenebilir. "Köylü Partisi"²¹⁰ (Resim 20) ve "Yumurta Dansı"²¹¹ (Resim 21) gibi yapıtların içeriğinde bulunan cinsellik özelliği daha belirgindir ve resimlerin tarzı daha cesurdur.

Köylü Partisi resminde bir grup figür ateşin başında toplanmış ve yemeklerinin pişmesini beklemektedirler. En soldaki erkek figürü pişen yemeği karıştırırken, bir diğeri kolunu aşçı kadının beline dolar. Masanın hemen yanındaki erkek figürü de geriye doğru eğilerek elindeki şarap kupasını başına diker. Bu defa figürler tam boydan ele alınmışlardır ve üzerlerine düşen kuvvetli ışık onların plastik değerlerini büyük ölçüde arttırmıştır. Muhtemelen bir köylü evine ait bu iç mekanın ön plana yakınlığı izleyicinin dikkatinin onların hareketlerine odaklanmasına neden olur. Sanatçı bu resimde de yine oldukça gerçekçi bir ifade tarzı kullanmıştır. İçki içen erkeğin beden dili izleyiciye onun sarhoşluk halini açık bir şekilde gösterebilmektedir. Zeminde yer alan yiyecek artıkları, yakacak odunlar gibi öğeler, yemek hazırlığı yapıldığı ve yemek zamanının yaklaştığı izlenimini yaratır. Arka

²⁰⁹ Alois Riegl, **Das Holländische Gruppenportrat**, 2 vols. Vienna, Österreichische Staatsdruckerei, 1931, I, s.107

²¹⁰ 1556 tarihli resim Antwerp, Mayer van den Bergh Museum'da bulunmaktadır.

²¹¹ 1557 tarihli resim Amsterdam, Rijksmuseum'da bulunmaktadır.

plandaki bir açıklıktan, bu eğlenceye katılmaya gelen iki çift köylü görülebilir. Onların cinsellik çağrıştıran sarılışları sahnenin genel atmosferini daha da vurgulamaktadır. Simone Bergmans sahnedeki figürlerin portrelerinin aslında Aertsen'in aile çevresinden kişilere ait olduğunu öne sürmektedir. Bu yüzden ona göre resim aslında bir köylü sahnesi değil Aertsen'in ailesinin yaptığı bir kutlamanın sahnesidir. Ama bu konuda yeterince bir kanıt ortaya koyamamış ve bu ifade bir varsayım olmaktan ileri gidememiştir.²¹²

Yumurta Dansı'nda resmedilen olay da muhtemelen köylü kutlamalarının bir parçasıdır. Resmin sol ön planında egemen olan ve taburesiyle arkaya doğru eğilen genç erkek figürü, şarkı söylemekte ve elindeki kupayı havada kaldırmaktadır. Beden dili onun sarhoş olduğunun ifadesini izleyiciye tam olarak anlatabilmektedir. Onun arkasındaki ateşin başında toplanmış figürler, genç bir adamın yaptığı folklorik bir dansı izlemektedirler. Sahnede içkinin etkisiyle bir neşe ve eğlence hali söz konusudur. Ancak buna rağmen birbirinden ayrı figürlerin arasında tam olarak bir psikolojik uyum olduğundan söz edilemez. Gayda çalan müzisyen, ön plandaki şarkı söyleyen adamın dikkatini çekmeye çalışan kıza katılırken, ateşin başındaki yaşlı kadın da dansçıyı durdurmaya çalışan bir jest içindedir. Muhtemelen tüm bu jestler arka plandaki, oraya gelen köylü aileyle ilişkilidir, ama bunların hiçbiri tam olarak kesin yorumlamalar değildir. Figürler psikolojik olarak anlaşılabilir kalırken, biçimsel olarak sahip oldukları plastik değerler ve gerçekçilik, bize onların kendini iyi hissetme ve neşe içinde olma duygularını oldukça somut bir dramatik kurguyla ortaya koyar.

D.P. Snoop bu resim için, sahnede etrafa dağılmış gündelik hayata dair çeşitli objeler temelinde bir ahlaki yorum önerisinde bulunmuştur.²¹³ Ona göre, ön planda eğlenen adamın arkasındaki masanın üstündeki kartlarda bulunan deli ve geyik imgeleri, delilik ve şehvetle²¹⁴ ilgili sembolik referanslar olarak değerlendirilebilir.

²¹² Simone Bergmans, "Deux portraits de Pieter Pieters par son pere Pieter Aertsen", **Oud Holland**, LIII, 1936, s.152-160

²¹³ D.P. Snoop, "De Eierdans", **Openbaar Kunstbezit**, 1967, s.282a,b

²¹⁴ Şehvet kaçınılması gereken günahlardan biri olarak Aertsen'in resimlerinde ahlaki açıdan eleştirilen bir konudur. Delilik konusu ise muhtemelen Erasmus'un Deliliğe Övgü yapıtına gönderme olmalıdır.

Pencerenin kenarındaki testinin içinde bulunan pırasalar, iç mekanı hem bir han hem de, 16. yüzyıl bitki biliminde bu bitkiye afrodisyak özellikler atfeden açıklamalara dayalı olarak buranın bir randevu evi olduğu yorumu yapılabilir. Son olarak da ateşin önündeki dans, yerel bir özdeyiş olan “dans kadar aptal olmak” atasözüne gönderme olarak görülebilir. Yumurta dansı da izleyicinin sakınması gereken günahkar bir eylemin görüntüsü olarak görülebilir. Arka plandaki kapı aralığında görülen erkek çocuğu, o zamanların anlayışında hazzın tehlikelerine karşı uyarı olarak düşünülebilir. Öte yandan Charles Cuttler kapı aralığındaki grubun Kutsal Aile olduğu görüşünü öne sürmüştür.²¹⁵ Ancak bu resimle ilişkilendirilebilecek, Kutsal Aile'nin bir köylü evini ziyaret ettiğine dair bir hikaye bulunmamaktadır. Snoep'in işaret ettiği gibi tüm bu objeler ve olayların bir bütün olarak kompozisyonun içeriğindeki önemi düşünüldüğünde ahlaki mesaj verici ilişkiler içerebilir.

Öte yandan, 16. yüzyıl Hollanda baskı resimleri incelendiğinde benzer konuların pek çok yapıtta ele alındığı ve dolayısıyla da bu konu türünün sadece Aertsen'in resimlerinde olmayıp, genel sanat ortamında var olan bir eğilim olduğunu gözlemlemek mümkündür. Bu konuyu daha derinlemesine ele alabilmek için, dönemin resimli baskı kitaplarını ve yayıncılık konusunu irdelemek faydalı olacaktır.

Hieronymus Cock 1550 yılı civarlarında Antwerp'te “Quatre Vents” adlı bir yayınevi kurmuş, kendisinin ve çağdaşı olan çeşitli sanatçıların baskı resimlerini burada basıp yayınlamış ve geniş bir izleyici kitesine ulaşmıştır. Daha yaygın konular olan dinsel ve mitolojik konulu yapıtlar, portreler, manzara ve topografik görüntüler yanında 16. yüzyılın popüler konuları olan atasözleri ve deyimler, folklorik konular, mizahi ve didaktik konularda da çeşitli baskı resimler yayınlamıştır.²¹⁶ Quatre Vents'te yayınlanan “Kırlı Sos” (Vuyl Sause)²¹⁷ adlı gravürde (Resim 80), köylülerin bulunduğu bir ortamla alay eden bir mizah söz konusudur. Sahne muhtemelen bir taverna olan kırık dökük bir iç mekanda

²¹⁵ Charles Cuttler, **Northern Painting from Pucelle to Bruegel**, New York, Hold, Rinehart and Winston, 1968, s.460

²¹⁶ Walter S. Gibson, “Some Popular Flemish Prints from Hieronymus Cock and his Contemporaries”, **The Art Bulletin**, Vol. 60, no. 4, Dec. 1978, s.673

²¹⁷ 1550'li yıllara tarihlenen ve sanatçısı bilinmeyen bu gravür Brüksel, Cabinet des Estampes de la Bibliotheque Royal Albert I'de bulunmaktadır.

geçmektedir. Altında da çeşitli yazılar bulunmaktadır. Resmin merkezinde kirli görüntülü bir kadın oturmaktadır. Başındaki şapkanın altından dağınık saçları görünür. Bir yandan bir çocuğu emzirirken diğer yandan kucağında bulunan yumurtalara dokunmaktadır. Hemen dizlerinin dibindeki bir kedi, yerde duran tereyağını yalarken, öbür yanındaki çocuk bir kabın içindeki lapayı bir domuzla paylaşmaktadır. Kadının önünde diz çözmüş olan sakallı bir adam elinde bir yumurta tavası tutmaktadır. Onların arkasındaki masanın çevresinde de çeşitli figürler bulunmaktadır. Bu gruba dahil olan yaşlı bir kadın dalgın bir şekilde masanın üzerine bakmaktadır. Onun solunda da bir gaydacı bulunmaktadır. Resmin en sağında ayakta duran kaba görümlü genç erkek de bir yumurtanın üzerinde ayağını kaldırarak dans etmektedir. Resimle ilişkili metnin içinde yer alan diyaloglarda Gaydacı “herşey kirli, kimse temiz değil” ifadesini kullanmaktadır. Dans eden adamın başının üstünde yer alan çerçeve içindeki imge ise aynı başlığı paylaşan iki figürü göstermektedir. Bu “bir başlık altında iki deli” şeklindeki atasözüne göndermedir. Bu atasözü kötülükte de delilikte de birlikte olmak anlamına gelir ve aslında resmin genel temasını tanımlamaktadır. Resmin sağ arka planında açılan bir kapıdan içeri bir çift girmektedir ve onlar da ortamın genel temasını vurgulayan bir başka öğedir.

Görüldüğü üzere bu baskı resimde yer alan pek çok öğe, Aertsen’in Yumurta Dansı resmiyle ortak özellikler göstermektedir. Resmin genel kurgusu oluşturulurken, mizahi ve didaktik öğelerin yanında, döneme ait yerel kültür de etkili olmaktadır. Örneğin her iki resimde de çok belirgin olan, hatta Aertsen’in resmine adını veren yumurta dansı muhtemelen o döneme ait folklorik bir dans olmalıdır. Onun yanında, şehvet kavramına yapılan vurgu ve bunun yiyeceklerle özdeş tutulması, köylülerin kaba yaşamı, zemine dağılmış eşyalar gibi öğeler her iki resimde de ortak özelliklerdir. Ayrıca arka planda açılan bir kapıdan içeri giren bir figür grubu da yine ortak görsel öğeler olarak göze çarpmaktadır.

Yumurta Dansı’yla, “Krep Yapanlar”²¹⁸ (Resim 22) resmi arasında biçimsel olarak benzerlik olmasına rağmen içerik olarak önemli farklılıklar bulunmaktadır. Diğer resimlerde olduğu gibi burada da, krep pişirmekle eğlenen köylülerin, bir anına

²¹⁸ 1560 tarihli resim Rotterdam Boijmans van Beuningen Museum’da bulunmaktadır.

yakından bakılmaktadır. Buradaki resmin duygusu hayli farklıdır, figürler cinsel içerikli bir ifadeden çok büyük bir ciddiyetle yemek hazırlamak ve onu sunmakla meşguldürler. Psikolojik ruh hali açısından bakıldığında, bir birlik içinde olmanın eksikliği özellikle bu sahnede çok belirgindir. Her bir figür kendine ait bireysel, ayrı bir işle uğraşüyor gibidir. Köylüler kaba bir mizahi olayı ifade ediyor olmaktan çok belli bir sınıfın temsilcileri olarak görünmektedirler. Kendinden önceki eserlerde var olan komik karakterizasyona karşıtlık oluşturacak şekilde, figürlerin ağırbaşlı duruşu, Aertsen'in daha sonraki pazar sahnelerinin ve aşçıların tipik bir özelliği haline gelecektir. Kendinden daha erken dönem resimlerinin amacı gülmece yaratmakken, Aertsen'de köylülerin yaşamının doğası yorumsuzca ortaya konmuştur.

Resimdeki en önemli olay ön planda krepleri bir tablanın üstüne yerleştiren kadınla ilgilidir. Onun tablanın konumuyla birlikte ele alınan hareketi, sergilenen yiyeceklere büyük bir resimsel önem kazandırır.

Falkenburg, Aertsen'in Krep Yapanlar resmiyle 16. yüzyıl Burjuva aile portesi resimleri arasında, kompozisyon yapısı ve tematik açıdan bir benzerlik olduğunu ileri sürmektedir.²¹⁹ 1560'ların başında yapılan bazı aile portreleri bu türün iyi örneklerindedir. Refah sahibi, varlıklı bir ailenin değişik nesillerden üyelerinin bir masanın etrafında beraber oturmalarını resmederler. Mesela, Frans Floris'in "Aile Portresi"²²⁰ (Resim 81) adlı çalışması böyle bir sahneyi resmeder. Masada yapılan müzik ailenin uyum ve beraberliğini yansıtırken, masanın üstündeki meyve natürmortu kompozisyonun merkezindedir ve büyük ihtimalle ailenin doğurganlığına, verimliliğine yapılmış sembolik bir göndermedir.²²¹ 16. yüzyılda portre, hükümdarlara, aristokratlara, din adamlarına ve burjuva ailelerine ait bir ayrıcalıktı. Alt sınıflar bu portrelerde görünmüyorlardı.²²² Aertsen'in tablosu çağdaş burjuva ailesinin masa etrafında yerleşmiş üyelerinden oluşan aile portresi üslubuyla oldukça yakınlık göstermektedir. Sol tarafta yaşlı bir adam ve eşi krep yaparken, sağda daha genç bir çift çocukla beraberdir. Yaşlı adamın yanındaki masada krepler,

²¹⁹ Falkenburg, **Pieter Aertsen Ryparographer**, s.209

²²⁰ 1561 tarihli resim Lierre Museum Wuyts van Campen'de bulunmaktadır.

²²¹ De Jongh, E., **Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw**. Zwolle: Waanders & Haarlem: Frans Halsmuseum, 1986, s.45

²²² De Jongh, **a.g.e.**, s.14

ekmek ve peynir yer almaktadır. Ön plandaki büyük tabağın üstünde ve baba oğulun elindeki krepler yer almaktadır. Yetişkinlerin yüzleri herhangi kişiler olarak çizilmekten çok, özenli bir şekilde, gerçek kişilerin portreleriymiş gibi resmedilmişlerdir. Bu durum Aertsen'in köylüleri sıradan olmaktan çıkarıp onlara bir kimlik atfetme yaklaşımının bir başka örneğini oluşturmaktadır.

Aertsen'in köylülerle ilgili konularının en önemli tarafı, bu resimlerde hicivsel ya da ahlaki mesaj verici eğilimin gittikçe azalıyor olmasıdır. Ayıplanacak davranışlar karşısında ahlaki bir yorum yapma gerekliliğini resmeden örnekler yerine, Aertsen'in köylülerin yaşamı ve eğlencelerini betimleyen resimleri ahlaklıktan yoksundur. Köylülerin gündelik yaşamı, yorumsuzca, oldukları gibi tasvir edilmiştir. Gündelik hayatı bu yolla ele aldığı sahneleriyle Aertsen, Hollanda resminin mevcut karakterinden büyük ölçüde uzaklaşmıştır.²²³

Yukarıda sözü edilen çeşitli ikonografik resim tipleri gibi, Aertsen'in Brussels Museum'da bulunan 1550 tarihli "Tören Alayından Dönüş"²²⁴ (Resim 23) adlı çalışması, tematik resim repertuarına yeni bir konunun girişinin göstergesidir. Dinsel bayramların kalabalık kutlamaları o zamana kadar, başta Alman sanatçılar olmak üzere, sadece baskı resimlerde tasvir edilen bir konuydu. Hans Sebald Beham'ın tahta baskı resimleri, köy festivali kutlamalarıyla ilişkili pek çok mizahi olayla doludur.²²⁵ Köylü kutlamalarıyla ilgili aynı hicivci tavır, Daniel Hopfer'in aynı konulu tahta baskılarında da görülür.²²⁶ Hollanda da bu tema 1550'lerde Piter van den Borch²²⁷ ve Yaşlı Pieter Bruegel'in resimlerinde de görülür. Bütün bu baskı resimler içki alemini yapan köylüleri konu ederler ama arka planda geçit töreni öğeleri de bulunur. Bunlar Alman baskı resimlerinin hicivci tavrını paylaşırlar ama buna ilave olarak bazıları altlarında ahlaki mesaj içeren bir yazıyla birleştirilmiş

²²³ 16. yüzyılda Tür resminin gelişim süreci içinde Aertsen'in önemi konusunda bkz; Ludwig Baldass, "Sittenbild und Stilleben im Rahmen des Niederländischen Romanismus", **Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien**, XXXVI, 1923, s.15-46; Robert Genaille, "La Peinture de genre aux anciens Pays-Bas au XVI siècle", **Gazette des beaux arts**, XXXIX, 1952, s.243-252

²²⁴ 1550 tarihli resim Brussels Museum'da bulunmaktadır.

²²⁵ Hollstein, **German Engravings**, Vol. III, cat.no.225

²²⁶ Adam von Bartsch, **Le Peintre Graveur**, 21 vols., Vienna, 1803-21, Vol. III, cat.no. 74

²²⁷ 1553 tarihli "Köy Festivali" resmi için bkz; Heinrich Gerhard Franz, **Niederländische Landschaftsmalerei im Leitalter des Manierismus**, 2 vols., Graz, Akademische Douck und Verlagsanstalt, 1969, II, ill.270; 1559 tarihli "Köy Festivali" resmi için bkz; Hollstein, **Dutch and Flemish Etchings**, III, cat.no. 467

durumdadır ve bu yolla köylülerin dinsel bayramları istismar edişine işaret edilir. Van der Borch't'un tarihli bir baskı resminin²²⁸ altında şöyle yazmaktadır:

“Sarhoşlar sevinirler böyle ziyafetlerde,
Kendilerini sarhoş edip, tartışarak, dövüşerek ve içerek, hayvanlar gibi,
Festivale giden, kadınlar ya da erkekler,
O yüzden bırakın köylüler kutlasın bayramlarını”²²⁹

Yaşlı Bruegel'in benzer konulu bir yapıtı olan “Aziz George Bayramı”²³⁰ (Resim 82) adlı gravürünün altında bir yazı yoktur ancak resmin içindeki bir resimde Borch't'un baskı resminde geçen sözlerin son kıtası tekrar edilir “Bırakın köylüler kutlasınlar bayramlarını “.²³¹

Arada her ne kadar farklılıklar olsa da Aertsen'in resmiyle bu baskı resimler arasında bazı ortak özellikler bulunmaktadır. Van der Borch't'un baskı resimlerinde olduğu gibi, bu resimde de arka planda bir geçit töreni olduğu için bunun bir dini bayram olduğunu anlaşılabilir. Resimdeki temel eylem, tezgahların önünde toplanmış bir grup kadın ve erkeğin dans etmekte olduğu resmin merkezidir. Ön plandaki figürlerin arasında görünen bazı çiftlerin arasında samimi ve cinsel yaklaşma ima eden konuşmalar geçtiği görülebilmektedir. Aertsen'in resminde daha üst sosyal sınıflara dahil olduğu anlaşılan, daha iyi giyimli kadınlar ve erkekler de görülüyor olduğu için, onun kendinden öncekilerin yaptığı baskı resimlerde olduğu gibi özellikle köylülere yoğunlaştığını söyleyebilmek zordur. Figürlerden biri dansçıların çıkardıkları giysi yığınının üstüne bir çapraz yay bırakmıştır, bu muhtemelen çapraz yaylı okçular birliğinin bir üyesi olup resmi geçitte önderlik etmektedir. Resmi geçitte tahtirevan üzerinde taşınan Aziz Anthony'dir. Onu T biçimli çapraz yay ve sembolü olan domuz sayesinde teşhis edebilmek mümkündür (Resim 23-a, b). O dönemde çapraz yay okçuları ve silahşörler loncasının üyeleri

²²⁸ 1559 tarihli tahta baskı resmin yeri bilinmemektedir.

²²⁹ Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.68

²³⁰ 1561 tarihli gravür Houston, Museum of Fine Arts'da bulunmaktadır.

²³¹ Louis Lebeer, **Catalogue raisonne des estampes de Bruegel l'ancien**, Brussels, Bibliotheque Royale Albert I, 1969, cat.no. 52

kendilerini azizin hizmetine adanmışlardır.²³² Resmin duygusu, baskı resimlerdeki alışlageldik, köylülere ait gürültülü ve kaba saba bir dünyaya ait kutlama ve eğlenceleri tasvir eder gibi görünmektedir. Ancak daha derinlemesine incelendiğinde çeşitli detaylarda pek çok farklı şey anlatıldığı gözlemlenebilir. Burada bir kez daha Aertsen'in figürler arasındaki psikolojik ilişkiyi aktarabilme yeteneği karşımıza çıkmaktadır. Sol tarafta çok uzak bir mesafede iki adamın kılıç dövüşü yer almaktadır. Bu olayın, resmin bütün içeriği içindeki önemsizliği, Aertsen'in baskı resimlerdeki vahşi eğlence konusuna karşı olan reddedici bakış açısının göstergesidir.²³³

Kompozisyon arkaya doğru derinliğiyle Brunswick Monogramcısı'nın manzaralarını oldukça çağrıştırır. Monogramcının pek çok manzarası, geçit törenlerinin çok önemli bir rolde olduğu İncil hikayeleri içerir. Monogramcı'nın manzara kompozisyonları, benzer düzenleme sorunları yaşayan din dışı sahnelerin gösterimi için, geriye dönük bakılabilecek özellikle uygun bir kaynaktır.

3.2 Joachim Beuckelaer

3.2.1. Mutfak ve Yiyecek Konulu Resimler

Beuckelaer, Aertsen'in 1553 tarihli Rotterdam Boijmans van Beuningen Museum'da bulunan "Mutfak Sahnesi ve İsa Martha ve Meryem'in Evinde" resminden alıntı yaparak bunun çeşitli versiyonlarını resmetmiştir. Bu resimlere örnek olarak 1565 tarihli Stockholm Nationalmuseum'da bulunan bir resim ve aynı yıla tarihli Brüksel, Royal Museum of Fine Arts of Belgium bulunan bir başka resim (Resim 24), 1566 tarihli Amsterdam Rijksmuseum'da bulunan bir resim (Resim 25), 1570 tarihli Londra, National Gallery'de bulunan bir örnek (Resim 26) ve 1568 tarihli eskiden Sevilla Hahn Koleksiyonu'nda²³⁴ bulunan günümüzde yeri bilinmeyen bir başka resim verilebilir. Bu sahnelerin öncülü olan Aertsen'in aynı konulu resimleriyle aralarında bir benzerlik olmasına rağmen, resmi oluşturan dinsel ve din

²³² Jacques de Lennep, "Feu saint Antonie et madragore", *Bulletin des musees royaux des beaux-arts de Belgique*, XVII, 1968, s.117

²³³ Moxey, *Aertsen Beuckelaer and Secular Painting*, s.70

²³⁴ Resmin bir fotoğrafı The Hague, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie'de bulunmaktadır.

dışı bölümlerin ölçüleri Aertsen'inkinden farklıdır. Bütün örneklerde Aertsen'in kompozisyonuna göre aşçılar ve yiyeceklerin yakınındaki dinsel temalı öğelerin resimsel önemi azaltılmış durumdadır. 1574 tarihli Viyana Kunsthistorisches Museum'da bulunan bir resimde ise (Resim 27) konu benzer olmakla birlikte format farklı olup, tek bir aşçı bütün ön planı kaplamaktadır. Beuckelaer'in geç dönem üslubuna ait bu resimde, ön planla arka plan arasındaki büyük ölçü farklılığı İncil sahnesinin hayali niteliğini arttırıcı bir katkıda bulunur.

Beuckelaer'ın mutfak konulu resimleri içinde 1566 tarihli Paris, Louvre'da bulunan "Mutfak" (Resim 28) adlı resmi, yukarıdaki örneklerle benzeşen ama önemli bir farkla onlardan ayrılan bir yapıttır. Resim kompozisyon ve sembolik dil kullanımı açısından Aertsen'in resimlerindeki çeşitli öğelerin eklektik bir tekrarı şeklindedir. Kompozisyon kurgusu yine bir ön plan arka plan ikiliği üzerine kuruludur. Ön planda tek bir aşçı figürü bulunmakla birlikte bu, Aertsen'in aşçıları gibi mutfağa ait bir kesit görüntünün içinde değil, geniş bir mutfak mekanında görülmektedir. Resmin sol tarafında mutfak tezgahının üstünde bulunan büyük et parçası ressamın ustasından tekrar ettiği bir öğedir. Büyük et parçasıyla aşçı arasındaki alanda asılı durumda olan somon balığı dilimi, ölü bir kuş, ve tezgahın üzerindeki kuşlar ile elinde tuttuğu sepetin içindeki lahana gibi öğeler kadın cinselliğine gönderme yapan sembollerdir. Ön plandaki aşçının hemen arkasında yer alan kırmızı renkte boyalı ahşap sundurmanın diyagonal şekilde açılı duruşu Aertsen'in resimlerinden, çok tanıdık bir görsel öğedir. Resmin arka planında yer alan, içinde ateş yanmakta olan bir ocağın başında birbirine sarılmış durumda bir kadın ve bir erkek figürü yer almaktadır. Buradaki semboller de yine sarılan çift, içinde kömür yanan şömine gibi öğeler olarak, Aertsen-Beuckelaer ikonografisinde oldukça tanıdık olan, tekrar eden unsurlardır. Ancak bu resmi diğerlerinden farklı kılan şey, kompozisyon yapısı her ne kadad yine bir ön plan arka plan ikiliğine dayalı bir kurguya sahip olmakla birlikte, artık arka planda yer alan sahne dinsel niteliği olan bir İncil sahnesi değil, erotik anlamlar içeren bir gündelik hayat sahnesi olmasıdır. Bu açıdan da dinsel konulu resimlerden din dışı konulara doğru geçişi gösteren bir örnek olması bakımından önemli bir örnektir.

Yukarıda ifade edildiği üzere Beuckelaer mutfak sahnelerini Aertsen'in Rotterdam'daki "İsa Martha ve Meryem'in Evinde" resminden adapte ederek yapmıştır. Bunun devamında ise Beuckelaer kendi yaptığı bu resimlerden alıntılar yaparak "Mutfak Sahnesi ve Emmaus'da Yemek – Emmaus Yolu" konulu resimlerini gerçekleştirmiştir. 1564 civarlarında yapılmış olan bu üç resim Hamburg Glitza Koleksiyonu, Viyana Matsvansky Koleksiyonu ve Prag National Museum'da (Resim 29) bulunmaktadır. Hiçbiri için tarih kaydı bulunmayan bu resimlerle ilgili olarak Moxey, her üç resmin de muhtemelen 1564 tarihli, Antwerp Museum'da bir parçası günümüze kalmış olan bir kompozisyondan türetilmiş resimler olduğu görüşünü ileri sürmektedir.²³⁵ "Mutfak Sahnesi ve İsa Martha ve Meryem'in Evinde" örneğinde görüldüğü üzere, ön planda yemek hazırlıkların yer aldığı bir mutfak tasviri bulunmaktadır. Bütün resimlerin ortak karakteristiği ön planda üstünde yemeklerin yığılı olduğu bir masa ve orda çalışan bir aşçıdan oluşmaktadır. Arka plandaki ölçüsü küçültülmüş İncil sahnesi, Aertsen'in resimlerinde olduğu gibi seküler öğelerle belli bir oranda resimsel karşıtlık içindedir.

Aertsen'in Viyana'da bulunan 1552 tarihli "Mutfak Sahnesi ve İsa Martha ve Meryem'in Evinde" resmini hatırlatan Beuckelaer'in Emmaus Yolunda ve Emmaus'da Yemek resimlerinin, yemekle dolu masalar ve küçültülmüş İncil sahnesi şeklindeki kurgusundan oluşan farklı uygulamaları ile ilgili örnekler olarak: New York J. Held Koleksiyonu'nda bulunan 1562 tarihli resimde İsa ve Havariler ocağın başında ayakta dururken diğer kişiler yemek hazırlamaktadır, Verona Castelvechio Museum'da bulunan 1565 tarihli resimde (Resim 30) Emmaus'a giden yol uzakta ayrılır ve şöyle bir yazı konunun tanımlanmasına yardımcı olur; "Bizimle kalın efendim, akşam çökmek üzere"²³⁶, ve 1565 tarihli Çek Cumhuriyeti Rajek'te bulunan resimde İsa ve Havariler arka planda bir masanın etrafında görülürler, İsa ise ekmeği bölmektedir. Beuckelaer'ın bu konudaki en önemli resmi, ön planın çok geniş bir ölçekte yiyeceklerle doldurulduğu, The Hague, Maurithuis Museum'da (Resim 31) bulunan büyük resimdir²³⁷. Meyve ve sebzelerle dolu büyük sepetler sahneye bir

²³⁵ Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.99

²³⁶ Luka 24: 28-29, Kutsal Kitap, s.1328-29

²³⁷ Boström bu resimdeki natürmort sahnesinin 1566 tarihli Amsterdam Rijksmuseum'da bulunan "İsa Martha ve Meryem'in Evinde" resmiyle büyük benzerlik göstermesi nedeniyle, bu resmi aynı yıla

pazar yeri olmaktan çok bir mutfak havası vermektedir. Bu resimlerde de yine dinsel sahnenin ölçeğinin çok küçültülmüş olması, sahnenin resmin içindeki ikonografik önemini indirgemektedir. 1566 tarihli Paris Louvre’da bulunan mutfak sahnesinde ise sanatçı artık aynı kompozisyon yapısını dinsel öğeler olmadan uygulamıştır.

Beuckelaer’ın mutfak sahneleriyle ilgili en özgün kompozisyonlarından biri de 1563 tarihli Köln Walraf-Richartz Museum’da bulunan “Ölü Domuz” (Resim 32) adlı çalışmasıdır. Bu resim muhtemelen arka planında benzer bir öldürülmüş öküzü ait et karkasının bulunduğu Aertsen’in Uppsala’daki “Et Tezgahı” resminden etkilenmiş olsa da, Beuckelaer bu motifin resim içindeki önemini değiştirerek onu resmin ana öğesi haline getirmiştir. Beuckelaer’ın bu konudaki resimleri arasında Aertsen’in çalışmasıyla daha yakından ilişkili görünen 1568 tarihli Napoli Capodimonte Museum’da bulunan “Kasap Dükkanı” (Resim 33) adlı resimdir. Ön plandaki objelerin seçimi ve yerleşimini incelediğimizde, etin büyük oranda egemen öğe olduğunu görmekteyiz. Özellikle öndeki tezgahın üzerinde duran ölü öküz kafası Aertsen’in Et Tezgahı resminden birebir alıntı gibidir. Etlerin dizilimi, kancalara asılmış olan kıvrık biçimli sosisler gibi öğeler de buna eklenince model aldığı örnekten ne kadar etkilendiğini daha da belirgin şekilde göze çarpılmaktadır. Ancak kompozisyon arka plandaki han sahnesinde Aertsen’in erken dönem köy evi resimlerini hatırlatır tarzda bir festival havasında tasvir edilmiş olmakla öncülü olan resimden farklılaşmıştır. Hatırlanacağı üzere Et Tezgahı’nda arka planda “Mısır’a Kaçış” konusunu betimleyen bir İncil sahnesi yer almaktaydı. Oysa bu resim arka plana dinsel olmayan bir gündelik hayat sahnesi koymuştur. Bu bağlamda kendinden sonra gelen tür resimleriyle daha ilişkili görülmektedir. Özellikle de Campi, Pasarotti, Carracci gibi, Aertsen ve Beuckelaer’ın resimlerinden etkilenmiş İtalyan ressamın kasap dükkanı resimlerindeki etkilenimi izlemek açısından bu resim önemli bir örnek oluşturmaktadır.

tarihlendirmektedir; bkz. Kjell Boström, “A Still Life Painting by Joachim Beuckelaer”, **Oud Holland**, LXII, 1948, s.125-128

3.2.2. Pazar Yeri Konulu Resimler

Elizabeth Honig'e göre pazar yeri, Beuckelaer'in üç ayrı kavramı bir arada ele aldığı bir zemindi.²³⁸ O'na göre Beuckelaer resimlerinde pazar yerini şu üç bağlamda ele alıyordu; ticaret yeri olarak pazar; tiyatro yeri olarak pazar, ve adalet yeri olarak pazar.

Bu üç kavramdan ilki, yani pazarın ticari özelliği, büyük ihtimalle üçünün arasından en belirgin olanıdır. Ancak pazar yerinin kendisinin sembolik bir anlam içermeden, görünen anlamıyla resmedilmesi gelenekte var olan bir konu değildi. Bu yüzden de Beuckelaer'in resimleri pazarcılığın bir görsel anlatısı olarak ele alınamaz. Yani ressam pazarı sembolik bir zemin olarak ele almıştır. Ama yine de 16. yüzyıl Flaman şehirlerindeki pazarların işleyişine dair bazı özelliklerini resimlerinde görmek mümkündür. Bu nedenle de resimleri incelemeyen önce dönemin pazarının özelliklerine kısaca değinmek gerekmektedir.

16. yüzyılda pazarcılar, tıpkı zanaatkarlarda olduğu gibi loncalara ayrılmış şekilde ticaret yapmaktaydılar.²³⁹ En sıkı şekilde kontrol edilen ticaret, birincil önem taşıyan gıda mamülleri idi. Öncelikle buğday ve ekme, sonra et ve balık gelirdi. Balık ve et satıcıları kapalı loncalarda olurlar, ve bu satıcılık haklarını aile bireylerine devrederlerdi.²⁴⁰ Meyve satıcıları 15. yüzyılın ortasından itibaren bir lonca içinde organize olmuş şekilde işliyorlarken, kümes hayvanları ve onların ürünlerinin ticaretini yapanlar da mandıracılarla birleştirilmişlerdi.²⁴¹ Beuckelaer'in, mandıra ve kümes hayvanı ürünleri satanları bir arada resmetmesi gibi örneklerde görüldüğü üzere, çiftçileri sattıkları mamüllere göre ayırması pazarda malların nasıl satıldığını yansıtmaktadır. Resmedilen ürünler aynı zamanda o dönemdeki yerel üretim ve yerel halkın gündelik tüketimi açısından da bilgilendiricidir.

²³⁸ Honig, **Painting and The Market**, s.64

²³⁹ 16. yüzyılda Antwerp'te yapılan pazarcılıkla ilgili fazla bir açıklama bulunmaz. En çok bilgi yiyecek maddeleri satanların lonca kayıtlarında yer almaktadır, bu konuda bkz. Floris Prims, **Geschiedenis van Antwerpen**, Antwerp, Standaard, Utrecht, W. De Haan, 1946, vol. 7:2, 8:2 ; P.Genard, "Aanteekening over de antwerpsche gilden en ambachten", **Verslagen en mededelingen der Koninklijke Vlaamsche Academic voor taal – en letterkunde**, 1895, s.268-287

²⁴⁰ Prims, **Geschiedenis van Antwerpen**, vol. 7:2 –s.36, 8:2 – s.54

²⁴¹ a.e, vol. 7:2, s.56-57

Beuckelaer'ın resimlerindeki pazar satıcıları Aertsen'in pazarla ilgili resimlerindeki farklıdır. Aertsen'in satıcıları belirgin bir şekilde köylü pazarcılarken, Beuckelaer'ın satıcıları ne tam şehirli ne tam köylü olmayan arada bir statüye sahip "hoveniers" adı verilen pazar bahçıvanları idi. Bu kesimin ticari hakları da pazara mal getiren gerçek köylü satıcılardan farklıydı.²⁴² İşte İnsan sahnelerinde yer alan diğer figür örnekleri de yine kendileri normalde pazarcı olmayan, fakat şehirlerde pazarların kurulduğu zamanlarda pazar alanını ziyaret eden gezginlerdi. Bunların arasında şarap satıcıları, sahte doktorlar gibi kişileri saymak mümkündür. Beuckelaer'ın resimleri her ne kadar tümüyle pazarın bir tasviri olmasa bile, yine de içinde bulundurduğu böyle öğeler, o dönemin sosyal yaşamında görülen sahici öğelerdir.

Beuckelaer'ın pazar sahnelerindeki bir diğer özellik de pazar alanının sokak tiyatrosunun sahnelenmesine ev sahipliği yapma özelliğidir. Sanatçı o dönemin sosyal yaşamının bu yönünü resimlerine yansıtarken Sebastiano Serlio'nun mimari konulu kitaplarından alıntılar yaparak sahnelere teatral bir hava katmıştır. Sanatçının bu yaklaşımı, pazar yerini tiyatro performanslarının sergilendiği bir yer olarak benimseyen Flaman izleyici kitlesine tanıdık gelecek şekilde bir düzenleme yapmasına yardımcı olmaktadır.

Ortaçağ'da tiyatro büyük ölçüde kiliseyle ilişkili bir performanstı. Kilise kurumu ağırlıklı olarak İsa'nın Çilesi gibi konuları sahneleyen oyunların kendi kutsal alanında değil pazar alanında yapılmasına izin verirdi.²⁴³ Ekonomik ve sosyal paylaşımın merkezi olan pazar alanı genellikle hem kilise hem de valilik binasına komşu olurdu.²⁴⁴ Ortaçağ tiyatrosunun "alanı" pazar yerinin kendisiydi. Gerçek binalar oyunun düzenine katılır, oyuncular sahne platformu ile sokak seviyesi arasında performans gösterirlerdi. Pazar yerinin etrafındaki bazı yerler ve pazar

²⁴² Honig, **Painting and The Market**, s.67

²⁴³ Pazar alanının dinsel gösterilerin sahnelenmesi için kullanımının 10. yüzyıla kadar gitmesi konusunda bkz. William Tydeman, **The Theatre in the Middle Ages: Western European Stage Conditions, c.800-1576**, Cambridge University Press, 1978, s.121; 16. yüzyılda ise "drama" dinsel bir geçit töreninin bir parçasıydı ve bu hareketli topluluğun pazar yerine varmasıyla birlikte sahnelenirdi, bkz. E.van Autenboer, "Volksfeesten en rederijkers te Mechelen (1400-1600)", **Koninklijke Vlaamse Academic voor taal-en letterkunde**, 6, no. 89, Ghent, 1976

²⁴⁴ Elie Konigson, **L'Espace theatral medieval**, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975

yerini çevreleyen sokaklar, kullanılacak mekanlar olarak belirlenirdi. Bu sokak ve binaların bazıları Herod'un sarayı, Martha'nın evi, Pilatus'un mahkemesi gibi, İncil'de adı geçen mekanları temsil ederlerdi. Bu durum, sahnelenen oyunun izleyicide yarattığı duygu itibarıyla, temsil ile gerçekliğin iç içe geçtiği bir etki yaratırdı.²⁴⁵

Beuckelaer sadece "İşte İnsan" değil, İsa'nın çilesiyle ilgili tüm sahneleri o döneme özgü çağdaş şehir dokusu ve çevresi ile bağlantılı şekilde resmetmiştir. Çeşitli hikayeleri, tiyatro sahnesini temsil eden büyük bir bina etrafına yerleştirdiği bir kompozisyon biçimi ortaya koymuştur. Bu düzeni oluşturmasında 1561 tarihinde gerçekleştirilen büyük Antwerp "landjuweel"inin payı büyüktür. Beuckelaer'ın pazar sahnelerinin kurgusal içeriğiyle "landjuweel" şenliğinin içeriksel yapısı arasında bir paralellik kurmak mümkündür.²⁴⁶ Landjuweel şenlikleri şehirler tarafından düzenlenirdi ve adları da o yıl düzenlendiği şehirle anılırdı. Beuckelaer'ın "İşte İnsan" konusunda yaptığı ilk pazar yeri sahnesinin tarihi olan 1561 tarihinde de landjuweel Antwerp şehrinde düzenlenmişti. Etkinliği organize eden kuruluş da, retorikçiler ve ressam loncası olan Aziz Luka loncasıydı. Bu şenliklerin içinde yapılan etkinlikler arasında en önemlisi, şehrin sokaklarında sergilenen bir dizi tiyatro oyunudur. Bu şenliklerde şehrin kamusal alanları, orada bulunan kişilerin aynı zamanda hem izleyici hem katılımcı durumunda olduğu, adeta şehir çapında bir tür tiyatro sahnesi haline dönüşürdü. Hem edebi hem dramatik bir içeriği olan bu şenliklerin, tüm şehir çapında yapılan düzenlemelerle aynı zamanda bir görsel içeriği de oluşmuş olurdu.

Dinsel hikayelerin geniş bir coğrafi manzara üzerinde tasvir edilmesi, Kuzey resim geleneğinde oldukça yaygın bir durumdu. Bu manzaralardaki coğrafya, İncil'de sözü edilen hikayelerin geçtiği coğrafyaya ait manzaralar olurdu. Beuckelaer'ın en çok ele aldığı konu olan İşte insan sahneleri de kendinden önceki gelenekte böyle bir manzara üzerinde gösterilirdi. Ancak Beuckelaer bu yaklaşım yerine, hikayeyi çağdaş şehir ve pazar görüntüleri içinde ve Serlio tarzı bir mimari düzenden faydalanarak, teatral bir atmosferde ele almıştır. Bu durum onun resim

²⁴⁵ Bu türde bir sahneleme düzeni için bkz. William Tydeman, **a.g.e.**, s.138

²⁴⁶ Honig, **a.g.e.**, s.54

geleneğinden olduğu kadar tiyatro geleneğinden de etkilenmiş olduğunu göstermektedir. Bölüm 2’de ayrıntılı şekilde anlatıldığı üzere; Flaman sokak tiyatrosu kapsamındaki “spelen van sinne” adı verilen retorik oyunlarında, ön tarafta çeşitli gruplar, birbirinden ayrı oyunlar oynarlar. Bu oyunların her biri farklı dinsel ve ahlaki soruya ya da soruna cevap arayan argümanlar içerirler. Arka tarafta ise “togen” adı verilen önu perdeyle kapatılmış ayrı bir bölüm bulunur. Bütün performansların sergilenmesinin ardından ise togen perdesi açılır. Perdenin arkasında bütün bu soru ve argümanlara cevap teşkil eden bir sahne, oyuncular tarafından tablo gibi canlandırılmıştır. Aertsen’in çeşitli resimlerinde görsel kurguyu oluştururken bu oyun ve sahne düzeninden etkilenmiş olabileceği konusuna daha önce değinilmişti. Aynı şekilde Beuckelaer’ın da pazar yeri ve özellikle de İşte İnsan sahnelerinde aynı kurgudan etkilenmiş ve bunu bir görsel ifade dili olarak kullanmış olduğu görülmektedir. Sanatçının bu gruba giren resimlerine baktığımızda ön taraftaki pazar yeri sahnelerindeki insan kalabalığının içinde, birbirinden ayrı öyküler görülmektedir. Arka planda ise bir İşte İnsan sahnesi yer alır. Bu kurgu spelen van sinne oyunlarındaki sahne düzenini oldukça çağrıştırmaktadır. Çünkü ön taraftaki sahneler belli ahlaki konulara gönderme yapmaktadırlar. İsa’nın halka gösterilmesinin konu edildiği İşte İnsan tasviri de bu durumda sahnenin “togen” bölümünü oluşturmaktadır. Çünkü özellikle dinsel ve ahlaki konuları tartışan sahnelerin tümüne birden evrensel bir cevap olarak seçilmeye uygundur.

Beuckelaer’ın resimlerinde pazar yeri ticaretin ve tiyatronun alanı olduğu kadar aynı zamanda adaletin de yeridir. Antwerp’te 16. yüzyıl ortalarında yasal konular hem kurumlar tarafından ele alınıp düzenlemeler getirilmekte, hem de halk arasında yasalarla ilgili konular oldukça konuşulup tartışılmaktaydı. Şehrin yasal gelenekleri ilk olarak 1547’de toplanmış ve kanun maddeleri haline getirilmişti. 1570 ve 1582 yıllarında ise bu yasalar yeniden düzenlenerek çıkarılmıştı.²⁴⁷ Bunun yanında yine 1550’lerde yayıncı Hans de Laet tarafından da hukuk konusunda yazılmış rehber kitaplar yayınlanmaya başlanmıştı. Laet’in 1557’de yayınladığı anonim bir eser olan “Kanun Üstüne Eğitim ve Yönergeler” adlı kitap bunların en ünlülerinden biridir. Kitap hukuk sistemi içinde mahkemelerin, hakimlerin, tanıkların

²⁴⁷ Charles Laenens, **De geschiiedenis van het Antwerpse gerecht**, Antwerp, P. Van de Velde, 1953

ve temyiz sisteminin yerini konu edinmiştir. Kitabın en önemli bölümü “alım ve satım” konusuyla ilgilidir ve ticaretin iyi niyetle, herhangi bir hile karıştırılmadan yapılması gerektiğini anlatmaktadır. Bu yönüyle pazarın yapısının hukuka uygunluk açısından nasıl işlemesi gerektiğini ayrıntılı şekilde anlatmaktadır.²⁴⁸ Yani Beuckelaer’ın pazar yeri sahnelerini resmettiği yıllar Antwerp şehrinde geleneklerin yasalaştırıldığı yıllardır. Bu yasalar içinde de pazarın ekonomik sistemi ile ilgili kanunlar özellikle detaylı şekilde ele alınmış ve ticaretin dürüstçe yapılması gerekliliği özellikle vurgulanarak ele alınmıştır.

Pazar yeri ile adalet konusunun ilişkisi sadece sanatçının eserlerini ürettiği yıllarda gerçekleşen hukuki düzenlemeler değildir. Çoğu Hollanda şehrinde olduğu gibi Antwerp’te de pazar yeri, fiziki mekan olarak kilise ile valilik binasının arasındaki alanda, yani dinsel otorite ile hukuki ve yönetsel otoritenin arasındaki alanda yer almaktaydı. Valilik binası, içinde mahkemenin de yer aldığı, suçluların adalet önüne getirildikleri yerd. Bu binaya komşu olan pazar yeri de genellikle suçluların cezalandırıldığı yerd.²⁴⁹ Bu uygulama genellikle topluma ahlaki dersler vermek için yapılır, hatta bazen halka ibret olması açısından idam edilen kişilerin cesetleri bir süre pazar meydanında bırakılırdı. Önemli suçluların idamı için pazar tezgahları bölgeden kaldırılır ve böylece daha fazla kişi olayı izleyebilirdi. 1560’larda Antwerp şehir pazarında bir çok vatandaş değişik kişilerin idamlarını izlemiştir.²⁵⁰ Ayrıca idamların şehirlerdeki pazar meydanlarında gerçekleştirilmesi bu dönemde bütün Avrupa şehirlerinde yaygın bir durumdu.²⁵¹ Şehrin en önemli sosyal merkezlerinden biri olan pazar yerinin, idam cezalarının uygulandığı zamanlarda kendi içeriğinden çıkarılıp bir infaz mekanı haline getirilmesi muhtemelen sanatçıda İsa’nın tutuklanmasından çarmıha gerilerek öldürülmesiyle sonuçlanan sürecin fiziksel mekanını çağrıştırmış olmalıdır. Bu çağrışım bir analogi olarak ele alınıp Beuckelaer’ın resimlerine yansımış durumdadır.

²⁴⁸ Honig, **a.g.e.**, s.70

²⁴⁹ Tobias van Domselaer’e ait 1665 tarihli, Amsterdam Üniversitesi Kütüphanesi’nde bulunan bir baskı resim Amsterdam’da yapılan bu tür bir cezalandırmayı göstermektedir.

²⁵⁰ Laenens, **a.g.e.**, s.155-156

²⁵¹ Honig, **a.g.e.**, s.252 Not.62

Ayrıca şehrin pazar yerini adaletin yeri olarak resmetmek ve bunu özellikle İşte İnsan sahneleriyle birleştirmek o dönemde sadece Beuckelaer'a ait bir uygulama değildir. Sanatçının çağdaşlarına bakıldığında da benzer tasvirlerin yapılmakta olduğu görülmektedir. Bu konudaki tipik örneklerden biri de ressam Gillis Mostaert'in, 1561 tarihli, Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten'de bulunan "Antwerp Pazarında İşte İnsan" (Resim 77) konulu resmi de aynı şekilde o dönemde var olan şehir dokusu içinde tarihsel ve güncel öğeleri bir arada kullanarak bir kompozisyon oluşturmuştur. Pilatus'un İsa'yı gösterdiği topluluğun içinde hem çağdaş hem tarihsel figürler mevcuttur. Gündelik kıyafetleriyle sıradan Antwerp halkı, üzerlerinde İbranice yazı süslemeleri olan kıyafetler giymiş Yahudi din adamları gibi kişiler bu kalabalığı oluşturur. Ön tarafta yakalanıp adalete teslim edilen hırsızlar görülür. Sağ tarafta bir aile bu sahneyi izlemektedir. Ancak bu resimde ilginç olan şey, olayların Antwerp'in 1561 tarihinde yıkılıp yerine yenisi yapılmış olan eski valilik binasının önünde gerçekleşmesidir.

Görüldüğü gibi pazar yerinin bir adalet alanı olarak resimlere yansımaları ve özellikle de İşte İnsan sahneleriyle birleştirilmesi Beuckelaer'ın çağdaşı olan çeşitli ressamın kullandıkları bir ifade biçimidir. Bu doğrultuda Beuckelaer da pazarı ticaretin ve tiyatrunun olduğu kadar adaletin de uygulandığı yer olarak da görmüş ve bunu yargılama teması ile doğrudan ilişkili bir dinsel konu olan İşte İnsan sahnesiyle birleştirerek ele almıştır. Bu durum bir yandan iki olayın içerik açısından birbiriyle uygun düşmesi temeline dayandığı gibi aynı zamanda kademeli olarak resimdeki sekülerleşme için de bir olanak sunmaktadır.

3.2.2.1. Pazar Yeri ve İşte İnsan Konulu Resimler

"İşte İnsan" sahnelerinin konusu İncil'e dayanmaktadır. Yuhanna 19: 1-16²⁵² bu konuyu ele almaktadır. Hikayede İsa tutuklanır, önce kutsal sinod önünde yargılanıp daha sonra cezalandırılmak üzere dönemin Roma'lı bölge valisi Pilatus'a teslim edilir. Pilatus onu sorguladıktan sonra halkın karşısına çıkarır ve onu suçsuz bulduğunu söyler. Ancak yahudi din adamları tarafından önceden örgütlenmiş olan

²⁵² Kutsal Kitap, s.1364-65

halk onun idam edilmesini ister. Olayın gerçekleştiği zaman Fısıh bayramıdır ve geleneğe göre bu zamanda valinin bir suçluyu affedip salıvermesi söz konusudur. Pilatus Barabbas adlı bir yahudiyle İsa arasında seçim yapmalarını istediğinde halk Barabbas'ı seçer ve böylece İsa da idam edilmek üzere askerlere teslim edilir.

İşte İnsan, 15. yüzyılda Hollanda sanatında popüler bir konu haline gelmişti ve bu durum 16. yüzyılda da devam etti.²⁵³ Konunun birkaç çeşitlemesi mevcuttu. İlki, İsa'nın çevresinde birkaç figürle beraber (genelde Pilatus ve askerleri) yakından resmedildiği bir kompozisyon kurgusuna sahipti. Bu görüntü daha çok İsa'nın çilesiyle bağlantılıydı. Bu sahnelerde genellikle İsa'nın çarımıtan indirilmesi konusu ele alınır ve onun insani doğasına vurgu yapılırdı.²⁵⁴ Aynı konuyla ilgili bir diğer kompozisyon türünde ise İsa, Pilatus'un terasını temsil eden yüksek bir balkonda halkın karşısına çıkarılmış olarak resmedilirdi. Bu sahneler genellikle İsa'yı, aşağıda ona tepki gösteren bir toplulukla birlikte göstermekteydi.²⁵⁵ Buna örnek olarak verilebilecek olan Hieronymus Bosch'un "İşte İnsan"²⁵⁶ resminde (Resim 83), uzak arka planda çağdaş bir şehir görüntüsü gösterilmekte fakat konunun odağı yine İsa ve halkın ona gösterdiği tepki üzerine yoğunlaşmış durumdadır. 16. yüzyılın ilk yıllarında Lucs van Leyden aynı kompozisyon türünü bazı değişiklikler yaparak yeniden ele almıştır. Leyden'in "İşte İnsan"²⁵⁷ (Resim 64) konulu gravüründe bu kez arka planda yer alan şehir meydanı görüntüsü resmin odağını oluşturur. Ayrıca bu meydandaki gerek figürlerin kıyafetleri gerekse de binalar ressamın kendi çağına ait görüntülerdir.

Leyden tarafından geliştirilen bu kompozisyon türü Antwerp'teki ressamlar tarafından benimsendi ve resimlerde kullanılmaya başlandı. Ancak bu resimlerde Leyden'in şehir meydanı görüntüsü yavaş yavaş bir pazar yeri görüntüsüne dönüştü.

²⁵³ Bu konunun tarihi hakkında bkz. Karl-August Wirth & Gert von der Osten, **Ecce Homo, In Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 4**, Stuttgart, Alfred Druckenmüller, 1958, s.674-699; Erwin Panofsky, "Jean Hey's Ecce Homo: Speculations About Its Author, Its Donor and Its Iconography", **Bulletin: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten**, Brussel 5, September-December 1956, s.95-138

²⁵⁴ Honig, **a.g.e.**, s.61

²⁵⁵ 15. yüzyıl ortalarında İsa'nın balkon benzeri yükseltilmiş bir platform üzerinde gösterilmesi konusunda bkz. Panofsky, **a.e.**, s.108

²⁵⁶ 1475 tarihli resim Frankfurt, Stadelsches Kunstinstitut'da bulunmaktadır.

²⁵⁷ 1510 tarihli gravür Amsterdam, Rijksmuseum'da bulunmaktadır.

Bu süreci 1530'lu yıllarda Brunswick Monogramcısı'nın yapmış olduğu aynı konulu resimlerde izlemek mümkündür. Onun "İşte İnsan"²⁵⁸ resminde (Resim 76), İsa ve onu tutuklayanlar kurgusal bir binada bulunmaktadırlar. Aşağıdaki topluluk ise onları yeni yapılmak üzere olan bir binanın temelini atıldığı yerden izlemektedir. Temeli atılan bina büyük ihtimalle İsa'nın ölümünden sonra kurulan, onun yeryüzündeki kilisesidir. Ana binadaki İsa ve çevresindekiler kıyafetleri itibariyle tarihi karakterlerdir. Fakat onları çevreleyen görüntüler ise çağdaş karakterdedir. Sağda üçgen çatılı binalar, sol tarafta ise şehir kapısı ve Antwerp'te yaşayan kişilerin bulunduğu bir kasaba meydanı görülmektedir. Kalabalığı oluşturan kişilerin çoğunluğu İsa'ya tepki gösterirken, kalabalığın uç taraflarında kalan kişiler pazar işleriyle ilgilenmektedirler. Ön planın sağında iki satıcı ellerinde, içinde pazar malları olan sepetlerle dolaşmaktadırlar. Pazarın arkasında ise toptancıların getirdiği mallar gemilerden indirilmektedir.²⁵⁹ Brunswick Monogramcısı'nın resimlerinde, İşte İnsan sahnesinin figürleri bir Flaman pazar yeri ortamında ele alınmışlardır. Bu durum kendinden önceki geleneğin oluşturduğu kompozisyon kurgusunda bir değişiklik yaratmış ama önceki kurguyu tümüyle de ortadan kaldırmamıştır. Beuckelaer'in amcası ve ustası olan Aertsen, çeşitli resimlerinde ve resimlerindeki muhtelif öğelerde Brunswick Monogramcısı'ndan oldukça etkilenmiştir. Aynı şekilde Beuckelaer da Aertsen'in izinden gitmiş ve onun kompozisyon ve ikonografi konusunda ortaya koyduğu yeniliklerden oldukça etkilenmiş ve bu durum sanatçının eserlerine yansımıştır.

Joachim Beuckelaer 1561 ve 1570 yılları arasında "Pazar Yeri ve İşte İnsan" sahnesini pekçok kez resmetmiştir. Aertsen'in kompozisyon konusundaki yapmış olduğu yenilikler, Beuckelaer'in resimleri için bir başlangıç noktası niteliğindedir. Aertsen'in resimleriyle karşılaştırıldığında onun pazar yeri sahnelerinin boyutu büyümüş ve izleyiciye daha yaklaşıyor, satıcı figürlerinin bedenleri ve hareketleri bu yolla izleyicinin üzerinde daha etkili bir hale gelmiştir.

²⁵⁸ 1530 tarihli resim The Hague, Maurithuis Museum'da bulunmaktadır.

²⁵⁹ Bu resmin aynı tarihli olup yeri bilinmeyen ikinci bir versiyonu bulunmaktadır. Resimde bir sahte doktor, resmin ön planında bir kümes hayvanı satıcısı ve duvara tırmanan bir figür görülür. Bunlar Beuckelaer'in 1561 tarihli Stockholm National Museum'daki İşte İnsan sahnesinde de bulunan öğelerdir. bkz. Max J. Friedlander, **Early Netherlandish Painting**, Leiden, Sijthoff, 1967-76, vol.12, 229a

Beuckelaer'in kompozisyonlarının dikkat çekici bir diğer yönü de arka planda bulunan ve Rönesans mimari düzenleri içeren şehir görünümleridir. hem Aertsen hem de Beuckelaer, iç mekanları resmetmekte Sebastiano Serlio'nun Dördüncü kitabından geniş ölçüde yararlanmışlardır. Her iki ressamın da bu kaynaktan yararlandığını ilk defa Scheurleer ortaya koymuştur.²⁶⁰ Emmens, Beuckelaer'ın pazar yeri sahnelerinde sadece Serlio'nun dördüncü kitabıyla sınırlı kalmadığını aynı zamanda diğer kitaplardan da yararlandığını ortaya koymuştur.²⁶¹

Beuckelaer'in ilk "İşte İnsan" konulu resmi olan 1561 tarihli Stockholm National Museum'da bulunan resminde (Resim 34), binaların eğimli perspektif çizgileri, merkezi bir çıkış noktasına doğru giderek yok olur. Bu durum Beuckelaer'ın, Serlio'nun sahne tasarımları yapmış olduğu İkinci kitabı (Resim 87, 88) konusunda bilgi sahibi olduğunun bir göstergesi olarak ele alınabilir.²⁶² Bu düşünceyi güçlendiren bir diğer öge, yüksekteki şehir manzarasına doğru çıkan yükseltilmiş podyumunun giriş merdivenleridir. İlk bakışta Beuckelaer'ın spesifik alıntılar yapmak yerine genel olarak bu eserlerden faydalandığı gibi bir izlenim uyansa da, Serlio'nun kitabındaki Tragedya tiyatrosu sahnesiyle dikkatli bir karşılaştırma yapıldığında, İyon düzenindeki tapınak, onun arkasındaki bina ve zafer takının yerleşiminin her iki eserde de aynı şekilde görüldüğü ortaya çıkar.

Beuckelaer'ın, arka planda Serlio'nun sahne tasarımlarını kullandığı Pazar Sahnesi ve İşte İnsan resimlerinin muhtelif örnekleri bulunmaktadır. Bu örnekler içinde 1561 tarihli olup önceden Gemaldegalerie Scheleissheim'da bulunan resim²⁶³,

²⁶⁰ Lunsingh Scheurleer, "Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer en hun ontleeningen aan Serlio's architectuurpreten", **Oud Holland**, LXII, 1947, s.123-24

²⁶¹ J.A. Emmens, "Eins aber ist Nötig Zu Inhalt und Bedeutung von Markt und Kuchenstücken des 16. Jahrhunderts", **Album Amicorum** J.G. van Gelder (ed.), The Hague, Nijhoff, 1973, dipnotlar 30, 32

²⁶² Sebastiano Serlio, **Den Tweeden Boek van Architecturen Sebastiani Serlij, tracterende van perspectiven, dat is het insien duer tvercorten**, Antwerp, Verhulst, 1553, Kitabın içinde Folio XXVIr-Komedi Sahnesi, Folio XXVIv-Tragedya Sahnesi, Folio XXVIIr-Satirik Tiyatro Sahnesi tasarımlarını kapsamaktadır. Beuckelaer mimariyle ilgili ilk ikisinden alıntılar yapmıştır, üçüncüsü ise daha çok belli bir alanın düzenlenmesi şeklinde bir peyzaj tasarımı niteliğinde olduğu için bunu kaynak olarak kullanmamıştır.

²⁶³ Moxey, resmin Bavyera Kontu Ludwig Wilhelm'in özel koleksiyonuna dahil edilmiş olup kimse tarafından herhangi bir fotoğraf görüntüsünün elde edilebilmesinin mümkün olmadığını ifade etmektedir. Resmin bu koleksiyona hangi tarihte dahil olduğuyula ilgili bir bilgi vermemektedir. bkz. Keith Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.73, dipnot 3

bu resmin 1945 yılında II.Dünya Savaşı sırasında yok edilmiş olan 1566 tarihli replikası²⁶⁴ (Resim 35) ve 1565 tarihli Stockholm National Museum'da bulunan resim (Resim 36) verilebilir. Yukarıda sözü edilen ilk iki yapıtta pek çok öge Komedi sahnesi'nden alınmış olmakla birlikte, sonuncusundaki alıntılar hem Komedi hem de Trajedi sahnelerinden yapılmıştır. 1565 tarihli Stockholm resminde İsa'nın halka görüldüğü binanın mimari yapısı Serlio'nun İyon düzeninde bir saray tasarımından (Resim 89) alıntı yapılmıştır.²⁶⁵ Bu resmin arka planının sol tarafındaki en uzak köşesinde, bir bina cephesi üzerindeki dikdörtgen bir nişin içinde bir melek figürü yer almaktadır. aynı görüntü Serlio'nun üçüncü kitabındaki çizimler arasında (Resim 90) da yer almaktadır.²⁶⁶ Bu da Beuckelaer'ın üçüncü kitap konusunda da bilgi sahibi olduğunun bir göstergesi olarak ele alınabilir.

Beuckelaer'in, Serlio'nun Antikite üzerine olan kitaplarına karşı ilgisi 1565 tarihli Viyana Schottenstiftes Collection'da bulunan Pazar Yeri ve İşte İnsan resminde de ortaya çıkar (Resim 37). Bu çalışmada sol arka plandaki harabeler Serlio'nun Vespasian tapınağı çiziminin bir adaptasyonu olup²⁶⁷ (Resim 91), sağ en uzak köşedeki bina ise yine Serlio'nun Marcellus Tiyatrosu'ndan uyarlanmıştır.²⁶⁸ Serlio'dan yapılan alıntılar ayrıca sol taraftaki perspektif görünümlü yapıda da bulunabilir.²⁶⁹ İsa'nın insanların karşısına çıkarıldığı yapının yükselen merdivenleri de yine Perspektif Kitabı'ndan alıntı yapılmıştır.²⁷⁰

²⁶⁴ 1945 yılında II. Dünya Savaşı sırasında yok edilen bu resmin yok edilmeden önce bulunduğu yer konusunda iki ayrı yazar iki ayrı referans vermektedirler; Moxey resmin önceden Nuremberg Germanisches Museum'da bulunduğunu söylerken (bkz. Keith Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.73, dipnot 3), Elizabeth Honig resmin yok edilmeden önce Bayerische Staatsgemaltesammlungen'de bulunduğunu ve günümüzde ise The Hague, Rijksbureau voor Kunsthistorisches Documentatie'de bir fotoğrafının bulunduğunu ifade etmektedir (bkz. Elizabeth Honig, **Painting and the Market in Early Modern Antwerp**, s.80, resim 24-açıklaması).

²⁶⁵ Sebastiano Serlio, **Reglen van Metselrijen, of de vijfve manieren van Edificien, te wetene, Thuscana, Dorica, Ionica, Corinthia en Composita**, Antwerp, Coeck, 1549, Folio XLIIr.

²⁶⁶ Sebastiano Serlio, **Die Aldervermaertste Antique edificien va temple, theatre, amphitheatre, paleisen, thermen, obelisce, brugge, arche triümphal ac bascreue en defigureert met haren gronde en mate cock die plaatsen daerse staen en wise dede make**, Anwerp, Coeck, 1546, Folio Ir.

²⁶⁷ a.g.e, Folio Xv.

²⁶⁸ a.g.e, Folio XXIIIr.

²⁶⁹ Sebastiano Serlio, **Den Tweeden Boek van architecturen**, Folio XVIIIr.

²⁷⁰ a.g.e, Folio XXr.

Beuckelaer'in neredeyse bütün Ecce Homo'lu pazar yeri sahnelerinde bulunan, Serlio'dan alıntı yapılan en belirgin öge dikilitaşlardır. Bu dikilitaşların eski çağlara ait muhtelif örnekleri Serlio'nun "Üçüncü Kitap"ında yer almaktadır (Resim 92). Bu çizimlerin temeli de "Trajan Sütunu"na dayanmaktadır (Resim 93).²⁷¹

Görüldüğü gibi Beuckelaer, Serlio'nun kitaplarında yer alan mimari illustrasyonları görsel kaynak olarak kullanmış ve pek çok alıntı yapmıştır. Ancak bunu yaparken konuya hümanist düşüncenin Antik Çağ kültürüne karşı gösterdiği felsefi ilgiyle yaklaşmamıştır. Bu görsel mimari öğeleri sadece biçimsel açıdan ele almakla yetinmiştir.

Beuckelaer Stockholm Nationalmuseum'da bulunan 1570 tarihli Pazar Yeri ve İşte İnsan (Resim 38) resmini yaptığı yıllarda, Serlio'yu mimari biçimler açısından bir kaynak olarak kullanmayı bırakıp, onun yerine çağdaş mimariye yönelmiştir. Onun arka planda çağdaş mimariyi bir zemin olarak kullandığı geç dönem işlerinden, Napoli Capodimonte Museum'da bulunan, tarihsiz "Egzotik Hayvan Satıcısı" (Resim 70) resmi buna örnek olarak gösterilebilir. Bu resimdeki mimari arka plan Antwerp Borsası'nın birebir temsilidir. Bunu Pieter van der Borcht'un 1581 tarihli Antwerp Borsası adlı gravürüyle (Resim 84) ispatlamak mümkündür.²⁷² Arka planda çağdaş mimarinin görüldüğü bir başka resim de Hans van Wechlen'in "İşte İnsan"²⁷³ resmidir.

Beuckelaer'in resimlerindeki şehir görüntülerine ait mimari öğeler, onun Antik Çağ ve İtalyan Rönesans kültürüyle ilişkisinin tek referansı değildir. J. A. Emmens'in tespit edip ortaya çıkardığı üzere, Beuckelaer'in pazar yeri sahnelerinde yer alan ve dikilitaşların üstünü süsleyen rölyefler Antik Mısır kültürüne ait hiyeroglif görüntüleridir.²⁷⁴ Emmens'e göre 1561 tarihli Schleissheim resminde yer

²⁷¹ Moxey, Aertsen Beuckelaer and Secular Painting, s.77

²⁷² A.J.J Delen, **Iconographie van Antwerpen**, Brussels, Kryn, 1930, cat. No. 127, Res.26

²⁷³ 1565 tarihli resim Indianapolis, Herron Art Institute'de bulunmaktadır.

²⁷⁴ J.A. Emmens, **Eins aber ist Nötig Zu Inhalt**, s.97-98; Rönesans kültüründe hiyerogliflerin tarihi ve kökeni üzerine bkz. Ludwig Volkmann, **Bilder Schriften der Renaissance, Hieroglyphik und emblematic in ihren Beziehungen und Fortwirkungen**, Leipzig, Hiersemann, 1923; bkz. Karl Giehlow, "Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance", **Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses**, Wien, XXXII, 1915

alan semboller, büyük oranda Horapollo'nun "Hieroglyphica"sına²⁷⁵ dayanarak Francesco Colonna tarafından yazılmış bir roman olan "Hypnerotomachia Poliphili"den²⁷⁶ alınmıştır. Hieroglyphica sözel tanımlamaların görsel formlarda ortaya konduğu bir sembolizmle yazılmış bir eserdir. Hypnerotomachia ise Horapollo'nun sembolizminin bir kahraman tarafından keşfedilmiş eski zamana ait rölyeflerin yorumlanmasında kullanıldığı romantik bir romandır. Hieroglyphica'da semboller detaylı bir şekilde açıklanırken, diğerinde önemi azalarak birkaç kelimeye indirgenmiş ve dilbilimsel yazıtlardaki bazı sözlüksel unsurlar olarak görülmüştür.

Hyperotomachia Poliphili'de birçok kez karşılaşılan, semboller dizisinin en üstündeki göz motifine "ilahi" ya da "tanrı" anlamı atfedilmiştir. Birinci anlama dair örnekler (Resim 94)²⁷⁷ de görülebilirken, ikinci anlama dair örnekleri de (Resim 95)²⁷⁸ da görmek mümkündür. Yukarıda görülen ikinci bir sembol olan yılan da yine iki ayrı anlama gelebilmektedir, bir yerde "sağduyu" anlamına gelirken bir başka örnekte ise "nefret" anlamına gelebilmektedir. Bununla ilgili örnekler olarak (Resim 96)²⁷⁹ gösterilebilir. Bütünden ayrılmış bir eli gösteren üçüncü rölyef bağımsız bir motif olmayıp daha çok niteliyici bir semboldür, "senin" anlamına gelip başka bir sembole bağlanmıştır (Resim 97)²⁸⁰. Vazo iki kere görülmüştür ve "ruh" ya da "ruhlar" anlamına gelmektedir, bunun örnekleri de (Resim 94 ve 97)²⁸¹ de görülebilir. Boğa kafatası ise "çalışmak" ya da "sabır" anlamlarına gelebilir. İlk anlamıyla ilgili örnek (Resim 97)²⁸² de görülebilirken, ikinci anlamı ise (Resim 98)²⁸³ de görülebilir. Bıçak "kesmek" ya da "sonlandırmak" anlamına gelebilir. İlk anlamıyla ilgili örnek (Resim 94)²⁸⁴ da ikinci anlamıyla ilgili örnek ise (Resim

²⁷⁵ M.S. 5.yüzyılda Horapollo tarafından yazılmış olan Hieroglyphica, içinde ikiyüzden fazla Mısır hiyeroglifi ve çeşitli alegorik semboller bulunan bir antoloji kitabıdır. Bkz. Haropollo Niliacus, çev.George Boas, **Hieroglyphica**, Princeton University Press, 1993

²⁷⁶ Francesco Colonna, **Hypnerotomachia Poliphili**, Venice, Manutius, 1499 (Yeni Baskısı - Theophania Publishing, Calgary – Alberta, 2011)

²⁷⁷ a.e, Folio p. Vıv ve Folio p. VIIIr

²⁷⁸ a.g.e, Folio c.Ir ve Folio q.VIIv

²⁷⁹ a.g.e, Folio p. VIIr ve Folio pVİr

²⁸⁰ a.g.e, Folio c.Ir

²⁸¹ a.g.e, Folio p.Vıv ve V.Ir

²⁸² a.g.e, Folio c. Ir

²⁸³ a.g.e, Folio d.VIIr

²⁸⁴ a.g.e, Folio p.VIv

95)²⁸⁵ da görülebilir. Bıçaktan sonra gelen karmaşık motif aynı anlamda bir sembol olmayıp muhtemelen birkaç ayrı sembolün oluşan ve bütünü bir cümle gibi okunabilecek bir yapıdır, burda sözü edilen cümle şu şekilde açıklanmaktadır:

“Dürüst adalet, özgür ve yalın dostluk ve düşmanlık, hepsi birlikte krallığı katı bir şekilde koruyan geniş görüşlülüktür.”²⁸⁶

Sıradaki sembol Rönesans döneminin en ünlü “hieroglyph”lerinden biridir, yayıncı Aldus Manutius’un işareti olup konusu Erasmus’un Meseller’inden alınmıştır. Bir önceki şekilde olduğu gibi, yunus ve çapa tek bir sözü değil bir deyişi temsil eder, “yavaşça acele etmek” (Resim 98).²⁸⁷

Rönesans döneminin hieroglifleri kendi çağında dilbilimsel semboller olarak görülürdü. Görüldüğü gibi, Colonna “Hieroglyphica”yı kayıp bir dilin ifadesi olarak gördüğü eski rölyeflerin yorumu olarak kullanmıştı. Sonuç olarak, Hieroglyphica’daki karmaşık fikirlerle birleştirilmiş sembolleri tek kelimelik öğelere dönüştürerek sözel cümleler kurmuştu. Hierogliflerin doğasına bu dilbilimsel bakış, yazarlar arasında olduğu kadar sanatçılar arasında da büyük oranda uygun bulunmuş ve paylaşılmıştı. Beuckelaer’dan önceki döneme baktığımızda, örneğin Dürer’in “Maximilian’ın Zafer Takı”²⁸⁸ (Resim 85) adlı tahta baskısında, imparatora yapılan övgülerin her bir ifadesinde bu sembollerin kullanılması şeklinde bir girişim söz konusudur. Daha sonra gelen “semboller” kitaplarının yazarları, orijinal hieroglifler repertuarını kendi yarattıkları sembollerle genişlettiler ve görsel sanatlarda onların önemini vurguladılar. İlk defa 1531 yılında yayınlanan ve çağının en başarılı simgeler kitabı olan “Emblemata”nın²⁸⁹ önsözünde Andrea Alciatus sanatçılara ve zanaatkarlara çalışmalarının anlamını zenginleştirmeleri için, sembolleri kullanmalarını tavsiye etmiştir.

²⁸⁵ a.g.e, Folio q.VIIr

²⁸⁶ Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.80

²⁸⁷ Margareth Mann Phillips, **The Adages of Erasmus**, A Study with Translation, Cambridge University Press, 1964, s.174

²⁸⁸ 1515 tarihli resim Berlin, Staatliche Museum’da bulunmaktadır.

²⁸⁹ Andrea Alciatus, **Emblemata – Simgeler Kitabı**, çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2007

Simgeler kitabı yazarları türün doğasında var olan dilbilimsel olasılıkları vurgulamaya devam ettiler. Pierio Valeriano 1556'da basılan ve çağının en ansiklopedik simgeler kitabı olan büyük "Hieroglyphica"sında²⁹⁰ okuyucularına hiyeroglifler ve simgelerin birleştirilmesinden oluşturulan cümlelerle ilgili çizili örnekler ortaya koydu. Valeriano'nun sembollerini bir dikilitaşın rölyefleri gibi yukarıdan aşağıya doğru okunan şekilde ortaya koyması Beuckelaer'in bu simgeleri kullanması açısından ayrıca bir öneme sahiptir.

Hypnerotomachia ve Hieroglyphica sadece İtalya'da değil aynı zamanda Almanya ve Fransa'da da ünlü olmuşlardı. Flamanca çevirileri olmamasına rağmen Hollanda'lı hümanistler büyük ihtimalle onların varlığının farkındaydılar. Örneğin Erasmus, Manutius'un Hieroglyphica'nın ilk baskısını hazırladığı 1505 yılında Venedikteyken, hiyerogliflerin görüldüğü eski çağ kültürüne karşı olan bu gizemli, derinlemesine bakıştan çok etkilendi.²⁹¹ Hiyerogliflerin Hollanda sanatında Beuckelaer'in işlerinden önce görüldüğüne dair örnek 1550 tarihli Canon Mielemans'ın Liege Kutsal Haç Kilisesi'ndeki mezarının üzerindeki rölyef süslemeler verilebilir. Sembollerin çoğunluğu Hypnerotomachia'dan bir tanesi Hieroglyphica'dan ve iki tanesi de başka kaynaklardan alınmıştır. Semboller dikey bir düzende çiftler halinde düzenlenmiştir ve burdan çıkan anlam da yukarıdan aşağıya doğru okunması gerektiğidir.²⁹² Ayrıca Maarten van Heemskerck'in de hiyeroglifleri hem baskı resimlerinde hem de babasının mezar anıtında kullandığı görülmektedir. Mezar anıtı 1570 tarihli olup, baskı resimler 1547-1559 tarihleri arasında yapılmıştır.²⁹³

Antwerp'in o günlerdeki sanat ortamına bakıldığında, Beuckelaer'in Colonna ve Horapollo'nun sembollerinden yararlanması, sanatçıya özgü bir durum değildi.

²⁹⁰ Pierio Valeriano, **Hieroglyphica**, Basle, 1566, Book XXXI, Folio 219v.

²⁹¹ Erasmus sembollerin kullanımını "hayali bir evin resimsel süslemeleri" olarak tanımlamaktadır. Bu yaklaşım onun sembollerin yalnızca edebi eserlerde değil görsel sanatlarda kullanımını da onayladığının bir göstergesidir. Bu konuda bkz. **The Colloguies of Erasmus**, çev. Craig R. Thompson, Chicago University Press, 1965, "The Godly Feast", 1522, s.53

²⁹² Guy de Tervarent, **Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600**, 2 vols. Geneva, Droz, 1958, Plate II, figs. 3 – 4 in vol I.

²⁹³ Ilja Markx-Veldman, "Maarten van Heemskerck's use of emblem and proverb books in two prints", **Simiolus**, VI, 1972-73, s.20-28; "Het grafmonument te Heemskerck en het gebruik van hieroglyfen in de kring rondom Maarten van Heemskerck", **Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek**, XXIV, 1974, s.27-44

Örneğin, Jan van der Noot'un şiirsel çalışmalarında da hiyeroglifler görülür. Onun ilk defa 1573 tarihinde Antwerp'te yayınlanmış olan "Das Buch Extasis" adlı kitabı, Hypnerotomachia'nın 1546 yılında Paris'te basılan Fransızca baskısından hem biçim hem de içerik açısından çok etkilenmişti.²⁹⁴ Colonna'nın hiyeroglifleri bu kitabın sonundaki tepesi kesilmiş bir piramidin üzerini süslemek için kullanılmıştı. Sonraki baskılarında dikilitaş bütün şekilde olup bir edebi metinle birleştirilmişti. Van der Noot'un kullandığı sembollerin çoğunluğu Hypnerotomachia'dan alınmıştı. Bunlar cümleleri tamamlamak için kullanılmıştı ve dikilitaşın anlamı da yukarıdan aşağıya doğru okunduğunda ortaya çıkıyordu.²⁹⁵ Van der Noot'un yarattığı dikilitaşla yakından ilişkili bir başka dikilitaş da Abraham Ortelius'un Album Amicorum'unda görülür. Bu dikilitaş Hypnerotomachia'dan semboller yanında retorik grupları arasında popüler olmuş olan resimli bilmece sembolleri de içerir.²⁹⁶

Beuckelaer'in hiyerogliflere olan ilgisi, Antwerp'te simgeler edebiyatına karşı büyük bir rağbet gösterildiği bir zamana denk gelir. Simgeler kitaplarının Hollanda'daki bu popülaritesinde yayıncı Christopher Plantin'in rolü büyüktür. Plantin'in bu alandaki ilk girişimi, Fransa'da popülaritesini kanıtlamış bir kitap olan Paradin'in "Devises heroiques" adlı 1561 yılında yayınlanan kitabıdır. Daha sonra gelen yıllarda Plantin, içlerinde Hollanda hümanistleri arasında ilk defa bu türde eser vermiş olan Johannes Sambucus (1564) ve Hadrianus Junius (1565) gibi kişilerin de bulunduğu çeşitli yazarların bir seri simgeler kitaplarını yayınladı. Plantin kendi özel işaretini koyarak simgeler kitaplarına karşı kişisel ilgisini de ifade etmekteydi, bu işaret, altında "Labore et Constantia" yazılı iki pergelden oluşan bir işaretti. Hiyeroglifler ve simgeler konusunda bu gibi işaretler, sanat eserleri ve zanaat ürünlerine ezoterik anlamlar katan unsurlar olarak ve aynı zamanda belli bir bilgiye sahip bir kesimin anlayabileceği gizli bir lisan gibi kullanılırdı. Bu açıdan Beuckelaer'in dikilitaşlarında anlamlı bir işaretler dili olmaya da uygundular.

²⁹⁴ Combertus Pieter Burger, "Het hieroglyphenschrift van de Renaissance", **Het Boek**, XIII, 1924, s.288

²⁹⁵ Carlo Allard Zaalberg, **Das Buch Extasis van Jan van der Noot**, Doctoral diss. Utrecht, Assen, van Gorcum, 1954, s. 46-54; ayrıca bkz. **The Olympia Epics of Jan van der Noot**, a Facsimile Edition of Das Bush Extasis, Een Cort Begryp der XII Boecken olympiados and Abergé des Douzes Livres olympiades, Assen, van Gorcum, 1956

²⁹⁶ Jean Puraye, "Abraham Ortelius", **Album Amicorum**, edition facsimile avec notes et traduction, De Gulden Passer XLV, 1967, s.1-125; XLVI, 1968, s.1-99

Emmens'in iddiasına göre Beuckelaer'in eskiden Scheissheim'da bulunan resmindeki dikilitaşta bulunan, üstteki altı sembol olan göz, yılan, el, vazo, boğa kafatası ve bıçak şu anlamlara geliyordu: "Tanrının bilgeliği ruhunuzun işlerini bölümlere ayırır".²⁹⁷ Kılıçla beraber olan yuvarlak sembol ve terazinin anlamı ise: "Dostlukta ve düşmanlıkta özgür olan gerçek adalet, ölçülü bir geniş görüşlülükle krallığın sürdürülmesini sağlar".²⁹⁸ Son olarak da yunus ve çapa, yani "festina lente"nin anlamı da "olgunluk, yani, herşey zamanı gelince olacaktır" anlamına gelmektedir. Emmens dizinin bütünü o günlerdeki ortam açısından değerlendirdiğinde; resmi yaptıran kişi tarafından şehir yargıcına yapılan bir uyarı gibi görüldüğünü düşünmektedir. Ona göre resmi yaptıran kişi de muhtemelen, sulh ve düzen sürdürülmelidir ama engizisyona fazla hareket özgürlüğü verilmemelidir düşüncesinde olan şehir meclisinin bir üyesidir.²⁹⁹ Yani burada reformist bir görüşün yansıması söz konusudur.

Ancak Moxey bu yoruma olumlu yaklaşmamaktadır. Ona göre Beuckelaer bu tip çalışmalarında hiyeroglifleri küçük değişikliklerle tekrar etmektedir. Stockholm Nationalmuseum'daki 1561 tarihli resim ve 1565 tarihli resimlere ve Uffizi Floransa'daki 1566 tarihli resme (Resim 39) bakıldığında bu tip hiyeroglif dizilimlerinin belirgin bir şekilde tesadüfi yapıda oldukları görülmektedir. Kavramların diziliminin dilbilimsel açıdan anlamlı bir cümle oluşturması mümkün değildir. Bu durum bu resimlerin özel bir amaca yönelik olarak sipariş edilmesinin pek mümkün olmadığını göstermektedir. Moxey'e göre sanatçı bu hiyeroglifleri daha çok resimsel görsel öğeler olarak kullanmıştır ve bu tarzın temel karakteristikleri Beuckelaer ve ustası Aertsen tarafından önceden oluşturulmuştur.³⁰⁰

Beuckelaer, Serlio'nun mimari çizimleriyle, altında yatan hümanist ideolojiye yöneldiği için değil buradaki öğeleri görsel imgeler olarak kullandığı için ilişki kurar. Bu nedenle, hiyerogliflere de benzer bir yaklaşımla, bir şeyler ima eder tarzda, sembolik bir anlatım kaygısıyla yaklaşmaz, ama buna rağmen yine de onları son derece önemli noktalarda kullanır. Moxey'e göre Beuckelaer, Serlio'daki mimari

²⁹⁷ Emmens, **Eins aber ist Nötig Zu Inhalt**, s.97

²⁹⁸ **a.e.**, s.98

²⁹⁹ **a.e.**, s.98

³⁰⁰ Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s. 87-88

düzenlerin karmaşık ikonografisinden tümüyle habersizdir ama bunlar onun resimlerine sembolik bir boyut katarlar.³⁰¹

Beuckelaer'in, Serlio'nun kitaplarında yer alan, Antik Çağ'a ait mimari öğeleri işlerine dahil etmesinin belki de Hıristiyan ikonografisi ve İsa'nın çilesinin bağlamında başka bir anlamı vardır. Çünkü Serlio'nun kitaplarında Dor düzeni İsa'ya ya da diğer erkek azizlere adanmış kiliselere uygun bulunmuş, İyon düzeninin anaç karakterli azizeler için uygun olduğu ve Korint düzeninin ise Bakire Meryem ve diğer bakire azizeler için uygun olduğu şeklinde bir ikonografik yaklaşım bulunmaktadır.³⁰² Her ne kadar Emmens ve Moxey iki ayrı uçta yorumlarda bulunsalar da, aslında her ikisinin de söylediklerinin tam doğru olup olmadığını kesin olarak kanıtlayan kanıtlar mevcut değildir. Sonuç olarak Beuckelaer'in pazar yeri sahnelerinin simgesel içeriğiyle ilgili daha derinlemesine araştırma yapılmasına gerek vardır.

İşte İnsan sahnelerinde dikilitaşlar ve diğer mimari öğelerin yanında, pazar yerinin kendi ortamına ait öğeler de belli bir sembolizm içinde kullanılmışlardır. Emmens eskiden Schleissheim'de bulunan resmin sağ ön planında bulunan kümes hayvanları satıcısını resimdeki dünyevi öğe olarak değerlendirmiştir. Bu figürü pazar yeri sahnelerinin dünyevi niteliğine cinsellik açısından bir katkıda bulunan bir şehvet simgesi olarak değerlendirmiştir.³⁰³ Bu tanımlamanın temeli, Hollanda edebiyatı ve bazı tür resimlerindeki kümes hayvanı alışverişinin, Flamanca "vogelen" (kuşçuluk) şeklinde ifade edilen ve cinsel ilişki manasına gelen müstehcen bir ikincil anlam taşımaya dayanmaktadır. Beuckelaer'in resimlerindeki satıcıların bu anlamda verdiği mesaj aslında 17. yüzyıl tür resimlerindeki, kuş alışverişi yapan figürler kadar açık bir ifade içermez. Ama öte yandan bu figürlerin mekansal ilişki açısından çok yakın durmaları, aynı ifadeyi daha üstü kapalı şekilde ima ediyor olabileceklerini düşündürür.

³⁰¹ a.g.e, s.88

³⁰² Sebastiano Serlio, **Reglen van Metselrijen**, Folio XVv. (Doric), Folio XXXIIIv. (Ionic), Folio XLIVv. (Corinthian)

³⁰³ Emmens, a.g.e, s. 97

Emmens eskiden Schleissheim’da bulunan resmin sol tarafında bulunan kasap tezgahını lüks yaşamın simgesi olarak yorumlamıştır. Bu yorum aynı zamanda resmin ön planının sembolik olarak dünyeviliği temsil eden bölüm olması fikrini de destekleyen bir görüştür. Bu tanımlamayla ilgili bir örneği D.V. Coornhert’in 1575 yılında Antwerp’te basılan “Recht Ghebruyck ende Misbruyck van tydlycke have” adlı kitabında yer alan “Vita Luxuriosa” (lüks yaşam) adlı bir gravürde (Resim 99) görmek mümkündür. Bu resimde pazar yerinde bir avcıdan tavşan satın almakta olan bir kadın görünür ve resmin altında da “voluptas carnis” yazılıdır, yani maddiyata duyulan aşk. Aynı sahnede zengin bir adam kendisine yaklaşan dilenciye reddetmekte fakat buna karşın sahnede yer alan İsa ona elini uzatmaktadır. Voluptas carnis’in temsili olan kadın et satın almakta yani bedensel iştahını doyurmaya çalışmaktadır. Buna karşın İsa ise aç bir dilenciye karşı manevi bir yaklaşımda bulunmaktadır. Aynı sahnede yer alan bu iki durumun arasındaki karşıtlık bize Aertsen’in resimlerindeki ruhsal-dünyevi karşıtlığı üzerine kurulu kompozisyonları hatırlatır. Ancak Beuckelaer’ın resmine aynı yaklaşım açısından bakarsak bir fark olduğu görülmektedir. Baskı resimde her iki öge eşit ağırlıkta aynı sahnede yer alır. Oysa Beuckelaer’ın resminde pazar satıcıları ön planı egemen bir şekilde kaplamışken, İsa’nın yer aldığı İşte İnsan sahnesi uzak arka planda, oldukça küçük ölçekli bir şekilde yer almaktadır. Yani dinsel sahnenin önemi, oldukça indirgenmiştir.

Beuckelaer’ın “Pazar Yeri ve İşte İnsan” konulu, her ikisi de Stockholm National Museum’da bulunan 1561 tarihli resmi ile, aynı konudaki 1570 tarihli resmi karşılaştırıldığında sanatçının aradan geçen yıllar içinde sanatsal açıdan ne kadar farklılaştığı ortaya çıkar.

Erken tarihli resimde ön planda genel bir pazar yeri görüntüsü varken, geç tarihli resimde ön planda bir balık satıcısının hakimiyeti göze çarpar. Arka planda yer alan ve içinde dinsel sahnenin de yer aldığı pazar görüntüsünde figürler oldukça küçülmüştür. Beuckelaer’ın sonraki dönemde yaptığı birçok resimde olduğu gibi arka plan gittikçe küçülmüş ve ayrıca dinsel sahne puslu ve belirsiz bir hale gelmiştir. Kutsal kitaba dayalı bir olayın ruhsal önemi daha çok gündelik hayata ait bir gerçeklik gibi yer almaktadır. Emmens’e göre burada bir ahlaki hatırlatma vardır.

İnsanlar büyük perhiz döneminde et yememek durumundadırlar. Balık tezgahı ve İsa sahnesinin yerleşimi ona göre bu ahlaki hatırlatmayı gerçekleştirmektedir.³⁰⁴ Bunun yanında, Serlio'dan alıntı yapılan mimari öğelerin ortadan kalkması ve hiyerogliflerin artık görünmemesi bu hümanist unsurların Beuckelaer için geçici bir ilgi olduğunun göstergesidir. Beuckelaer tarihsel-dinsel gerçeklikle ilgili olarak gördüğü bu unsurları bırakarak, gündelik hayatın detaylarına yoğunlaşmaya başlamıştır.

Sanatçı 1570 tarihli resimde nispeten birbiriyle ilişkili durumda olan ön ve arka planları iyice birbirinden ayırmıştır. Beuckelaer önceki resimlerindeki kademeli uzaklaşmayı terkederek, ön plana izleyiciye çok yaklaşmış tek bir balıkçı tezgahı koymuştur. Ön plana göre çok küçülmüş olan arka planı bir kemerle ayırarak, iki sahneyi iyice birbirinden koparmıştır. Pilatus tarafından İsa'nın gösterildiği topluluk ve çağdaş kıyafetli şehirliler, uzak arka planda, kemer etrafında birbirine karışmıştır. Temel olarak birbirinden ölçüleri farklı iki ayrı insan topluluğu vardır ve aralarında da bir boşluk bulunmaktadır. Resim bu yönüyle Aertsen'in ruhani-dünyevi ayrımını belirgin olarak ortaya koyduğu resimlerine benzemektedir.

En ön planda diğerlerine göre en büyük boyutlu olan, iki erkek ve bir kadından oluşan üçlü bir figür grubu bulunmaktadır. Erkeklerin her ikisi de beden dili itibarıyla kadınla ilişkilendirilmiştir. Karşısındaki erkek figürü kollarını açmış şekilde durur ve önünde de somon balığı dilimleri bulunmaktadır. Bu biçimde dilimlenmiş somon bu resimlerde kadın cinsel organına gönderme yapan bir sembolik ögedir. Adamın duruşuyla da ilişkilendirildiğinde burada bir cinsel mesaj söz konusudur. Aynı durum resmin sol tarafında da bulunmaktadır. Çünkü kadının yanında duran erkek figürü de kollarını kadının üzerine koymuş şekilde durmaktadır. Bu tür bedensel yaklaşımlar, Aertsen'in resimlerinden de hatırlanacağı üzere cinsellik imasında bulunan bir ifade biçimidir. Ancak burada Aertsen'in resimlerinden farklı bir durum vardır. Onun resimlerinde bu tür cinsel imaların söz konusu olduğu pazar sahnelerindeki kadın figürleri genellikle pazarcı kadınlardır. Oysa ki buradaki kadın figürü gerek kıyafetleri, gerekse de yanında taşıdığı alışveriş

³⁰⁴ Emmens, a.g.e, s. 96-97

sepetinin bizde yarattığı çağrışım itibariyle bir pazarcı kadın figüründen çok, bir pazar müşterisi görünümündedir. Bu figürlerin hemen arkasında yer alan diğer gruptaki kadınlardan üç tanesi de bu sahneyi izler durumdadır. Özellikle yerde oturmuş satıcı kadın ve onun hemen önünde duran şehirli müşterisi olan kadın figürleri de sağ tarafta duran ve cinsel semboller içeren şapkalı erkek figürünün pozuna odaklanmış durumdadırlar. Bütün bu semboller, figürlerin beden dili ve bakış ifadeleri ön plandaki sahneyi erotik sembollerle yüklü bir hale getirmektedir.

3.2.2.2. Balık Pazarı ve Mucizevi Balık Avı Konulu Resimler

Beuckelaer tarafından yapılan İşte İnsan tasvirlerinin resimsel formatı gelişerek başka konulara dönüşmüştür. Biri kaybolmuş diğeri mevcut olan iki resim özellikle bu anlamda birbirine yakındır. Günümüze kalabilen resim 1566 tarihli Napoli Capodimonte Museum'da bulunan "Pazar sahnesi ve Aziz Matta'nın Çağrısı" adlı resimdir. Kayıp olan "Pazar Sahnesi ve Emmaus'da Yemek" adlı resim Willem van Haecht tarafından 1630 tarihinde Antwerp resim galerisinde kayıtlara geçirilmiştir.³⁰⁵

Beuckelaer'ın aynı şekilde ele aldığı bir başka konu da Mucizevi Balık Avı konusudur. Bu konudaki resim örnekleri; 1563 tarihli bir resim³⁰⁶ (Resim 40), 1964 yılında Christie's de satılmış olan ve şu an Brüksel'de özel bir koleksiyonda bulunan 1568 tarihli bir resim³⁰⁷ (Resim 41), 1569 tarihli nerde olduğu bilinmeyen bir resim³⁰⁸, 1570 tarihli Napoli Capodimonte Museum'da bulunan bir başka resimden (Resim 42) oluşmaktadır.

Mucizevi Balık Avı konusu resimde bazı din dışı uygulamaları gerçekleştirmek için imkan sunmuştur. İncil'deki öykü İsa'nın dirildikten sonra

³⁰⁵ F. Lugt, "Joachim Beuckelaer als Tekenaar", **Kunshistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Konsthistorische Documentatie**, III, 1948, s.45-47

³⁰⁶ Moxey resmin Isle of Skye, Macdonald Collectionda bulunduğunu söylerken (Keith Moxey, **Aertsen Beuckelaer and Secular Painting**, s.92) Elizabeth Honig, California, The J. Paul Getty Museum'da olduğunu söylemektedir (Elizabeth Honig, **Painting and the Market in Early Modern Antwerp**, s.83, resim 26 açıklaması)

³⁰⁷ Christies Satış Kataloğu, 26 Haziran 1964, No: 134

³⁰⁸ Resmin M.J. Friedlander arşivine ait bir fotoğrafı bugün The Hague, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie'de bulunmaktadır.

Taberiye Gölü'nde öğrencilerine görüldüğünü anlatır (Yuhanna 21:1-18)³⁰⁹. İsa verimsiz bir balık avını geçirdikleri gecenin sabahında onlara kıyıda görünür ve ağlarını teknenin sağından yeniden atmalarını söyler. Bunu yaptıklarında o kadar çok balık yakalarlar ki (153 balık) ağlarını tekneye çekemezler . Bunun üzerine Petrus onun İsa olduğunu anlar ve ona ulaşmak için yüzer. Havariler balıkları kıyıya getirirler ve İsa onları birlikte ekmek ve balık yemeğe davet eder. Sonrasında İsa üç kez üst üste Petrus'a "beni seviyormusun" diye sorar ve Petrus da "evet" diye cevap verir. İsa da ona her cevabından sonra "koyunlarımı otlat" diye karşılık verir. 1563 tarihli resmin arka planında Petrus'un İsa'yı tanınması ve havarilerin bulunduğu gemiden inip ona doğru koşması sahnesi görülmektedir. Onun arkasında da küçük bir tepeciğin eteklerinde İsa'nın onları çağırdığı yemeğin hazırlığı yapılmaktadır. Ön planda ise bir başka balıkçı gemisi sahile yanaşmıştır ve bir insan kalabalığı onları karşılamaktadır. Bu kalabalığın arasında tüccarlar, ön planda Beuckelaer'ın tipik pazarcıları tarzında bir balıkçı kadın bulunmaktadır. Köylülerden bazıları balık yüklü sepetleri yüklenirken diğerleri de atlı kızaklarla onları başka yere nakletmek için beklemektedirler. Bu resimdeki kompozisyon Aertsen-Beuckelaer geleneğinde örneğine sıklıkla rastlanan, dinsel arka plan ve dünyevi ön plan karşıtlığı üzerine kurulu bir yapıdadır. Ancak resmin ön planı kurgusal bir balık avından dönüş sahnesi olmaktan çok dönemin ticari özelliklerini gösteren, yani sanatçının kendi çağının gerçeklerine dayanan bir içeriğe sahiptir. 16. yüzyıl Hollanda için balıkçılık sanayisi açısından bir büyüme ve merkezileşme dönemidir. Balıkçıların çıktıkları av seferleri ve sefer dönüşünde de yakaladıkları balıkların dağıtımı, bu avları finanse eden tüccarlar tarafından organize edilmekteydi. Gıda sanayinin bu kolu büyüdükçe, dağıtımın doğru ve adil şekilde yapılması ile ilgili gerekliliklerin de çok sıkı bir şekilde takip edilmesi ve tam yasalara uygun şekilde yapılmasının denetlenmesi gerekiyordu.³¹⁰ Bu nedenle buradaki sahnede de halkın oluşturduğu bir kalabalık tarafından, balıkçılar ve tüccarların yaptığı dağıtımın denetimi şeklinde bir izlenim vermektedir.

³⁰⁹ Kutsal Kitap, s. 1368

³¹⁰ J.A. van Houtte, **An Economic History of the Low Countries, 800-1800**, London, Weidenfeld and Nicolson, 1977, s.68, s.152; Floris Prims, **Geschiedenis van Antwerpen**, vol.7:2, s.34, vol.8:2, s.52

Beuckelaer'ın çağdaşı olan sanatçıların benzer konularda yaptıkları bazı resimlerle onunkileri karşılaştırınca birtakım farklar olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu farklar da özellikle dinsel konuların kademeli olarak indirgenerek din dışı konulara doğru geçiş eğilimini göstermesi bakımından önemlidir. Beuckelaer ile aynı yıllarda, yine İncil'den alınmış olan bir başka balık avı sahnesi de çeşitli ressam tarafından resmedilmiştir. Buradaki hikaye (Luka 5: 1-11)³¹¹ İsa'nın ilk öğrencileriyle ilgilidir. Verimsiz bir av dönüşünde İsa onların teknelerine biner ve tekrar ağ atmalarını söyler. Petrus bütün gece çabaladıklarını ama hiçbir şey tutamadıklarını ama İsa'nın sözü üzerine ağlarını tekrar atacağını söyler. İsa'nın söylediğini yapınca çok fazla balık tutarlar ve bu mucize İsa'ya iman etmelerine neden olur. Bu hikayenin resmedildiği örneklerden biri Lucas Gassel'in 1566 tarihli, yeri bilinmeyen "Mucizevi Balık Avı" (Resim 86) resmidir. Bu resimde İncilden alınan sahne, teknenin Schelde nehri üzerinde olduğu ve arka planda Antwerp görülecek şekilde resmedilmiştir. Benzer şekilde Adrian Collaert'in 1585 tarihli, Amsterdam Rijksprentenkabinet'de bulunan baskı resminde de ön planda İncil sahnesi yer alırken arkalarındaki rıhtımın yanında gemilerden balıklar indirilmektedir. Görüldüğü üzere sanatçının çağdaşları tarafından yapılmış, benzer bir konuyu ele alan iki eserde de dinsel konu ön planda ele alınırken, Beuckelaer'ın resminde dünyevi konu ön planda ele alınmaktadır. Ayrıca da dünyevi olan konu kurgusal değil, dönemin ticari ve ekonomik yapısıyla ilgili, sanatçının yaşadığı çağın ve şehrin nesnel gerçekleriyle ilgilidir. Bunun yanında İncil sahnesi arka planda ve küçük boyutlarda resmedilmektedir. Çünkü Beuckelaer'ın esas ilgisinin odağını ön plandaki çağdaş konu teşkil etmektedir.

Beuckelaer'ın temayı ele alışı sonraki işlerinde daha da değişmiştir. 1568 tarihli Brüksel resminde ön plandaki balıkları sayan figürlerin, İsa'nın tanınması olayına kıyasla boyutları oldukça büyümüştür. Önceki örnekte iki öykü arasındaki bağlantı daha kolay fark edilebilirken burada esas konu bir balık pazarı olup dinsel öykü ona eklenmiş uyumsuz bir parça gibi görünmektedir. 1569 ve 1570 tarihli resimlerde, ön planı tezgahlarıyla birlikte balık satıcıları kaplar. İsa'nın tanınması olayı ise ölçüsel olarak çok küçülmüş ve önemi azaltılmıştır. Beuckelaer'ın geç

³¹¹ Kutsal Kitap, s.1286

dönem işlerindeki bir diğer özellik de, uzak planlarda tasvir edilen görüntülerin tanınabilme zorluğudur. Bu açıdan, erken dönem manzara geleneğindeki resimleri çağrıştırır.

Beuckelaer'ın 1568 yılından itibaren yapmaya başladığı balık pazarı resimleri arasında; 1568 tarihli Strasbourg, Musee des Beaux Arts'da bulunan bir resim (Resim 102), her ikisi de 1569 tarihli, bir tanesi Ghent, Museum voor Schone Kunsten'de (Resim 43) diğeri Napoli Capodimonte Museum'da (Resim 44) bulunan "Balık Pazarı" resimleri, her ikisi de 1570 tarihli olan, biri Kingston upon Hull, Ferens Art Gallery'de bulunan "Balık Pazarı" resmi (Resim 45) ve diğeri Napoli, Capodimonte Museum'da bulunan "Balık Pazarı ve Öğrencilerine Görünen İsa" resmi (Resim 42), 1570'li yıllarda yaptığı, Antwerp, Koninklijk Museum'da bulunan "Balık Pazarı" (Resim 46) resmi gibi örnekleri saymak mümkündür. Bu örneklerle bakıldığında bir başka ortak özellik göze çarpmaktadır. Tüm bu resimlerde ön planda büyük boyutlu ve izleyiciye çok yakın planda bir balık tezgahı bulunmaktadır. Bu tezgahın başında tek bir erkek balık satıcısı ve onun etrafında da çeşitli kadınlar görülmektedir. Bu kadın figürlerinden bazıları kimi zaman balık satıcısı olarak görülmektedir. Onun dışında genç kız figürleri ve genellikle her zaman en az bir tane olmak üzere Antwerp'li ev kadını figürleri görülmektedir. Bu resimlerde bazen bir ya da birden fazla figür izleyiciye bakar ya da yönelir şekilde resmedilmiştir.

Balık pazarı 16. yüzyılda uygunsuzluğu çağrıştıran bir kavramdı.³¹² Bir çok alışverişte kadın satıcıların güvenilir olmadığı konusunda bir inanış vardı, ve kadın satıcılara genelde şüphe ile yaklaşıldı.³¹³ Ayrıca fahişelerin masum mallar satan pazar satıcıları kılığına girdiklerini söylenirdi.³¹⁴ Bu ifadeler doğru da olsa yanlış da olsa o dönemde kadınların pazarda gerek mallarının ticareti için, gerekse kendi bedenlerinin satışı anlamında, cinsiyetlerini avantaj olarak kullanıp, baştan çıkarıcı davranışlarına dair bir düşünce yayılmış durumdaydı. Örneğin dönem yazarlarından

³¹² Honig, **Painting and the Market**, s.91

³¹³ Edward Poffe, **De Antwerpsche beenhouwers van de vroegste tijden tot heden**, Antwerp, H.en L. Kennes, 1894, s.23-24

³¹⁴ Jacques Toussaert, **Le sentiment religieux en Flandre a la fin du Moyen Age**, Paris, 1963, s.375; Ann Du Pont, **Prostitutie in de stad Antwerpen zestiende-zeventiende eeuw**, Licentiaatsverhandeling, Catholic University of Leuven, 1984-85, s.50

Vives bir eserinde pazarlarla ilgili şöyle bir ifade kullanır: “Bir kadın ... alçakgönüllü olmalı ve kendini beğenmiş olmamalıdır. İsmi ve onurunu kaybedeceğine kârını kaybetmeye göz yummalıdır. Bunu alıcılarını ayartan ve cazibesini kullanarak onları kendine çekip mallarını ve bazen kendi onurunu satmaya ikna eden kadınlar için söylüyorum”³¹⁵ demektedir. Sokak tiyatrolarında oynanan bazı oyunlarda da yine pazardaki mal satan kadın ile kendi bedenini satan kadın figürleri aynı karakter altında toplanmıştır. Sonuç olarak Pazar, kadınların hem satıcı hem alıcı olarak var oldukları bir yerdir. Beuckelaer’ın resimlerinde de balık pazarında yakın ön planda bulunan kadın ve erkek satıcı ve alıcı figürleri incelendiğinde; gerek beden dilleri ve birbirlerine ve izleyiciye yönelimleri, gerekse sahnede yer alan somon balığı dilimleri gibi sembolik figürler üstü kapalı bir cinsellik imasında bulunmaktadır.

Beuckelaer Mucizevi Balık Avı sahnelerinde aslında İşte İnsan sahneleriyle aynı şemayı uygulamıştır. İşte İnsan sahneleriyle birlikte İncil öyküsü tarihsel coğrafyasından çıkarılıp, zaman ve mekan açısından ressamın yaşadığı kendi çağdaş gerçekliğine taşınmıştır. Çünkü dinsel sahne o anda mevcut olan şehir dokusu içinde ele alınmıştır. Arkadaki bu dekorun ön planına da çağdaş şehir yaşamının ticari hayatı içinde büyük öneme sahip olan kent pazarı veya balık pazarı sahneleri konmuştur. Aynı sistemin uygulandığı Mucizevi Balık Avı sahnelerinde de arka planda yine İncil sahnesi varken bu defa ön planda balık ticareti sahneleri yer almaktadır. Bir adım sonrasında ise ön planda balık pazarlarına ait tezgahlar ve figürler iyice büyümüş, arkaya doğru kademeli geçişle dinsel sahne uzak arka planın çok küçük bir detayı haline gelmiş ve hatta zamanla yok olarak tamamen balık pazarı sahnesine dönüşmüştür. Bu geçiş ressamın eserlerindeki kademeli sekülerleşmeyi göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

3.2.2.3. Pazar Sahneleri

Aynı Aertsen gibi Beuckelaer de pek çok pazar yeri sahnesi yapmıştır. 1561 tarihli Viyana Kunsthistorisches Museum’da ve 1565 tarihli Antwerp Bergh Museum’da (Resim 47) bulunan iki “Pazarcı Kadın” resminde Beuckelaer Pazar

³¹⁵ Juan Luis Vives, **Die institutie ende leeringe van een christelijke vrouwe**, Antwerp, Jan Roelants, 1554, Q.i.v

mallarının arkasında duran köylü kadınlar resmetmiştir. Bu kadın figürleri, kalabalık pazar yeri sahnelerinden farklıdır. Pazar yeri sahnelerinde kadınların ve erkekleri bir arada bulunduğu kalabalık satıcı toplulukları varken, bu resimlerde kadın satıcılar tek başlarına ele alınmıştır. Bu açıdan Aertsen'in soylu portrelerini hatırlatan ve belli bir bireysellik atfettiği aşçı kadınları, ya da pazarcı kadın figürlerini hatırlatmaktadır. Daha büyük formatta olmalarına rağmen aynı özelliğe sahip iki resim de 1564 tarihli Cassel, Wilhemshohe'da bulunan "Pazar Sahnesi" (Resim 48) ve Antwerp Museum'da bulunan 1567 tarihli "Sebze Pazarı" resimleridir.

1570 tarihli Ghent, Museum voor Schone Kunsten'de bulunan "Kümes Hayvanı Pazarı"nda (Resim 49) Beuckelaer cinselliği ima eden bir atmosfer ortaya koymuştur. Önlerinde duran tezgahın üzerinde kuşlar bulunan iki pazarcı kadının karşısında duran genç bir adam elinde tuttuğu kuşu pazardaki diğer kadınlara doğru havaya kaldırmış durumdadır. Pazarda müşteri olarak dolaşan kadınlar da ilgiyle onu izlemektedirler. Benzer çalışmalar 1563 tarihli Viyana Schönborn Gallery'de, 1566 tarihli Napoli Capodimonte Museum'da ve 1567 tarihli Viyana Kunsthistorisches Museum'da bulunan yapıtlardır. Bu çalışmaların birçoğunun ortak özelliği genellikle kümes hayvanı satıcılarından oluşan figürlerin arasındaki erotik ilişkilerdir. Bu örneklerde referans olarak "vogel" kelimesinin cinsel içerikli anlamına yönelme ihtimali olmakla birlikte, müstehcen jestler ve kuşlar her zaman bir arada ele alınmış değildir. Örneklere bakıldığında Napoli Museum'daki resimde müstehcen jestler bir kümes hayvanıyla birleştirilmemiştir ya da Brussels Museum'daki 1564 tarihli resimde bir kuşu tutan köylünün jesti herhangi bir şehvet ima eder şekilde değildir. Ancak söz edilen bu örneklerden bariz şekilde ayrılan bir yapıt, Beuckelaer'ın 1567 tarihli, Antwerp Rockox House'da bulunan "Sebze Satıcısı Kadın" (Resim 50) adlı resmi. Bu resimde iki yanda yığılmış durumdaki yiyeceklerin ortasındaki alanda bir erkek elini kadının elbisesinin göğüs kısmından içeri sokmaktadır. İmanın ötesine geçmiş, çok açık erotik mesajı olan bu resim sanatçının yapıtları arasında bu konuda nadir bir örneği oluşturur.

Napoli Capodimonte Museum'da bulunan tarihsiz "Egzotik Hayvan Satıcısı" (Resim 51) resmi Beuckelaer'ın önceki pazar sahnesi tipolojisinden bir kopuş ortaya

koyar. Bu örnekte satıcılar genel görüntüler içinde bina kapılarının önlerinde gösterilmek yerine, Antwerp'in bilinen bir caddesinde gösterilmişlerdir ve bölgede yaygın tüketilen bazı malları satmak yerine izleyiciye maymun ve papağan gibi tropikal hayvanlar sunmaktadırlar.

Aertsen'in ikonografi ve kompozisyon konusunda yaptığı yeniliklerin etkisi, Beuckelaer'ın başka resimlerinde de görülür. Aertsen'in ön plan-arka plan karşıtlığı ya da ruhsal-dünyevi karşıtlığı üzerine kurduğu kompozisyonlarından farklı olarak dinsel ve din dışı temaları bir arada ele aldığı resimler bu türü oluşturur. Beuckelaer'ın bu yaklaşımda yaptığı resimlere örnek olarak "Haçını Taşıyan İsa" konulu yaptığı resimler verilebilir. Beuckelaer aynı konuda birkaç resim yapmıştır, bunlar, 1562 tarihli Amsterdam Wetzlar Koleksiyonu'nda bulunan resim, 1563 tarihli İsveç Alf Karleby Kilisesi'nde bulunan resimler sayılabilir. Amsterdam resminde öykünün oldukça düz bir temsili söz konusuysa, sonraki resimde merkezi alanda bulunan İsa, ön plandaki köylülerin yanında daha ikincil kalmıştır. Aynı yaklaşımla yapılmış "Mısır'a Kaçış" konulu resimler arasında Brussels Museum'da (Resim 52) bulunan ve Kuzey Almanya'daki bir özel koleksiyonda³¹⁶ bulunan örnekler sayılabilir, her iki resim de 1563 tarihlidir. Brüksel resminde ağır Pazar mallarını yüklenmiş bir grup köylü, onları resmin merkezine yerleştirilmiş nehrin karşı tarafına geçirmek üzere sala götürürken görülmektedirler. Figürler arasında omuzlarının üzerinde taşıdığı testere vasıtasıyla tanımlanabilecek olan Yusuf, üstünde Meryem ve çocuğu taşıyan bir eşeği yönlendirmektedir. Nehrin öteki tarafında dinsel bir resmi geçit yer alır. Çalışan pazarcı köylülerle bir festival kutlaması arasındaki karşıtlık çarpıcıdır. Emmens'e göre, ön planla arka plan arasındaki karşıtlık, dışsal bir töreni izlemekle içsel olarak İsa'nın yolundan gitmenin arasındaki karşıtlıktan gelmektedir.³¹⁷

³¹⁶ Resmin bir fotoğrafı The Hague, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie'de bulunmaktadır.

³¹⁷ Emmens, **a.g.e.**, s.97

3.2.3 Festival ve Köy Konulu Resimler

Beuckelaer'ın, Aertsen tarafından yaratılmış köy evi türüne en önemli katkısı 1563 tarihli Antwerp Museum'da bulunan "Yemek Sahnesi" (Resim 53) adlı resimdir. Antwerp Museum kataloğuna göre sahne "Tutumsuz Oğul'un Dönüşü"nü tasvir etmektedir. Ancak resmin bu İncil sahnesiyle ilişkili olduğunu gösteren herhangi bir öge görülmemektedir. Eğer sahne tutumsuz oğulun dönüşü şerefine verilen bir ziyafeti tasvir ediyorsa, babasının, ağabeyinin ve konukların konuklarında kompozisyonun içinde görünür olması gerekirdi. Ayrıca tutumsuz oğul olarak tanımlanan merkezdeki figürün tavırları neşeli bir eğlence hali ortaya koymaktadır, bu durum babasıyla barışmasıyla ilişkilendirilen manevi ruh haliyle örtüşmemektedir. Rahat duruşu ve uygunsuz tavırları ile eve dönmüş olmanın ağırbaşlılığından çok bedensel hazlara düşkün bir hali çağrıştırmaktadır. Resmin Jan van Hemessen'in Brussels Museum'da bulunan 1536 tarihli, İncil öyküsünü gündelik hayat sahnesi gibi tasvir ettiği "Tutumsuz Oğul" (Resim 66) resmiyle arasında büyük benzerlik vardır. Ancak Hemessen'in resimlerinde, hikayenin diğer bölümleri arka planda başka sahneler olarak tasvir edilir ve bu da konuyu tanımlamamızı sağlar. Oysa ki Beuckelaer'ın yapıtında benzer sonuçları çıkarmaya olanak sağlayan veriler bulunmamaktadır. Sadece İncil'le ilişkilendirilen konuların görülmemesi değil aynı zamanda Hemessen'in resmettiği sahnenin arkasında yatan ahlaki yaklaşımlar da burada mevcut bulunmamaktadır. Beuckelaer burada Hemessen'in resminde görülen masanın etrafındaki grubun neşeli eğlencesini karikatürize bir yorumla ele almak yerine, aynı Aertsen gibi eleştirisiz ve yorumsuz bir tarzda bir köy kutlamasını resmetmiştir.

K.Renger'e göre bu sahne "tembellik" (arka planda ateşin başında oturup elini başına yaslayan adam) ve "şehvet" (merkezdeki erkek figürü) günahlarının resmedildiği bir han ya da genelev mekanını tasvir etmektedir.³¹⁸ Mekanın bir han olarak tanımlanması, hem Hemessen hem de Brunswick Monogramcısı'nın iç mekanları karakterize etmek için kullandıkları kuş kafesinin varlığından

³¹⁸ Konrad Renger, *Lockere Gesellschaft, Zur Iconographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin, Mann Verlag, 1970, s.130

kaynaklanmaktadır. Ancak bununla beraber Irving Zupnik'in de işaret ettiği gibi³¹⁹, kuş kafesleri ve hanlar her zaman birbiriyle ilişkilendirilmez ve kuş kafesleri basitçe bir ev eşyası olarak da kullanılabilir, bunun örneğini Bosch'un 1500 civarlarına ait Madrid Prado'da bulunan "Yedi Ölümcül Günah" resmindeki "ölüm" sahnesinde yer alan masanın üstündeki eşyalarda kuş kafesinin mevcudiyetinde görmek mümkündür.

Beuckelaer'ın 1563 tarihli St. Petersburg Hermitage'da bulunan "Köylü Festivali" (Resim 54) adlı resmi, Aertsen'in "Geçit Töreninden Dönüş" adlı çalışmasının bir başka yorumudur. Bu örnekte dinsel geçit töreni mevcut değildir ve sahnenin tamamı bir içki alemi görüntüsüne ayrılmıştır. Ön planda açık bir şekilde müstehcen jestler içinde görülen, kadın ve erkeklerden oluşan çiftlerin flörtçü ilişkileri görülmektedir. Orta plan dans eden ve birşeyler yiyip içen kişilerle dolu olup, arka plan ise bu etkinlik için kurulmuş tezgahlarla kapatılmıştır. İçki alemi oldukça büyük bir etkinlik olarak hatta müstehcen bir karakterde verilmiş olup, daha da şok edici olaylara resimsel olarak bir önem atfedilmemiştir.

³¹⁹ Irving Zupnik, "Death Scene in Bosch's Tabletop of the Seven Deadly Sins", **Bosch's Representation of Acedia and the Pilgrimage of Everyman, Bosch in Perspective**, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1973, ed. J. Snyder, s.141

SONUÇ

Pieter Aertsen ve Joachim Beuckelaer, 16. yüzyılın ikinci yarısında ürettikleri Köy ve Festival, Mutfak, Pazar Yeri konulu resimlerle genel anlamda Kuzey Rönesans resim sanatı içinde, özel olarak da Hollanda-Flaman resim sanatı içinde özgün bir grup oluşturmaktadırlar. Bu özgünlüğün odak noktasını, 16.yüzyıldan 17.yüzyıla geçiş döneminde, siyasal, kültürel, ekonomik ve dinsel dönüşüme paralel olarak, sanatta yaşanan değişim ve dönüşüme olan etkileri oluşturur. Bu etki ya da etkileşimi ele alırken, bu ressamı sanatın tarihsel dizgesi bağlamında doğru konumlandırabilmek için, onları hem geçmişle yaşadıkları etkileşim hem de geleceğe olan etkileri açısından incelemek doğru bakış açısını oluşturacaktır. Bu ikili grubun resimlerinde her ne kadar kendilerinden önceki gelenekten ve yaşadıkları çağın sanatsal ortamından gelen özellikler olsa da, bunları kendi resimlerinde yeniden, yeni bir ifade diliyle sentezleyerek ortaya koymuşlar ve dinsel sanattan din dışı sanata doğru geçiş sürecine belli etkileri ve katkıları olmuştur. Onların resimlerinde, başta yiyecek maddeleri olmak üzere çeşitli eşya ve objeleri ön planda tasvir etmelerinin “natürmort” adı verilen özgün türün oluşmasında önemli bir katkısı bulunmaktadır. Aynı şekilde, arka planda dinsel unsurların ön planda ise din dışı unsurların bulunduğu ikonografik yapıdaki resimlerini, zaman içinde gittikçe daha da sekülerleştirerek, köylü, çiftçi, aşçı vb. sıradan insanları ön plana çıkararak ve onları dinsel bir içerikten koparıp gündelik hayat sahneleri içinde ele alarak, kendilerinden sonra sınırları netleşecek olan “tür resmi”nin oluşmasına da önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Aertsen ve Beuckelaer’ın yaptıkları resimleri hangi dinamiklerle yaptıkları, gelenekten bu kopuşun ne tür nedenlere dayandığı konusu, bu ressamı üzerine çalışan sanat tarihçileri arasında çok tartışılmıştır. Ancak bu kadar tartışılan ve çeşitli açılardan ele alınarak incelenen bir konu olmasına rağmen günümüzde dahi halen araştırmacılar tarafından hakkında bir mutabakata varılabilmiş bir konu değildir. Bu konuda araştırma yapanların bir fikir birliğine varamamalarının en belirgin yönlerinden biri, pek çok araştırmacının konuyu ayrı nedenler açısından açıklamaya çalışmalarıdır.

Aertsen ve Beuckelaer'in sanatı araştırmacılar için çok yönlü ele alınması gereken bir konudur. Onların çağdaşı olan sanatçıların kilisenin ya da hamilerin hizmetinde altar resimleri ve diğer dini resimleri yapmayı sürdürdüğü bir zamanda, Aertsen ve Beuckelaer gündelik hayattan alınmış din dışı konuları resmin içine sokmaya başladılar. Bu çalışmalarda seküler konular geleneğe aykırı bir şekilde dini konularla birleştirildi. Bunun devamında ise kademeli olarak resimlerdeki dinsel unsurlar azaltılarak din dışı konular içeren yapıtlara doğru geçiş sağlandı. Bu resimlerdeki ikonografik buluşlar, onların ortaya koyduğu yeni konuların popülaritesi ve etki alanı, eserlerini ürettikleri tarihsel, coğrafi, kültürel ve sanatsal çevreyi ele almayı gerektirmektedir.

Öncelikle içinde yaşadıkları çağın sosyal, ekonomik ve dinsel dinamiklerini irdelemek gerekir. Aertsen ve Beuckelaer'ın yaşadığı çağda Hollanda İspanyol yönetimi altındaydı ve sürekli siyasal ve dinsel kargaşalar yaşanmaktaydı. Dönemin İspanyol kralı V.Charles'ın katı merkezizetçi yönetimi bölge halkında büyük rahatsızlıklar yaratmaktaydı. V.Charles 1555'te yönetimi oğlu II.Felipe'ye bıraktı. II.Felipe'nin siyasal ve dinsel baskıları çok geçmeden soyluların ve reform yanlılarının öncülük ettiği bir muhalefet hareketine yol açtı.

Dönemin en önemli dinamiklerinden biri de Luther'in başı çektiği Reform hareketidir. Reform hareketi Hıristiyanlığın bölünerek Katolikliğin yanında Protestan mezhebinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. XVI. yüzyıl öncesindeki bütün reform girişimleri Katolik kilisesi çerçevesinde kalarak gerçekleştirilmek istenmiş, doktrinlere yönelik fazla eleştiri yapılmamıştır. Ancak kilisenin kutsallaştırılmış yapısı ve yanılmazlığı doktrini onun kendi içinde değişmeyeceğini göstermekteydi. XVI. yüzyılda gerçekleşen reform ise Katolik Kilisesi ile irtibatlarını kesin biçimde koparan bir hareket olmuş, yayıldığı yerlerdeki otoritelerce kabul edilmiştir. Böylece yeni ve devlete bağlı kiliselerle bir siyasi otoriteden bağımsız reformist gruplar ortaya çıkmıştır. Martin Luther ve John Calvin, Almanca ve Fransızca konuşan Avrupa ülkelerinde reformun öncüleri kabul edilmektedir. Reform hareketinin yayılmasında önemli rol oynayan Kalvin'cilik, militan bir yapı kazanarak İspanyol yönetimine karşı ayaklanmanın itici gücü durumuna gelmiştir. Bu süreçte yaşanan en

önemli olaylardan biri de 1566 yılında yaşanan isyan sonucunda Reformcular'ın Katolik kiliselere saldırması ve dinsel içerikli sanat eserlerini kırıp yok etmeleridir. Bu durum, Hollanda-Flaman sanatının sekülerleşme yolunda yaşadığı yön değiştirmenin önemli dinamiklerinden biridir. Genel anlamda Hollanda sanatını etkileyen bu durum, konu özelinde ise bu tezde ele alınan ressamı etkilemiştir. Özellikle, hayatının sonuna kadar Katolik olarak yaşamış olan Pieter Aertsen bu isyan sırasında resimleri en fazla tahrip edilen ressamlardan biri olmuştur. Joachim Beuckelaer da Aertsen kadar olmasa bile bu yıkımdan etkilenmiş ve onunda bazı eserleri bu isyan sırasında tahrip edilmiştir.

Öte yandan ekonomik alanda yaşanan gelişmeler de sosyal yapının değişimi üzerinde etkili olmuştur. İspanyol yönetiminin almış olduğu ekonomik kararlara bağlı gelişmelerin neden olduğu sonuçlardan biri Antwerp'in uluslar arası bir ticari merkez haline gelmesi olmuştur. Tarım alanında yaşanan gelişmelerin yarattığı bolluk da aynı şekilde ticari hayata yansımıştır. Yeni ekonomik, siyasi ve kültürel ortam içerisinde sanat hamiliğinin de yapısı değişmiştir. Ticarete dayalı bir zenginliğe sahip olan yeni burjuva sınıfı artık sanatçıların yeni hamisi konumuna gelmiştir. Kültürel anlamda hümanist düşünce ortamıyla etkileşim içinde olan bu yeni zengin tüccar sınıfının sanatçılardan beklentileri de geleneksel Katolik inancına göre şekillenen dinsel sanat eserlerinin içeriğinden farklı olmuş ve daha seküler konulara doğru bir eğilim göstermiştir. Bu durum sanatçıları da etkilemiş ve onların eserleri için seçtikleri yeni konular, dinsel olmaktan çok din dışı konulara doğru yönelmiştir.

Gelişen ticari kapitalizmle birlikte güçlü ve varlıklı bir orta sınıfın doğuşu, bilim, sanat ve din alanında yeni bir canlanmayı başlattı. Kuzey Rönesansı olarak adlandırılan bu hümanist hareket içinde, Hollanda'da başı çeken en önemli düşünür Erasmus'dur. Bu canlanma İtalyan Rönesansı'nda olduğu gibi, başta Latince yazılmış eserler olmak üzere pek çok Antik Çağ metninin ve diğer dillerdeki çeşitli metinlerin çevirilerinin yapılması, yerel dillerle ilgili derleme çalışmaları, bilimsel eserlerin çevirilmesi gibi sonuçlar doğurmuştur. Dönem edebiyatını bu anlamda en etkileyen edebi türlerden biri de Antik Çağ'ın hiciv geleneği olmuştur. Özellikle

Erasmus'un başyapıtı sayılabilecek eseri olan "Deliliğe Övgü"sünde bu geleneğin üslup ve tekniğini kullanması, hiciv geleneğinin çok yaygın bilinir hale gelmesine neden olmuştur. Düşük seviyede, kötü, pis, fakir vb. şeyleri övmek suretiyle aslında bunun karşıtı olan, dünyevi zevklere düşkünlüğün vücut bulmuş hali olarak kabul ettiği burjuva değerlerini yermek şeklinde bir yöntem kullanan geleneğin bu yöntemi dönem edebiyatında oldukça yaygınlaşmıştır. Öyle ki, bunu edebiyatta ve tiyatrodaki bir dil ve üslup olarak kullananlar bir araya toplanarak Retorikçiler loncasını oluşturmuştur. Retorikçiler loncası da zaman içinde ressamlarla birleşerek Aziz Luka loncasını oluşturmuştur. İki grubun arasındaki bu yakınlık, dönem ressamlarının da kültürel altyapı açısından hiciv geleneğinden oldukça etkilenmesine neden olmuştur. Bu tezin konusunu oluşturan iki ressam da Aziz Luka loncasının üyesidirler.

Aertsen ve Beuckelaer'ın resimlerinde ortaya çıkan ön plandaki natürmort unsurları ve arka plandaki dinsel unsurlardan oluşan ikonografik yapıyı anlayabilmek için beslendikleri kültürel ve sanatsal ortamı ve hangi kaynaklardan beslendiklerini incelemek özellikle önemlidir. Resimlerin oluşum sürecinin arka planını ele alan bu altyapı, bu tezin içinde iki bağlamda ele alınmıştır; Birincisi felsefi arka plan, ikincisi görsel arka plan. Aertsen ve Beuckelaer'ın resimlerinin felsefi arka planının hangi kaynaklara dayalı olarak oluştuğu, hangi entelektüel kaynaklardan ne biçimde beslendikleri konusu, yukarıda sözü edilen, araştırmacıların ihtilafa düştükleri konuların başında gelir. Ressamların yaşamlarını konu alan kaynaklar incelendiğinde sanatçıların, hümanist fikirlerin paylaşıldığı bir kültürel ortam içinde buldukları, meslektaşlarıyla olduğu kadar dönemin edebiyatçı, bilim adamı ve toplumsal kanaat önderleri ile kültürel anlamda bir paylaşım içinde oldukları görülmektedir. Aynı şekilde bu ressamların müşterisi olan burjuva kesimi de entelektüel anlamda bu kültürle yakın ilişki içindedir. Dolayısıyla Aertsen ve Beuckelaer hem kendileri Antik Çağ'a büyük bir ilgi duyan hümanist kültürle etkileşim içinde olmuşlar, hem de yine aynı kültürel ortamı paylaşan bir müşteri kitlesi için resimlerini yapmışlardır.

Konu üzerine çalışan uzmanların ihtilafa düştükleri spesifik alan da tam olarak bu noktadan başlamaktadır. Bir kısım araştırmacı, ressamların yaşadıkları çağda, onların yaşadıkları şehirlerde hangi Antik Çağ kaynaklarının eski dillerden

çevirisinin yapıldığı, hangilerinin kitaplaştırılarak yeniden basıldığı, hangi kitapların dönemin kültürel ortamında popüler olduğu ve çok okunduğu gibi konuları incelemiş ve belli tespitlerde bulunmuşlardır. Sonrasında, belirlenen bu edebi eserlerin içerikleri incelenerek, bu iki sanatçının resimlerinde yer alan görsel konularla ilişkilendirilebilecek yazınsal metinler ortaya çıkarılmıştır. Bu tespitin devamında ise belli araştırmacılar belli metinleri ele alarak Aertsen ve Beuckelaer'ın resimlerinin bu edebi kaynaklardan etkilenerek görselliğe dönüştüğüne ifade etmişlerdir. Örneğin Margareth Sullivan daha çok Horatius, Lucilius, Martialis gibi Antik Çağ hiciv yazarlarının metinlerinde yiyecekler, pazar yerleri gibi imgelere dayalı metaforlar çok fazla kullanıldığı için bu metinlerle ve hiciv geleneğiyle ilişki kurmaktadır. Bir diğer araştırmacı Günter Irmscher ise, yine aynı dönemde çok popüler olan Cicero'nun De Officiis (Ödevler) adlı yapıtının XLII – 150. bölümünün içeriğini oluşturan, özellikle yiyecek satıcıları başta olmak üzere, küçük esnafın ahlakını eleştiren bölümü ile bu ressamın resimlerinin eleştirel dili arasında özdeşlik kurmuştur. Ancak bu noktada net olmayan sonuçlar söz konusudur. Aertsen ve Beuckelaer'ın içinde buldukları kültürel çevre, Antik Çağ'a ait bu edebi eserlere büyük ilgi duymakta olduğu ve bu konuda yoğun bir paylaşım içinde olduğu görüldüğü için, ressamlarında bu edebi metinlerden etkilenmiş olabilecekleri ve tasvirlerinin felsefi argümanlarında bu fikirlerden yararlanmış olabileceği düşüncesi oldukça muhtemel görünmektedir. Fakat, bu metinlerin içinde özellikle bazılarını seçip, onları bir ana metin kabul ederek, tam olarak bu metinlerin ortaya koyduğu felsefi argümanlar doğrultusunda resimlerini şekillendirdiklerine dair herhangi bir kaynak bulunmamaktadır. Bu nedenle, genel anlamda hiciv ve eleştiri üzerine kurulu Antik Çağ metinlerinden etkilendiklerini söylemek mümkünken, resimlerini belli spesifik metinlere dayandırdıklarını ifade etmek, en azından şu an için mümkün görünmemektedir. Bu konuda bir genellemeden çok, spesifik bir ifade olarak tek bir metni görebilmek mümkündür. Erasmus'dan sonraki en önemli toplumsal kanaat önderlerinden biri kabul edilen, Aertsen'in çağdaşı olan araştırmacı ve yazar Hadrianus Junius bir metninde Aertsen'in ressamlığını överken bir Antik Çağ metninden faydalanmıştır. Antik Çağ yazarlarından Plinius'un Doğa Tarihi adlı yapıtında yazar, ressam Piraeicus'dan söz ederken, onun küçük, değersiz şeyleri resmeden büyük bir ressam olduğunu söylemiş ve Grekçe'de küçük şeylerin ressamı

anlamına gelen “ryparographos” ifadesini kullanmıştır. Junius da kendi yazısında bu metni adapte ederek, yiyecek maddeleri, mutfak eşyaları gibi o dönem resim sanatı için önemsiz unsurlar kabul edilen objeleri ön plana çıkartan Aertsen ile Piraeicus arasında özdeşlik kurmuştur.

Öte yandan, ryparographos terimi “paradoksal methiye” konusunu gündeme getirmektedir. Bu Erasmus’un, Antik Çağ’dan edinerek kullandığı hiciv yöntemidir. Bu hiciv tarzı küçük, sefil, pis, değersiz vb. şeyleri yüceltmek suretiyle, maddi değerleriyle ya da konumlarıyla büyüklenen insanları yerme yöntemidir. Yani Junius dolaylı yoldan Aertsen’in, Erasmus’un kullandığı yolu kullanarak resimlerinde bir görsel eleştiri dili oluşturduğunu ifade etmiş olmaktadır. Bu belge ressamın kendisine ryparography yolunu seçmiş olabileceğini düşündürmek suretiyle daha belirgin bir veri olarak kabul edilse bile, Antik Çağ metinlerinin içinden özellikle bazılarını seçerek onlara göre bir görsel dil oluşturduğunu söylemek için yine de tek başına yeterli değildir. Ayrıca Reindert Falkenburg ve Norman Bryson gibi araştırmacılar Aertsen’in ryparographos teriminin içine sıkıştırılamayacağını ifade etmişlerdir. Çünkü bu terim kötü, düşük ve pis şeyleri ifade etmektedir, oysa sanatçının resimleri, kötü olandan daha çok küçük ve önemsiz şeyleri yüceltme prensibi üzerine kurulmuştur. Aertsen’in paradoksal methiye yöntemini kullandığı ama bunu pis ve kötü şeyleri yüceltme noktasına vordırmadığını, sadece hayatın küçük ve önemsiz görülen detaylarını yücelttiği noktasından hareket eden bu araştırmacılar, küçük şeylerin ressamı anlamına daha çok uyduğunu düşündükleri rhopography kavramını kullanmanın daha doğru olacağını ifade etmişlerdir. Hatta Aertsen’in bu yüceltmeyi yaparken, önemsiz kişileri ve “şey”leri bir asalet seviyesine kadar yücelttiğini ifade ederek, aynı zamanda bunları bir megalography olarak da görmenin mümkün olacağını söylemektedirler.

Aertsen ve Beuckelaer’ın resimlerinin felsefi arka planı kadar önemli bir diğer konu da, görsel anlamda onları besleyen kaynaklardır. Bu konu bu tezin içerisinde görsel arka plan başlığı altında ele alınmıştır. Bu başlık altında ele alınan konuların içinde en önemlilerinden bir tanesi, bu iki ressamın arka plana dinsel sahneler, ön plana ise din dışı sahneleri koyarak oluşturdukları ikonografik yapının

kökeninin nereye dayandığı meselesidir. Bu noktada karşımıza erken dönem Hollanda manzara resmi geleneği çıkmaktadır. 16. yüzyılın ilk yarısında örneklerini gördüğümüz bu geleneğin içinde özellikle üç ressam öne çıkmaktadır. Joachim Patinir, Jan van Amstel (Brunswick Monogramcısı) ve Herri met de Bles. Özellikle Patinir ve Bles'in yaptığı panoramik manzara resimlerinde genellikle iki yolun metaforu bulunmaktadır. Bu yollardan biri insanı kötü ve günahkar bir sona doğru götürürken, diğer yol ise iyiliğe ve doğruluğa, Tanrının yoluna götürmektedir. Bu resimlerde günaha götüren yol resmin ön planında, kolay yürünen bir yol olarak tasvir edilirken, doğruluğa götüren yol panoramik manzaranın derinliğinde, görsel olarak çok zor seçilen ve ancak çok çetin şartlara sahip bir coğrafyayı aşarak gidilebilmesi mümkün şekilde resmedilmiştir. Bu konuda derinlemesine araştırmalar yapan J.A. Emmens, bu resimlerde karşıtlık sergileyen yapıların yorumlanabilmesini Agustinusçuluğa dayandırmaktadır. Emmens, “amor sui” (dünyevi aşk) ile “amor dei” (tanrı aşkı) arasındaki bu zıtlığı Aziz Augustine'in “De Civitate Dei” sindeki (Tanrı Devleti) birbirine karşıt olan iki vatandaşlık kavramı ile ilişkilendirmiştir: “civitas terrena” yani dünya vatandaşlığıyla “civitas dei” yani cennet krallığındaki vatandaşlık. Emmens'e göre Aertsen ve devamında da ondan etkilenmiş olan Beuckelaer resimlerini yaparken, erken dönem manzara resmindeki bu karşıtlığı ele alarak, dünyevi malların ön planda, dinsel öykünün arka planda olduğu kendi mutfak ve pazar resimlerine uyarlamışlar ve kendi ifade dillerini oluşturmuşlardır. Aynı şekilde Brunswick Monogramcısının 1530'larda yapmış olduğu The Hague Mauritshuis Museum'da bulunan İşte İnsan resmi de, arka planda çağdaş şehir dekoru içinde İsa'nın halka teşhir edilmesi sahnesini ele alırken, ön planda pazar görüntüleriyle her iki ressamı, özellikle de Beuckelaer'ı oldukça etkilemiştir.

Aertsen ve Beuckelaer'ın yararlandığı diğer görsel kaynaklardan biri İtalyan mimar Sebastiano Serlio'nun mimari illüstrasyon kitapları diğeri ise yaşadıkları çağdaki şehrin meydan, sokak vb. açık kamusal alanlarıdır. Aslında bu ikisi birbiriyle ilişkili şekilde ele alınmıştır. İtalya'da doğup sonra Fransa Kralı'nın çağrısı üzerine oraya yerleşen Serlio, mimari üzerine birbirini takip eden yedi kitapdan oluşan bir dizi hazırlamıştı. İçinde bol sayıda çizimlerin de olduğu bu kitaplar mimari ile ilgili en temel kavramlardan mimari tasarımın daha karmaşık konularını içeren, Antik Çağ

mimarisi ile ilgili çok sayıda görsel veri sunan eserlerdi. Tiyatro ile de yakından ilgili olan Serlio kitaplarında Antik Çağ tiyatro mimarisi ve Antik Çağ mimari üslupları üzerine de detaylı bilgilere yer vermişti. İlk kez 1537’de yayınlanan kitaplardan bazıları beş yıl sonra Flamanca, Almanca ve Fransızca dillerinde, Antwerp’te yayınlandı. Aertsen ve Beuckelaer bu kitaplardan iki türlü yararlanmışlardır. Birincisi doğrudan bir yararlanmadır. Resimlerinde mekanları oluştururken Serlio’nun kitaplarında yer alan Antik Çağ’a ve İtalyan Rönesansı’na ait mimari unsurların çizimlerini adapte etmişler, şömine, kemer vb. unsurları resimlerinde kullanmışlardır. Dolaylı yoldan yararlanmaları ise Flaman sokak tiyatrosu geleneği üzerinden olmuştur.

Ressamların yaşadığı dönemde, bölgedeki çeşitli şehirlerde “landjuweel” adı verilen ve tüm şehir çapında kutlanan şenlikler düzenlenmekteydi. Bu şenliklere her yıl ayrı bir şehir ev sahipliği yapmakta ve organizasyonu da o şehrin Retorikçiler Loncası yapmaktaydı. Bu şenlikler sırasında çeşitli tiyatro oyunları oynanmakta ve bu oyunlar için şehrin sokak ve meydanları tiyatro dekoru haline dönüştürülmekteydi. Ayrıca şehirlerde yapılan çeşitli resmi geçitlerde de yine belli bir görsel düzen oluşturacak şekilde şehrin tüm kamusal alanları düzenlenirdi. Dolayısıyla sadece resmi geçite katılan kral ya da devlet görevlileri, ya da tiyatro oyunlarında rol alan oyuncular değil, halk da bu oyunların hem izleyicisi hem katılımcısı durumundaydı. Tiyatro oyunlarını ele aldığımızda; bu oyunların içinde özellikle “spel van sinne” adı verilen retorik oyunların bu ressamın kompozisyon kurgusunu oldukça etkilemiş olduğunu söylemek mümkündür. Bu oyunlar retorikçilerin ele aldığı çeşitli felsefi ve ahlaki konuların bir tiyatro kurgusu içinde tartışıldığı ve tek bir evrensel nihai cevapla sonuçlanan yapıda oyunlardı. Sözü edilen bu tiyatro kurgusu da , sahne düzeni olarak Serlio’nun kitaplarında yer alan Antik Çağ tiyatro mimarisinden yararlanmaktaydı. Spel van sinne oyunlarında temel bir tartışılan konu olurdu. Bu konuya cevap arayan, birbirine alternatif çeşitli argümanlar sahnenin ön planında ayrı ayrı oyuncular tarafından oynanırdı. Bu esnada, sahnenin arka planında yer alan “togen” adı verilen bir bölüm bulunurdu. Togen önde tartışılan tüm argümanların nihai sonucunu içeren bir sahne şeklinde kurgulanmış olur ve ön plandaki oyunlar sürdüğü sürece önünde bir perde tarafından kapatılmış olurdu. Ön

plandaki tüm tartışmalar bittikten sonra perde açılır ve togen içinde oluşturulmuş sahne hepsinin cevabını oluştururdu. Togen'da tarihsel kostümler giymiş oyuncular tarafından bir anın donmuş hali şeklinde canlandırılan sahnenin konusunu genellikle İncil'den alınmış bir bölüm oluştururdu. İşte spel van sinne oyunlarının, gerek felsefi gerekse görsel kurgusunu oluşturan bu yapı muhtemelen başlangıçta Aertsen ve devamında da Beuckelaer'ın resimlerindeki ön plan-arka plan karşıtlığı üzerine kurulu kompozisyon yapısını büyük ihtimalle çok etkilemiş olmalıdır. Çünkü buradaki kurgusal yapı ve bu yapının bir konuyu ele alıp, tartışıp, eleştirisini yapıp sonunda da evrensel doğrulara gönderme yapacak şekilde cevaplandırması şeklindeki görsel düzen, sanatçıların resim düzeniyle birebir örtüşme göstermektedir.

Bunun dışında, dinsel sahneleri arka plana yerleştirip, ön planda daha dünyevi görüntüleri kullanmak şeklindeki görsel düzenleme, 15. yüzyıl sonlarında Alman baskı resimlerinde de örnekleri görülen bir yaklaşımdı. Bu baskı resim geleneği hemen sonra Hollanda resmini de etkilemiş ve burada da aynı tarzda baskı resimler yapılmıştır. Ancak Aertsen ve Beuckelaer bu resimlerden de etkilenmiş olsalar bile, kompozisyonlarının kurgusunu oluştururken bu yapıyı tiyatro sahne düzeniyle birleştirip görselliğe o şekilde aktarmış olmalıdır. Ressamların baskı resim geleneğiyle olan etkileşimleri de aslında bu kadarla sınırlı değildir. Resimlerinde ele aldıkları ana konulardan biri olan köylü-çiftçi imgesiyle ilgili olarak da, kendilerinden önceki baskı resim geleneğinde pek çok örneğe rastlamış olmalıdır. Çünkü köylü imgesi daha önceki tuval resmi geleneğinde yer almazken sözü edilen baskı resimlerde çokça tasvir edilmiş bir konudur. Ancak burada önemli bir fark bulunmaktadır. Baskı resim geleneğinde köylü imgesi hantal, çirkin, kaba, hoyrat, aptal ve açıkca cinsellik vurgusu yapan, karikatürize edilmiş bir tür mizah unsuru şeklinde kullanılmıştır. Bu ressamın resimlerinde ise köylü, çiftçi, pazarcı, aşçı gibi figürler paradoksal methiye düşüncesi doğrultusunda yüceltilmiş şekilde ele alınmışlardır. Her birine birer kişilik atfedilmiş ve kompozisyonun ana figürleri haline gelmişler, hatta yüzleri tasvir edilirken asillere özgü portre geleneğinde ele alındığı şekilde belli bir vakur görüntü içinde ele alınmışlardır. Ancak yine de toplumsal olarak aşağı sınıftan sayılan bu kişilerin resim geleneği içinde yer alırlarıyla ilgili erken örnek olarak baskı resim geleneği olduğu düşünüldüğünde, bu

resimlerin de yararlanılan, en azından detaylı olarak incelenmiş kaynaklar olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır.

Yukarıda Aertsen ve Beuckelaer'ın şehrin meydan ve sokaklarını resimlerinde konu ettikleri, beslendikleri görsel kaynaklardan birinin de bu olduğu söylenmişti. Ancak bu ifadeden dolayı bu ressamın doğrudan şehrin kamusal açık alanlarında gördükleri görüntüleri olduğu gibi resmettiklerini düşünme yanlıgısına düşmemek gerekir. Aertsen ve Beuckelaer'ın yaptıkları resimlerdeki mekanlar kurgusal mekanlardır ve sokakta gözlemedikleri görüntüleri tek tek unsurlar bazında, kendi ikonografik kompozisyon düzenlerinin içine adapte ederek kullanırlar. Bunun önemli göstergelerinden biri de, kullandıkları görsel dilin bir semboller dili olmasıdır. Yukarıda sözü edilen, Serlio'nun mimari illustrasyonları ve sahne düzenlerinden, sokak tiyatrosundan, pazar yerlerinden esinlenerek oluşturdukları kurgusal mekanın içine, natürmort nesnelere sembolik unsurlar olarak yerleştirirler. Bu konuya dair somut örneklerden biri, resimlerinin ön planındaki natürmort sahnelerinde kullandıkları yiyecek maddeleriyle ilgilidir. Ressamların kullandıkları yiyecekler her ne kadar o coğrafyada yetişen ve tüketilen yerel ürünler olsalar da, mevsimsel olarak aynı dönemde yetişen ürünler değildir, yani bir diğer deyişle aynı dönemde pazarda bir arada görülebilecek ürünler değildir. Hollanda resim geleneğinde yiyecek maddelerinin sembolik bir dili vardır. Sanatçılar resmettikleri tasvirlerin içinde vermek istedikleri mesajlara uygun şekilde sembolik niteliği olan yiyecek maddelerini seçerek bir arada kullanmışlar ve böylelikle de görsel bir ahlaki eleştiriyi dili oluşturmuşlardır. Resimlerdeki bu eleştirinin odak noktasını da yaşadıkları dönemde var olduğunu düşündükleri cinsel serbestlik ve ticaretteki gelişmelere bağlı olarak gelişen aşırı tüketim ve savurganlıktır. Yani özet olarak dünyevi-ruhani karşıtlığı üzerine kurulu kompozisyonlarında sanatçılar dünyevi hazlara fazla düşmek suretiyle ruhani olanı gözden kaçırıyor olmanın ahlaki eleştirisini getirmişlerdir. Öte yandan her ne kadar resimlerinde eşyalar, yiyecekler vb. dünyevi mallarla ilişkilendirilmiş bir ahlaki semboller dili kullanıyor olsalar da, resimlerindeki her nesne tarihten ya da İncil'den referansını alan semboller değildir. Örneğin Aertsen'in Et Tezgahı resminde, kompozisyonun sağ tarafında yer alan satılık arazi levhası, uzun yıllar araştırmacılar tarafından dünyevi mallara

düşkünlüğün ahlaki eleştirisinin bir sembolü olarak yorumlanmıştır. Ancak yakın zamanlarda Charlette Houghton'un yaptığı araştırmalar sonucunda elde ettiği bir belge, tam da resmin yapıldığı yılda yaşanan bir olayın kanıtı olarak ortaya çıkmıştır. Belgeye göre, o yıl içinde reform yanlısı burjuva topluluklar tarafından Katolik bir manastır hastanesine ait bir arazi, haksız bir şekilde ele geçirilmiştir. Yani Aertsen kendi çağında yaşanan bir arazi yolsuzluğunun eleştirisini yapmıştır. Aynı şekilde Beuckelaer'ın Mucizevi Balık Avı sahnelerinin bazılarında yer alan tüccarlar ve diğer köylülerin oluşturduğu ortam ve figürler arasındaki ilişkiler, tam da o tarihteki ticari ilişkileri çağırırır şekilde resmedilmiştir. Yani bu ressam her ne kadar resimlerinin altyapısını oluştururken beslendikleri görsel kaynaklara dayalı kurgusal mekanlar oluşturup, bu mekanların içinde de sembolik bir dille ahlaki eleştiriler yapmış olsalar dahi yine de bunu yaşadıkları çağın ve yaşadıkların yerin gerçekliğinden kopuk şekilde yapmamışlardır.

Bu konunun bir diğer önemli göstergesi de Beuckelaer'ın 1561-1570 yılları arasında pek çok kez resmettiği İşte İnsan sahneleridir. Bu resimlerdeki kompozisyon yapısında ön planda bir pazar sahnesi varken arka planda, referansını İncilden alan bir sahne yer almaktadır. Bu sahne İsa'nın tutuklandıktan sonra bölge valisi Pilatus tarafından yargılanması sırasında halka teşhir edilmesini gösteren bir sahnedir. İncil'e göre Pilatus aslında İsa'yı suçsuz bulmuş ve bunu dışarıda yargılanmanın sonucunu bekleyen halka ifade etmiştir. Ancak halk yine de İsa'nın öldürülmesini ister. Yani öz olarak bakıldığında bu bir yargılama sahnesidir. Elizabeth Honig'e göre Beuckelaer'ın resimlerinde pazar yeri, ekonominin ve tiyatrunun olduğu kadar yargının da yeridir. Bu konuyla ilgili de tarihsel veriler bulunmaktadır. Bölge coğrafyası içinde yer alan şehirlerde, ticaretin ve sosyalleşmenin merkezi olan pazar yeri, genellikle kiliseyle hükümet binasının arasında bir alanda yer almaktadır. Yani dünyevi otorite ile dinsel otoritenin fiziksel mekanlarının kesişim alanı gibidir. Ticaretin merkezi olduğu gibi, sokak tiyatrolarının da merkez olarak konuşlandığı alan burasıdır. Şehrin en önemli kamusal alanını oluşturan bu mekan aynı zamanda o dönemde idamların da infaz edildiği mekandır. Beuckelaer muhtemelen bu noktadan hareketle İsa'nın yargılanması gibi çok önemli bir dinsel olayı, yaşadığı çağın ve coğrafyanın gerçekliğiyle örtüştürerek bir kompozisyon düzeni oluşturmuştur.

Bu tez içerisinde Aertsen ve Beuckelaer'ın yaptıkları resimler arasında Köy ve Festival konulu resimler, Mutfak Sahneli resimler ve Pazar Yeri konulu resimler kapsama alınmıştır. Sanatçıların yapmış oldukları resimler konularına göre sınıflandırılarak ele alınmış olmasına karşın, onlar bu resimleri birbirini takip eden dönemlerde değil, birbirleriyle eş zamanlı şekilde gerçekleştirmişlerdir. Dolayısıyla onların resimlerinde görülen, dinsel olandan din dışı olana doğru geçiş değerlendirilirken, konu sınıflandırmasının sıralamasına göre değil, resimlerin tarihlerinin dizgesine göre değerlendirmek gerekmektedir.

Aertsen ve Beuckelaer, İncil'den alınan konularla dünyevi natürmort unsurlarını birleştirdikleri resimlerinde özellikle belli İncil konularını ele almış ve hatta bazı konuları birkaç resimde tekrar etmişlerdir. Aertsen bu türdeki resimlerinin ilk örneği olan Et Tezgahı resminin içinde Kutsal Kitap referansı olarak Mısır'a Kaçış sahnesini kullanmıştır. Mutfak sahnelerinde İsa Martha ve Meryem'in Evinde sahnesini iki kez tekrar etmiş, Pazar sahnelerinde ise İsa ve Zina Yapan Kadın sahnesini iki kez, İşte İnsan sahnesini iki kez tekrar etmiştir. Beuckelaer ise Pazar resimlerinde en çok İşte İnsan sahnesine odaklanmış, onun devamındaki süreçte de Mucizevi Balık Avı sahnesini birkaç kez kullanmıştır. Mutfak sahnelerinde ise Emmaus'ta Yemek ve Emmaus Yolunda sahnelerini birkaç kez ele almıştır. Bir örnekte de Mısır'a Kaçış sahnesini kullanmıştır. Ancak bu noktada karşımıza şöyle bir soru çıkmaktadır; İncil içerisinde daha pek çok konu varken, bu sanatçılar neden özellikle bu konuları tercih etmişler ve ısrarla üzerinde durmuşlardır ? Bu soru, bu iki ressam üzerine çalışan araştırmacılar tarafından pek irdelenmiş bir konu değildir. Bir tek Margareth Sullivan bu konuya bir cevap bulmaya çalışmış ve bu cevabı da ressamların sanatlarında değil hayatlarında ve birbirleriyle olan sanatsal ilişkileri içinde çözecek bir önermede bulunmuştur. Bu iki ressam, yaşam koşulları açısından birbirlerinden farklı hayatlar yaşamışlardır. Aertsen yaşadığı çağda meşhur ve zengin olmuş bir ressamdır. Beuckelaer ise ekonomik açıdan daha zor koşullarda bir yaşam sürdürmüş, hatta yaşadığı çağda zaman zaman başka ressamların atölyelerinde de çalışarak para kazanmaya çalışmış, eserlerinin değeri ancak öldükten sonra artmıştır. Sullivan, Aertsen özelinde şu şekilde fikir yürütmektedir; Sanatçı her ne kadar kendisi ölene kadar Katolik olarak kalmış olsa da ve reformcular tarafından çıkarılan

isyanda eserleri en fazla zarar gören ressamlardan biri olsa da, içine dahil olduğu entelektüel çevre ve müşteri kitlesi, reform yanlısı burjuva aydın kitlesinden oluşmaktaydı. Bu yüzden resimlerinin ticari pazarında inançları doğrultusunda radikal bir duruş sergilemektense, ortamın politik dengelerini pek fazla rencide etmeyecek şekilde, ılımlı bir politika gütmüş ve İncil konularını kullandığı resimlerinde de politik açıdan gergin reformasyon ortamında rahatsızlık yaratmayacak konular seçme gayreti göstermiştir. Bu konuları seçmesinin nedeni de budur. Beuckelaer ise sanat hayatının son yıllarına doğru daha özgünleşmiş olsa bile, uzun yıllar Aertsen'in büyük oranda etkisi altında kalmış ve onun tarzını sürdürmüştür. Dolayısıyla yaptığı seçimler de Aertsen ile paralel şekilde ilerlemiştir. Sullivan'ın bu söylemi eldeki tek açıklama olarak doğru olma ihtimali olan bir ifade gibi görünse de yine de bunun böyle olduğunu kesin olarak gösteren herhangi bir kanıt sözkonusu değildir.

Aertsen ve Beuckelaer sanat hayatlarının ilerleyen dönemlerinde resimlerini dinsel olandan din dışı olana doğru geliştirdiler ve dünyevi-ruhani karşıtlığı üzerine kurulu kompozisyonlarındaki dinsel bileşenleri resimlerinden ayırıştırarak seküler kompozisyonlar yaratmaya başladılar. Aertsen'in, arka planda İsa Martha ve Meryem'in Evinde sahnesinin bulunduğu mutfak resimleri, zamanla içinde dinsel unsurlar barındırmayan mutfak görüntülerine dönüşmüştür. Daha sonra oradan da evrilerek, kadın aşçı figürlerini İtalyan Rönesansı'nın portre geleneğindeki gibi bir tarzda ele aldığı, tekli aşçı figürlerine geçiş yapmıştır. Bu aşçı figürleri dikey resim formatında, arka planda Serlio tarzı mimari unsurların bulunduğu, dar bir kesit şeklinde ve etraflarında sembolik anlamları olan yiyecekler ve mutfak eşyalarının bulunduğu kompozisyonlar şeklinde tasvir edilmişlerdir. Arka planında İsa ve Zina Yapan Kadın, İşte İnsan gibi incil konularının yer aldığı pazar sahneleri de zaman içinde değişime uğrayarak, genel pazar görüntüleri, etrafında pazar mallarıyla çevrili pazarcı kadınlar, ve aşçılarla aynı yaklaşımla tasvir edilmiş, dikey formatta bir nişin içinde yer alan tekli pazarcı figürü ve birkaç pazarcıyı tezgahlarıyla gösteren kompozisyonlara dönüşmüştür. Beuckelaer'ın yedi kez resmettiği İşte İnsan konusu da aynı şekilde bir gelişim göstermiştir. Erken örneklerde arka planda İşte İnsan sahnesi daha net şekilde yer alıp ön planda büyük boyutlu pazar tezgahları ve pazarcı

figürleri bulunurken, İncil sahnesi gittikçe küçülmüş, silikleşmiş ve perspektif olarak uzaklaşmıştır. Bunun devamında da dinsel sahne içermeyen pazar sahneleri, pazar mallarıyla birlikte görülen tekli kadın pazarcı figürleri ya da yine pazar tezgahlarıyla birlikte görülen figür grupları ortaya çıkmıştır. Mucizevi Balık Avı sahnesi de yine aynı şekilde gelişerek ön planda arka plana göre oldukça büyük boyutlu şekilde balık tezgahlarının ve genellikle kadınlardan oluşan birkaç figürün oluşturduğu balık pazarlarına dönüşmüştür. Ancak kompozisyon yapısı her ne kadar gittikçe sekülerleşmiş olsa da, sanatçılar resimlerdeki başta yiyecekler olmak üzere natürmort unsurlarını görsel semboller olarak kullanmaktan vazgeçmemişlerdir. Bütün balıklar, balık dilimleri, kök sebzeler, lahanalar, mutfak eşyaları, kümes hayvanları gibi unsurlar yine cinselliğin, bedensel hazların metaforları olarak kullanılmışlardır.

Aertsen ve Beuckelaer'ın resimlerinin, sanat tarihi içerisinde kendilerinden sonra gelen dönemlere etkisini çeşitli faktörler açısından ayrı ayrı ele almakta fayda vardır. Yani, oluşturdukları ikonografik düzenin kendilerinden sonraki resimlerin kompozisyonlarına olan etkileri, kendi ülkelerinin ve başka ülkelerin resim geleneğine olan etkileri, tür resmi ve natürmort gibi bağımsız din dışı türlerin oluşumuna etkileri, onların resimlerini başlangıç noktası olarak alan ve sonraki dönemlerde yaygınlaşan konu türleri üzerindeki etkileri, resimlerinde kullandıkları sembolik unsurların kendilerinden sonraki süreçte yapılan resimlerdeki kullanımı üzerine olan etkileri gibi konuları ayrı ayrı ele almak doğru olacaktır.

Öncelikle oluşturdukları dünyevi-ruhani ya da ön plan-arka plan karşıtlığı üzerine kurulu ikonografik yapı veya resim içinde resim şeklinde oluşturulan kompozisyon yapısının etkilerini ele alırsak, bu yapının 17. yüzyıl resminde de hem Hollanda-Flaman bölgesinde hem de başka ülkelerde örneklerini görmek mümkündür. Örneğin Hollandalı ressam Joachim Wtewael'in 1605 tarihli, Berlin Staatliche Museen, Gemaldegalerie'de bulunan "Mutfak Sahnesi" resmi (Resim 115), ön planda yiyeceklerin bulunduğu bir mutfak sahnesinin ortasında Aertsen'in aşçılarıyla aynı pozunu vermiş bir aşçı kadın resmin odağını oluştururken, arka plandaki loş ışıklı mimari unsurların içinde solda dışarıya, sağda ise bir başka mekana açılan, daha aydınlık iki açıklık bulunmaktadır. Resmin sağ tarafında bir

kadın ve bir erkek hizmetli birbirleriyle erotik bir yakınlaşma içindedirler. Bu resim sözü edilen tüm bu unsurlar açısından Aertesen ve Beuckelaer'ın ortaya koyduğu kompozisyon yapısının bir yeniden düzenlemesi gibidir. Yine aynı ressamın 1605 tarihli, özel bir koleksiyonda bulunan “Emmaus'ta Yemek” (Resim 116) konulu mutfak sahnesinde de önde yiyeceklerle dolu bir mutfağın ortasında bir aşçı kadın ve arkadan ikinci bir çerçevenin içine alınmış şekilde geçilen başka mekanda İncil sahnesi yer almaktadır. Resim kompozisyon kurgusu açısından Joachim Beuckelaer'ın aynı konulu resimleriyle büyük benzerlik göstermektedir. Wtewael'in bir başka resmi olan, 1625-28 tarihli New York, Metropolitan Museum of Art'ta bulunan “Mutfak Sahnesi” (Resim 117) resmi de bu kez dinsel unsurlar içermeyen bir mutfak yapısında olup, yiyeceklerin, özellikle de et ve kümes hayvanlarının bulunduğu bir mutfak ortamında bir kadın aşçı şişe etleri geçirirken yanındaki erkek hizmetkarla oldukça yakın ilişki içindedir. Aynı sanatçının 1620-25 yıllarına tarihlenen Utrecht, Centraal Museum'da bulunan “İsa Martha ve Meryem'in Evinde” (Resim 118) konulu mutfak sahnesinde de kalabalık yiyecek unsurlarıyla dolu bir mutfak ortamının ortasında şişlere et geçiren bir kadın aşçı dururken bu kez arka plandaki çerçeve içine alınmış açıklıktan resme adını veren İncil sahnesi görülmektedir.

1595 – 1642 yılları arasında yaşamış Hollandalı ressam Cornelis Engelszen'in yapmış olduğu, tarihi bilinmeyen, West Sussex, Uppark House and Garden koleksiyonunda bulunan “İsa Martha ve Meryem'in Evinde” (Resim 119) konulu mutfak sahneli resmi Aertesen ve Beuckelaer'ın kompozisyon anlayışıyla, gerek kurgu gerekse sembollerin kullanımı açısından büyük benzerlik göstermektedir. Resimde ön plan-arka plan karşıtlığı şeklinde görsel ifadesini bulan bir dünyevi-ruhani karşıtlığı söz konusudur. Ön planda bir mutfak tezgahının sağ ve sol yanlarında figürler bulunmaktadır. Sol tarafta bir kadın figürü bir elinde şiş tutarken dileğeri eliyle de bir kümes hayvanına dokunmaktadır ve hemen önünde de lahanalar durmaktadır, lahanaların altında da uzun biçimli fallik kök sebzeler yer almaktadır. Bunlar bilindiği üzere cinsellik vurgusuna sahip sembollerdir. Onun hemen arkasında duran erkek figürü ise elinde tuttuğu bir kuşu ona doğru uzatmaktadır. Bu figür ve yaptığı jest cinsellik vurgusunu çok daha bariz ve açık hale

getirmektedir. Bu iki figürün önünde duran et parçasıyla birlikte buradaki insan figürleri ve natürmort unsurları hep beraber dünyevi bedensel hazları temsil etmektedir. Masanın sağ tarafında duran erkek figürünün önünde ise ekmek ve balık yanyana durmaktadır. Bu unsurlar doğrudan Hıristiyanlık erdemleriyle ilişkili sembollerdir. Sağ ve sol taraf karşıtlığı aynı zamanda festival-perhiz karşıtlığıdır. Bu grubun arkasında yer alan mutfak ocağı, tıpkı Aertsen ve Beuckelaer'ın mutfaklarındaki Serlio tarzı şöminelerin işlevini yerine getirerek arka plandaki mekanla ön planı ayırmakta ve arka planı çerçevelemektedir. Arka planda ise İncil öyküsünün kahramanları olan İsa, Martha ve Meryem görülmekte, yanlarında da onlara eşlik eden başka figürler yer almaktadır. Görüldüğü üzere kompozisyon hem ön arka karşıtlığı hem perhiz-festival karşıtlığı, hem dünyevi konu-İncil hikayesi karşıtlığı gibi karşıtlıklar ve sembollerin kullanımıyla Aertsen ve Beuckelaer'ın resimlerinin paralelinde bir kurguya sahiptir.

Bir diğer 17. yüzyıl Hollanda ressamı olan Pieter Cornelisz van Ryck da aynı şekilde mutfak sahneli resimlerinde benzer bir ikonografik yapıyı kullanmıştır. 1604 tarihli , Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum'da bulunan “Mutfak Sahnesi” (Resim 120) resmiyle de yine Aertsen-Beuckelaer ikilisinin resimleri arasında pek çok ortak özellik bulunmaktadır. Resmin ön planını kaplayan yiyecek tezgahlarının üzerindeki ve yerlere dökülmüş yiyeceklerin karmaşası ve bu karmaşanın içinde özellikle etin egemenliği Aertsen'in Et Tezgahı resmiyle büyük benzerlik göstermektedir. Resmi ortasından ayıran dikey bir eksenle sağ ve sol bölümler halinde ele almak mümkündür. Resmin sağ tarafındaki kadın aşçı figürü bir elinde içi av kuşlarıyla dolu bir sepeti tutarken diğer eliyle büyük bir et parçasını tutmaktadır. Bunların tümü bedensel hazların sembolleridir. Onun yanındaki yaşlı kadın ise gerek yüzündeki ifadeye gerekse de genç kadına yaklaşımına bakıldığında, çiftler arasında arabuluculuk yapan bir figürü temsil etmektedir. Genç kadının önündeki masanın üzerinde, ön planda yer alan tepsinin üzerinde yer alan hayvan kafatası Et Tezgahı resminde ön planda yer alan kesilmiş öküz kafasının bir çağrışımdır. Genç kadının sağ tarafında ise arka plandaki açıklığın içinden bir İncil sahnesi görülmektedir. Bu

sahne Luka 16: 19-31'de³²⁰ yer alan Zengin Adam ve Dilenci meselidir. Bu mesel hayatı boyunca zengin bir adamın kapısının önünde onun artıklarıyla beslenen bir dilencinin hikayesini anlatmakla, ön plandaki aşırı bolluk içindeki yiyecekli natürlümlerle bir kontrast oluşturmaktadır. Görüldüğü üzere gerek kompozisyon yapısı, gerekse tek tek sembolik unsurların oluşturduğu resim, ikonografik anlatım dili itibarıyla neredeyse Aertsen-Beuckelaer'ın elinden çıkmış gibidir.

Aynı ressamın 1628 tarihli, Ghent, Museum voor Schone Kunsten'de bulunan bir başka "Mutfak Sahnesi" (Resim 121) resmi daha vardır. Aradan yirmi yılı aşkın bir süre geçtikten sonra yaptığı mutfak sahnesinde bu sefer sanatçı Et Tezgahı resminin etkisinden oldukça sıyrılmıştır. Önceki resimde görülen, Aertsen'in Et Tezgahı'ndaki gibi gerçeklik dışı bir mutfak-kasap dükkanı görüntüsü ortadan kalkmış ve yerine daha gerçeğe yakın bir mutfak görüntüsü gelmiştir. Ayrıca arka planda bu kez artık bir İncil sahnesi bulunmamaktadır. Bununla birlikte, kompozisyon yapısı değişmiş olsa da tek tek unsurlar bazında bakıldığında yine aynı sembolik dilin kullanılmakta olduğu görülmektedir. Aşçı kadın bir elini Aertsen-Beuckelaer ikilisinin çok kullandığı sembollerden biri olan, kadın cinselliğine gönderme yapan bir lahananın üzerine koymuşken, lahananın hemen yanında da soğanlar durmaktadır. Önündeki tezgahın üzerinde büyük bir et parçası ile içinde tek bir balığın durduğu bir tepsi yanyana durarak bir dünyevi-ruhani karşıtlığı oluşturmaktadır. Kadının solunda asılı av hayvanları ve etlerin arasında yer alan yüzülmüş bir kümes hayvanı görüntüsü de yine cinselliğe gönderme yapan bir semboldür. Üstelik bu kez tüyleri yolunup çıplak bir hale getirilerek daha da erotize edilmiş bir formda bulunmaktadır.

Benzer özellikler taşıyan bir başka mutfak resmi de, bir diğer 17. yüzyıl ressamı olan Frans Snyders'a aittir. 1630-40 yıllarına tarihlenen, Köln, Wallraf Richartz Museum'da bulunan "Aşçı" (Resim 122) resmini ele aldığımızda bir öncekiyle benzerlikler ve farklılıklar gösterdiğini görmekteyiz. Buradaki aşçı figürü ve mutfak ortamı artık kurgusal bir mekan değildir. Normal bir mutfak görüntüsünden bir detay şeklinde tasvir edilmiştir. Kadın aşçı figürünün havanda

³²⁰ Kutsal Kitap, s.1312-13

dövdüğü karabiber ve önündeki tezgahta yer alan tüyleri yolunmuş kümes hayvanı erotik figürlerdir. Aynı tezgahın üzerinde yer alan gerçekçi av kuşları ve yine avlanmış tavşan figürü artık 17. yüzyılın “Av” konulu resimlerine doğru geçiş niteliğindedir.

Bir diğer örnek olan Genç David Teniers’in 1646 tarihli St. Petersburg, Hermitage Museum’da bulunan “Mutfak Sahnesi” (Resim 123) resmine bakıldığında yine Aertsen-Beuckelaer’ın, özellikle de Aertsen’in izlerini bulmak mümkündür. Resim konusu itibariyle gerçek bir mutfak mekanını anlatmaktadır. Kurgusal bir yapıda değildir ve bir dinsel bir sahne içermemektedir. Ancak kompozisyondaki bazı özellikler incelendiğinde Aertsen-Beuckelaer’ın yansımalarına rastlamak mümkündür. Öncelikle mutfak mekanı ön plan ve arka plan şeklinde iki bölümlü olarak ele alınmıştır. mutfağın ortasında yer alan ahşap dikme arka planı bir çerçeve içine almakta ve aynı zamanda da ön planı sağ ve sol olarak ikiye bölmektedir. Burdaki önemli benzerliklerden biri de ön plan mekanı ile arka plan mekanı arasındaki ışık farkıdır. Bilindiği üzere Aertsen ve Beuckelaer’ın felsefi bir karşıtlık içeren ön plan-arka plan ayırımına dayalı kompozisyonlarında kullandıkları bariz özelliklerden biri de her iki planın ışığı ve renkleri arasında yaptıkları ayırmadır. Onların resimlerinde ön plandaki dünyeviliğin temsili olan mekanda figürler genellikle çağdaş giysiler giyip, daha renkli ve ışıklı bir ortamda bulunurlarken, arka plandaki İncil sahnesinin figürleri tarihsel kıyafetler içinde, soluk bir renk ve ışık etkisi altında bulunmaktadır. Bu özellikler açısından bakıldığında bu ressamın yansımaları olduğu görülmektedir. Ayrıca resmin sol tarafında yerlere saçılmış yiyecekler, öldürülmüş kümes hayvanları gibi bedensel hazlarla ya da savurganlıkla ilişkilendirilen semboller yer alırken, sağ tarafta balıkların bulunması yine Aertsen-Beuckelaer’da sık görülen bir sembolik karşıtlık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aertsen ve Beuckelaer’ın mutfak resimleri kadar pazar yeri konulu resimleri de kendilerinden sonra gelen ressamı etkilemiştir. Bu konudaki ilginç resimlerden bir tanesi, ressamın ölümünün ardından kısa süre sonra ortaya çıkan taklitlerinin arasında yer alan bir resimdir. Jacob Matham’ın yeri bilinmeyen, 1603 tarihli “Pazar Yeri” (Resim 124) konulu gravüründe ressam Aertsen’in Stockholm National

Museum'da bulunan "İsa ve Zina Yapan Kadın" resminin ön planını aynen kopya etmiş, sadece resmin sağ tarafı sola gelecek şekilde ön planı tersine çevirmekle yetinmiştir. Ancak burada ilgi çekici olan durum, ressamın, Aertsen'in resminin arka planında yer alan İncil sahnesini çıkararak yerine bir çiftlik evi görüntüsü koymuş olmasıdır. Bu örnek Aertsen ve Beuckelaer'ın kendilerinden sonraki ressamları sadece kendi oluşturdukları ikonografik düzene dayalı kompozisyon anlayışı açısından değil, aynı zamanda resimde dinsel olandan din dışı olana doğru geçiş yapma arayışları açısından da etkilemiş olduklarının bir göstergesidir.

Aertsen ve Beuckelaer'ın pazar konulu resimlerinden etkilenmiş olan bir 17. yüzyıl Flaman ressamı da Frans Snyders'dir. 1579-1657 yılları arasında yaşamış olan ressamın, Münih, Alte Pinakothek'te bulunan tarihsiz "Meyve ve Sebze Tezgahı" (Resim 125) adlı resmi çeşitli özellikler açısından Aertsen-Beuckelaer'ın pazarlarını oldukça çağrıştırmaktadır. Resmin içinde pazar tezgahı vardır ancak öncüllerinin resimlerinde olduğu şekilde arka planda ayrıca bir dinsel sahne bulunmamaktadır. Ancak bununla beraber resimde oluşturulan mekan gerçek bir pazar görüntüsünden oldukça uzak, kurgusal bir mekandır. Resmin arka planının büyük bir bölümünü kaplayan ve daha çok bir iç mekanı çağrıştıran duvar görüntüsünün sağ tarafında görülen küçük bir açıklıktan görülen bir manzara görüntüsü olmasa bu resim bir iç mekan resmi olarak algılanabilirdi. Aynı şekilde duvarın içindeki nişin içine yerleştirilmiş vazoda çiçek görüntüsü ve pazar tezgahının bir yemek masasına benzemesi gibi unsurlarla birlikte ele alındığında, resmin adı dışında mekanın gerçek bir pazar tezgahı görüntüsüyle bir benzerliği yoktur. Yine Aertsen-Beuckelaer'ın resimlerinde görülen bir özellik olan, farklı mevsimlerde yetişen sebze meyvelerin bir arada resmedilmesi de bu kurgusallığı arttırıcı bir etki yapmaktadır. Kullanılan yiyecek maddelerinin sembolik anlamlar içeren yiyecekler olması ve ön plandaki yiyecek bolluğunun yanında yer alan tek bir satıcı kadın ya da bir kadın bir erkek çifti görüntüsü de yine Aertsen-Beuckelaer resimlerinde görülen özelliklerdir. Çiftin duruşları itibariyle, beden dillerinin üstü örtülü şekilde ima ettiği erotik yaklaşma da bir diğer benzer özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aertsen-Beuckelaer geleneğinden oldukça etkilenmiş olduğu gözlenen bir diğer 17. yüzyıl Hollanda ressamı da Gabriel Metsu'dur. Metsu'nun etkilenimi diğer pek çok ressamdan daha da çok yönlüdür. Öncelikle mutfak sahneleri içinde tek bir aşçı kadın örneğini, resmetmiş olduğu 1655-57 yıllarına tarihlenen Paris, Louvre'da bulunan "Elma Soyan Kadın" (Resim 126), 1657-67 yıllarına tarihlenen, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza'da bulunan "Aşçı Kadın" gibi resimlerde görmek mümkündür. Pazar sahnelerine örnek olarak her ikisi de 1662 yılında yapılmış olan ve her ikisi de Dresden, Gemaldegalerie'de bulunan, iki adet "Kümes Hayvanı Satıcısı" (Resim 127) resmi bulunmaktadır. Kümes hayvanları satışının 17. yüzyıl Hollanda-Flaman resmindeki cinselliğin ticaretini sembolize eden resimlerin tipik örneği olan bu iki eserin arasındaki fark, bir resimde erkek satıcı varken diğer resimde ise kadın satıcı bulunmaktadır. Ancak bu durum yukarıda sözü edilen sembolik anlam açısından bir fark yaratmamaktadır. Metsu'nun resimleri arasında Aertsen-Beuckelaer'ın resimlerinden etkilenmesi açısından, diğerlerinden farklı bir örnek 1661-62 tarihli, Paris, Louvre'da bulunan "Amsterdam Sebze Pazarı" (Resim 128) resmidir. Bu resmin bir kompozisyon türü olarak pazar yerini resmediyor olmasının ötesinde, Aertsen-Beuckelaer geleneğinin izini takip etmesinin başka bir yönü bulunmaktadır. Bu yapıt, yazar Gerbrand Adriaenszoon Bredero tarafından yazılmış, Amsterdam Pazarı'nda geçen olaylarla ilgili oldukça popüler bir tiyatro oyununun görselliğe dönüştürülmüş halidir. Oyun 1615 yılında amatör bir retorik tiyatrosu topluluğu tarafından da sahnelenmiştir³²¹. Kendilerinden sonra gelen ressamlar Aertsen-Beuckelaer'ın resimlerinden genellikle görsel unsurlar, kompozisyon yapısı vb. özellikler açısından etkilenirken, burada farklı olarak Metsu, retorik tiyatrosundan resim sanatına bir adaptasyon yapmış olmakla, başka bir düzlemde bir etkilenim göstermiş olmaktadır. Öte yandan arada bir fark vardır; Aertsen-Beuckelaer retorik tiyatrosunun, Serlio'nun mimari illüstrasyonlarına dayalı şekilde gerçekleştirilen kurgusal sahne yapısının görselliğini resimlerine adapte etmişken, bu örnekte Metsu oyunun senaryo içeriğini resme aktarma yoluna gitmiştir. Ancak yine de retorik tiyatrosu ile resim sanatı arasında bir adaptasyon

³²¹ Linda Stone Ferrier, Gabriel Metsu's Vegetable Market at Amsterdam and Its Relationship to a Bredero Farce, *Artibus et Historiae*, Vol. 13, No: 25, 1992, s.163

ilişkisi kurulmasının köklerini Aertsen-Beuckelaer'ın resimlerindeki anlayışla ilişkilendirmek yanlış olmayacaktır.

Aertsen-Beuckelaer'ın resimlerinin uzak bir yansımasının görüldüğü ressamlardan biri de Johannes Vermeer'dir. Resimlerinde genellikle 17. yüzyıl burjuva yaşamını, sembolik nesnelere de dahil ettiği ev içi kompozisyonlarında tasvir eder. Onun 1658-60 yıllarına tarihlenen, Amsterdam Rijksmuseum'da bulunan "Sütçü Kadın" (Resim 129) resminde özellikle Aertsen'in kadın aşçı figürleriyle ilgili referanslar görmek mümkündür. Kompozisyon yapısı, ışık ve renk kullanımı açısından Aertsen'in resimlerine benzemese de, bir kadın hizmetçiyi resminin tek ve ana karakteri olarak ele alması, ve onu önündeki masanın üzerinde yer alan sembolik yiyecek maddeleriyle ve odanın içinde yer alan diğer natüremort nesnelere birlikte tasvir etmesi, böyle bir çağrışımı akla getirmektedir.

Aertsen'in din dışı konu türlerinin en önemlilerinden biri olan köylülerle ve onların yaşamıyla ilgili resimlerde sanatçı kendinden önceki Alman ve devamında da Hollanda Baskı Resim geleneğinden farklı olarak köylüleri kaba saba mizahi figürler olarak karikatürize etmek yerine, onları olduğu gibi, yorumsuz şekilde ve kendi gündelik yaşamlarının detayları içinde ele almıştır. Bu konuda yaptığı resimlerin bazıları iç mekan, bazıları açık hava sahneleridir. Bu resimlerde köylüler genellikle yiyip, içip eğlenirken gösterilirler. Burjuvaların ve aristokratların yaşamını konu alan ve onları bir asalet vurgusuyla tasvir eden resimlerden farklı olan bu yorumsuz resimlerin etkileri bazı 17. yüzyıl gündelik hayat sahneli resimlerde kendini göstermiştir. Örneğin Adrien Brouwer'in 1625-26 tarihli, Philadelphia Museum of Art'da bulunan, "Krep Yapan Adam" (Resim 130), aynı ressamın 1632-35 yıllarına tarihlenen, Münih, Alte Pinakothek'te bulunan "Kağıt Oynayanların Kavgası" gibi resimler, ya da Adriaen van Ostade'nin 1638 tarihli Münih, Alte Pinakothek'te bulunan "Handa İçki İçen Köylüler" ve yine aynı ressamın 1643 tarihli Frankfurt, Stadelschen Kunstinstitut'da bulunan "Ölü Domuz" (Resim 131) resmi gibi muhtelif örnekler, köylüleri kendi yaşamlarına ait gerçek mekanlarında ve gündelik yaşamlarının aktiviteleri içinde gösteren, köylüleri yüceltmek ya da yermek gibi bir eğilim göstermeden yorumsuzca tasvir eden tür resmi örnekleri olmakla, Aertsen ve

Beuckelaer'ın köylü resimleriyle ilişkilendirilebilirler. Öte yandan, 17.yüzyıla ait resim örnekleri içinde, örneğin David Vinckboons'un 1610 tarihli Dresden Gemaldegalerie'de bulunan "Kermes" (Resim 132) resmi ya da Frans Hals'ın 1610 tarihli Eskiden Berlin Kaiser-Frederich Museum'da³²² bulunan ve II. Dünya Savaşı'nda yok edilen "Açık Havada Ziyafet" resmi gibi yapıtlar, sanat tarihinde genellikle panoramik manzara görüntüleri içinde köylülerin eğlencelerini resmetmiş olan, Aertsen'in çağdaşı Yaşlı Pieter Bruegel'in resimleriyle ilişkilendirilmesine rağmen, bu resimlerin Aertsen'in 1550 tarihli, Brussels Museum'da bulunan "Tören Alayından Dönüş" (Resim 23) gibi resimleriyle de arasında büyük benzerlikler gözlemek mümkündür.

Resimlerdeki sembolik görsel unsurlar açısından konu ele alındığında, Aertsen-Beuckelaer'ın kullandığı en önemli sembollerden biri olan öldürülmüş öküz ya da et karkası motifi kendilerinden sonraki birçok sanatçı tarafından kullanılmış bir metaforudur. Tez içinde Bölüm 2'de detaylı şekilde açıklandığı üzere, öldürülmüş öküz-et karkası motifinin teolojik kökeni oldukça gerilere, Eski Ahit'e kadar gitmektedir. Aynı kült, sonrasında devam ederek Hıristiyanlıkta insanların günahlarının kefareti olarak kendi bedenini kurban eden İsa ile ilişkilendirilmiş bir motiftir. Öte yandan, bu motif İncil'de Luka 15: 1-32'de³²³ yer alan "Tutumsuz Oğul" meseliyle de ilişkilendirilmiş ve bu konuyu tasvir eden resimlerde de sıklıkla kullanılmış bir motiftir. Tutumsuz oğul meselini tasvir eden resimler kendi içinde ikiye ayrılmaktadır. Birincisi tutumsuz oğulun ailesini terk edip gittikten sonra, dönmeden önceki süreçte yaşadığı sorumsuz hayatı resmeden yapıtlardır. Bu resimlerdeki eğlence sahneleri ve bu sahnelerdeki erotik imaları içeren kompozisyonlar, 17. yüzyıldaki eğlenceli parti ve genelev sahneli resimlerin kökenini oluşturur. Konunun ikinci resmediliş biçimi ise tutumsuz oğulun pişmanlık duyup babasına dönüşünü ve af dileyişini konu alan resimlerdir. İncil'deki öyküye göre bu olayda baba oğlunun dönüşünden dolayı çok mutlu olur ve bunun şerefine bir kutlama yapılmasını ve bir boğanın kurban edilmesini ister. Bu motifin resimlerde kullanılmasının kökeni aslında Aertsen ve Beuckelaer'dan da önceye

³²² Sonradan Bode Müzesi Olmuştur

³²³ Kutsal Kitap, s.1310-11

gider. Ancak daha erken örnekler genellikle İncil hikayelerini anlatan baskı resimlerde görülebilmektedir. Bir tuval resminde bu temanın tasvir edilmesine Aertsen'in "Et Tezgahı" resm(Resim 1) inin sağ tarafında, dünyevi ve bedensel hazları konu eden bölümünde rastlamaktayız. Ancak Beuckelaer "Ölü Domuz" (Resim 32) resminde, öldürülmüş ve çarpmıha gerilmeyi çağrıştırır şekilde karkasa gerilmiş hayvan görüntüsünü resmin tam ortasına büyük boyutta yerleştirerek onu resmin ana konusu haline getirmiştir. Bunun devamında bu motifin resmin ana teması ya da egemen unsuru olarak kullanıldığı pek çok örneğe rastlamak mümkündür. Ancak bu örnekler içinde sanat tarihinde en ünlü olan resimler Rembrandt'ın yapmış olduğu resimlerdir. Sanatçı bu temayı iki ayrı resimde ele almıştır. Erken örnek, 1630'ların sonlarına tarihlenen, Glasgow Art Gallery'de yer alan resim, diğeri ise 1655 tarihli, Paris, Louvre'da bulunan resimdir (Resim 133). Her iki resimde de karkasa gerilmiş, öldürülmüş hayvan motifi resmin ana temasını oluşturmaktadır. Görsel kompozisyon yapısı itibariyle Beuckelaer'ın Öldürülmüş Domuz resmindeki programın bir tekrarı olmasının yanında, bu motife yüklenen anlam da Aertsen-Beuckelaer'ın yüklediği anlamın bir tekrarı olarak karşımıza çıkmaktadır.

16. yüzyıl resminden 17. yüzyıl resmine taşınan natürmort unsuru yiyecek maddeleri arasında çok yaygın olanlarından biri de ıstıridye motifidir. Aertsen ile aynı dönemlerde Frans Floris, Hendrick van Balen gibi ressamlar tarafından yapılan Tanrıların Şöleni konulu resimlerde çok kullanılan bir unsurdur aslında. Bu resimlerde, mitolojik bir sembol olarak Afrodit'in atribüsü olan ıstıridye, onun adına gönderme yapar şekilde afrodizyak bir unsur olarak, yani cinsellikle ilişkilendirilmiş bir nesne olarak kullanılmıştır. Ancak Aertsen ıstıridyeyi "Et Tezgahı" (Resim 1) resminin sağ tarafındaki bedensel hazların alegorisini yapan bölümünde, yerlere saçılmış şekilde, yine Tanrıların Şöleni resimlerinde olduğu gibi afrodizyak anlamına gönderme yaparak, ancak bu kez ahlaki eleştirinin bir unsuru olarak kullanmıştır. Bu sürecin devamında, 17. yüzyılda yapılan resimlerde de ıstıridye çok kullanılan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Eğlenceli Parti resimlerinde yine aynı anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. 17. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren artık yerlere saçılmış şekilde değil, ancak masadaki egemen gıda maddesi olarak birçok

resimde aynı ahlaki eleştirinin metaforu bağlamında kullanılmıştır. Hatta bu kez artık istiridyenin odak noktası olduğu resimlerde, aynı sahnenin içindeki kadın ve erkek figürlerinin beden dilleri, bakışları gibi özellikler de bunun destekler şekilde tasvir edilmiş olup, 16. yüzyılda dolaylı yoldan ima edilen erotik vurgu bu resimlerde daha açık şekilde ifade edilmiştir. Ancak yine de Aertsen'in kullandığı biçimiyle, bedensel hazlara düşkünlük, afrodisyak etki gibi kavramların eleştirisi bağlamında kullanılmıştır. Bu resimlere örnek olarak, David Vinckboons'un 1610 tarihli, Kopenhag, Statens Museum for Kunst'da bulunan "Eğlenceli Parti", Gabriel Metsu'nun St. Petersburg, Hermitage'da bulunan 1661-67 (Resim 134) yıllarına tarihlenen "İstiridye Yemeği", Jan Steen'in 1663-65 tarihli, Londra Wellington Museum'da bulunan "Dağınık Ev" gibi resimleri verilebilir. Tür resmi örneklerinin dışında, aynı anlamlara gelecek şekilde istiridye 17. yüzyılın natürmort resimlerinde de kullanılmıştır. Örneğin Willem Claesz Heda'nın 1638 tarihli, Rotterdam, Boijmans-van Beuningen Museum'da bulunan natürmortu (Resim 140) buna örnek olarak verilebilir.

Aertsen ve Beuckelaer'in resimlerinde sıklıkla kullanılmış olup, 17. yüzyıl resminde de büyük bir yaygınlık gösteren sembolik unsurlardan biri de kuşlar ve kümes hayvanlarıdır. Ortaçağ ve Rönesans dönemleri Hollanda Edebiyatı'nı incelediğimiz zaman, "kuş" anlamına gelen "vogel" kelimesinin ve bu kelimedenden türetilerek yapılmış bazı sözcüklerin, sembolik olarak cinsellikle ilişkilendirilerek kullanıldığını görmekteyiz. Hollandaca'da "vogelen" sadece kuşları yakalamak anlamına gelen bir kelime değildir, edebiyatta ve argoda en yaygın olarak cinsel ilişki anlamında kullanılmaktaydı. Aertsen'in kendinden önceki gelenekte referanslarını baskı resimlerde ve edebiyatta bulduğu ve tuval resmi geleneğine taşıdığı bu unsur, 17. yüzyılda da yine aynı manada bir ahlaki eleştiri unsuru olarak kullanılmıştır. Örneğin Gabriel Metsu'nun yukarıda da sözü edilen iki adet kümes hayvanı satıcısı resmi gösterilebilir (Resim 127). Bir başka 17. yüzyıl örneği olan Pieter Slingelandt'ın 1672 tarihli, Dresden, Gemaldegalerie'de bulunan Horoz Veren Kadın resmi ile Aertsen-Beuckelaer'in resimleri arasında belirgin ortak özellikler bulunmaktadır. Resimde bir iç mekanda bulunan genç bir kadına, pencereden içeri uzanmış yaşlı bir kadın bir horoz uzatmaktadır. Bu tür, yaşlı kadınların genç kadınlar

ve erkekler arasında arabuluculuk yaptığı ve bu durumun da sahnenin içinde yer alan kümes hayvanları ile vurgulandığı ifade dili, Aertsen-Beuckelaer'ın özellikle pazar sahnelerinde çeşitli örneklerine rastlanan bir motiftir.

Aertsen ve Beuckelaer'ın resimlerinin etkisi sadece Hollanda-Flaman bölgesi ressamlarıyla sınırlı değildir. Aertsen-Beuckelaer'ın yaşadığı dönemde Kuzey Hollanda İspanyol yönetimi altında bulunmaktaydı. Bu nedenle, İspanyol sanatçılarla Hollanda-Flaman sanatçıları arasında da oldukça etkileşim yaşanmıştır. Velasquez'in özellikle 1618 tarihli, Londra, National Gallery'de bulunan "İsa Martha ve Meryem'in Evinde" (Resim 135) resmi bu etkilenimin en bariz şekilde gözlendiği bir yapıttır. Resmin sol tarafında ön planda Mutfakta yemek hazırlıkları yapan, biri genç diğeri yaşlı iki kadın figürü bulunmaktadır. Resmin sağ ön planında bir mutfak tezgahı görülmektedir. Tezgahın üzerindeki balıklar ve yumurtalar sembolik unsurlardır. Bu tezgahın hemen üstüne gelecek şekilde, resim içinde resim kurgusuyla yapılmış, bir çerçeve içine alınmış şekilde ayrı bir mekana geçiş görülür. Arka plan görüntüsünü oluşturan bu çerçevenin içinde ise İsa, Martha ve Meryem üçlüsü, İncil öyküsünde anlatıldığı biçimde gösterilmektedir. Resim, renkleri ve ışığı açısından Caravaggio etkisi taşıyor olsa da, konu ve kompozisyon açısından Aertsen-Beuckelaer etkisi altında olduğu gözlenmektedir.

İspanyol resim sanatında Velasquez'de etkilerini gördüğümüz Aertsen-Beuckelaer'ın, İtalyan resim sanatında da bir grup sanatçıyı etkilediğini gözlemlemek mümkündür. Bu sanatçılardan Vincenzo Campi'nin mutfak ve pazarları konu edindiği resimlerine bakıldığında büyük bir etkilenme göze çarpmaktadır. Modena, Galleria Estense'de bulunan, tarihsiz, "İsa Martha ve Meryem'in Evinde" (Resim 136) resminin kompozisyon kurgusu ve kullanılan nesnelere incelendiğinde adeta Aertsen'in aynı konulu resimlerinin bir tekrarı gibidir. Ön planın tam ortasında yer alan Martha figürü, hikayede anlatıldığı şekilde, onun dünyevi kaygılarını sembolize eden çok sayıda yiyecek maddeleriyle çevrili durumdadır. Kadın figürünün bedeninin, özellikle kollarının duruşu ve yiyecek maddelerinin kadının etrafını çevrelemesinin tasvir edilişi itibariyle Aertsen'in 1567 tarihli, Berlin, Gemalderie Staatliche Museen Berlin-Dahlem'de bulunan "Pazarıcı

Kadın” (Resim 9) resmiyle büyük bir benzerlik göstermektedir. Bu yiyecek maddelerinin içinde lahanalar, büyük et parçaları, uzun biçimli fallik kök sebzeler, balıklar gibi unsurlar, sembolik öğeler olarak tıpkı Aertsen-Beuckelaer’ın sembolik görsel dil programını takip etmektedir. Resmin sol arka planında, bir çerçeve içine alınmış şekilde gösterilen bir mekanda İsa ve Meryem konuşur durumda görülmektedirler. Yine aynı sanatçının 1580’lere tarihlenen, Milano, Pinacoteca di Brera’da bulunan Mutfak sahnesi de aynı şekilde birçok ortak özellik göstermektedir. Resmin ön planında mutfağın içinde birçok kadın figürünün her biri, kuşların tüylerini yolmak, hamur açmak gibi mutfak işleriyle uğraşırken, sol tarafta iki erkek, et karkasına gerilmiş bir hayvanı yüzmektedirler. Arka planda ise, yine resim içinde resim yaklaşımıyla oluşturulmuş derinlemesine bir nişin içine yerleştirilmiş bir masada bir figür tek başına oturmaktadır. Bu resimde de yine Aertsen-Beuckelaer’ın çeşitli resimlerinde var olan kompozisyon özellikleri ve sembolik görsel unsurlarından, eklettik bir yaklaşımla alıntı yapılarak oluşturulmuş bir kurgu söz konusudur. Campi’nin benzer etkileri taşıyan iki adet satıcı konulu resmi bulunmaktadır. her ikisi de 1580’lere tarihlenmekte ve ikisi de Milano, Pinacoteca di Brera’da bulunmaktadır. bunlardan biri olan “Meyve Satıcısı” (Resim 137) resmi, pazar malları arasında duran tek bir kadın satıcı figürü ile Aertsen-Beuckelaer’ın son dönem kadın pazarcılarına oldukça benzemektedir. Aradaki belirgin fark, Aertsen-Beuckelaer’ın resimlerinde pazarcıların önünde duran yiyecek maddeleri daha yığın halindeyken, Campi’nin resminde oldukça düzenli ve gözü yormayacak bir şekilde yerleştirilmiş olmasıdır. Diğer resim sanatçının “Kümes Hayvanı Satıcısı” resmidir. Bu resim Aertsen-Beuckelaer geleneğine daha yakındır. Satıcının etrafını çevreleyen, çoğunluğunu kümes hayvanlarının oluşturduğu ölü hayvanlar ve birkaç da canlı hayvan bulunmaktadır. Kadın satıcı figürü kucağında bulunan bir kuşun tüylerini temizlemektedir. Mekan gerçek bir pazar mekanına benzemeyip oldukça kurgusal bir mekandır. Bu kurgusallığı bir miktar kıran ve resme biraz da olsa derinlik katan şey ise uzak arka plandaki küçük boyutlu birkaç figürdür.

Campi gibi, Aertsen ve Beuckelaer ile aynı yıllarda yaşamış ve onların resimlerinden etkilenecek benzer özelliklerde birkaç resim yapmış İtalyan ressamlardan bir diğeri de Bartolomeo Passarotti’dir. Bu etkiyi gözlemleyebildiğimiz

resimlerinden iki tanesi, her ikisi de 1580'lere tarihlenen ve ikisi de Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica'da bulunan resimlerdir. Bunlardan biri Balıkçı Tezgahı resmidir. Bir iç mekanın köşesinden bir detay şeklinde tasvir edilmiş olan resimde, sol tarafta bir kadın ve bir erkekten oluşan bir satıcı çifti bulunmaktadır. Hemen önlerinde bulunan tezgahın üzerini dolduran balıklar ve diğer deniz ürünlerinin çokluğu ve yığın görüntüsü, mekanı algılanmaz hale getirmektedir. Resmin özellikle Beuckelaer'ın son dönemlerinde yaptığı balık pazarlarından etkilendiği görülmektedir. Diğer resim ise daha çok Aertsen etkisi taşıyan bir "Kasap Dükkanı" (138) resmidir. Resmin ön planında bir kasap tezgahı yer almakta, üstünde ise kasap bıçakları ve kesilip parçalanmış bir domuzun bacak ve kafası ve diğer et parçaları bulunmaktadır. Tezgahın hemen arkasında iki kasap figürü olup, soldaki bir eliyle bir bıçak tutarken diğer eliyle de kesilmiş domuz kafasını tutmaktadır. Buradaki kesik domuz kafası Aertsen'in Et Tezgahı resminde ön plandaki kesilmiş öküz kafasını çağrıştırmaktadır. Diğer figür ise elinde bir et parçası tutmakta ve figürlerin arkasındaki askılarda ise çok sayıda kesilmiş et parçaları asılı durmaktadır. Et, resimde egemen bir unsur olarak yer almasıyla Aertsen-Beuckelaer'ın birçok resmindeki et temasını hatırlatmaktadır. Her iki figürün yüzünde de var olan gülümseme ifadesi yaptıkları işten, dolayısıyla da bedensel zevklerle ilişkilendirilen etten haz aldıkları düşüncesini uyandırmaktadır. Bu haliyle de, yani et-haz ilişkisiyle de resim dolaylı yoldan yine Aertsen resimleriyle ilişki kurmaktadır.

Campi ve Passarotti'yi takip eden dönemde yaşamış bir diğer İtalyan ressam olan Annibale Carracci de Aertsen ve Beuckelaer'dan etkilenmiştir. 1680'lere tarihlenen, Oxford, Christ Church Picture Gallery'de bulunan "Kasap Dükkanı" (Resim 139) resmi bu etkiyi ortaya koymaktadır. Bu resim de bir kasap dükkanının tezgahını göstermektedir ve egemen tema ettir. Buradaki fark sahnedeki figür sayısının çokluğundadır. Ön planın alt kısmında yere çömelmiş bir kasap, yere yatırdığı bir kuzuyu kesmeye hazırlanmaktadır, bu görüntü bir kurban sahnesi çağrışımı yapmaktadır. Arkasındaki figürler ayakta durmakta ve her biri başka bir işle uğraşmaktadır. Bu figürlerden en sağdaki büyük et parçalarını kancalara asarken, sol taraftaki beyaz önlüklü bir başka kasap, elindeki teraziyile etleri tartmaktadır. Bu

resimdeki etler de yine bedensel hazlarla ilişkili bir metafor olup, Aertsen'in sembolik ifade dilinin bir uzantısı olarak ele alınmalıdır.

Aertsen ve Beuckelaer'ın resimleri yukarıda anlatılan tür resmi örneklerinde yarattığı etkilenimi natürmort türünün oluşumunda da ortaya koymuşlardır. Natürmort (ölü doğa) resmi, çiçekler, yiyecekler, gündelik kullanım eşyaları, kitaplar vb. unsurları resmin ana konusu olarak ele alan bağımsız bir tür olarak 17. yüzyılda olgunlaşmıştır. Ancak bunun öncesindeki sürece baktığımızda da, sanat tarihinde natürmortun bağımsız bir tür olarak oluşmasını hazırlayan bir gelişim sürecinin örnekleri olarak kabul edebileceğimiz resimler karşımıza çıkar.

Ancak burada önemli bir farkla karşılaşırız. Bu gelişim sürecinde örnek olarak verilebilecek resimlerde genellikle natürmort nesnelere, resimlerin içinde ikincil bir konumda yer alan nesnelere. Oysa bağımsız bir tür olarak gerçek natürmort resminde ise bu nesnelere resmin ana konusunu oluşturur.

Örneğin, erken bir örnek olarak İtalyan ressam Pietro Lorenzetti'nin 1342 tarihli, Siena, Opera del Duomo'da bulunan "Bakire Meryem'in Doğumu" (Resim 141) resmine baktığımız zaman; yatağın üzerindeki battaniye, bebeğin yıkandığı leğen ve içine suyun dökülmesi, yandaki hizmetlilerin ellerinde tuttıkları örtüler gibi nesnelere, resmin ana konusunun içinde, ikincil öğeler olarak sadece ana konunun atmosferini destekler niteliktedirler.

Bir diğer örnek olan, Antonello de Messina'nın, 1475 tarihli Londra, National Gallery'de bulunan "Aziz Jerome Çalışma Odasında" (Resim 142) adlı resmidir. Bu resim renkleri ve ışığı açısından ele alındığında büyük oranda Flaman resim sanatı etkisi altında olduğu gözlemlenir. Ancak burada bir önceki örneğe göre önemli farklar gözlemlemek mümkündür. Yine burada da ana konuyu azizin kendisi oluşturmakla birlikte, içinde yer aldığı gotik mimari ve sembolik anlamlar yüklenmiş olan natürmort nesnelere bu defa çok daha ön plana çıkarılmış, bu detaylara daha büyük oranda önem verilmiş durumdadır.

Bir diğer benzer örnek, Vittore Carpaccio'nun, 1495 tarihli, Venedik, Galleria Dell'accademia'da bulunan “ Azize Ursula'nın Rüyası” (Resim 143) resmidir. Buradaki genel atmosfer muhtemelen 15. yüzyıla ait bir Venedikli bir zenginin evine ait bir yatak odasından izler taşımaktadır. Ancak burada ressam, resmin ana konusunu oluşturan azizenin etrafındaki atmosferi oluşturan nesnelere büyük önem vermiş ve onları genel görünüm içinde oldukça büyük boyutlu şekilde ve detaylı işleyerek ele almıştır; yatak ve ona ait detaylar, kitaplar, heykeller ve özellikle karşı duvardaki iki pencere açıklığı içinde yer alan vazo ve saksılardaki çiçek görüntüleri, gelecekte bağımsız bir tür haline gelecek olan natürmort türünün içinde özellikle çiçek natürmortlarında yansımalarını gördüğümüz örnekler olarak ele alınabilir.

Kuzey sanatından benzer örnekleri ele aldığımızda karşımıza Jan van Eyck'in 1434 tarihli, Londra, National Gallery'de bulunan “Arnolfini'nin Evlenmesi” (Resim 144) resmi çıkar. Burada da yine önceki örneklerde olduğu gibi gündelik hayat nesnelere resmin ana konusunu oluşturmayan, ancak genel atmosferin oluşturulmasında sembolik unsurlar olarak kullanılmış olan öğelerdir. Ancak bu resmin özelliği, ressam yapıtında her bir nesneyi büyük bir titizlikle ve her birine ayrı anlam yükleyecek şekilde ele almıştır.

Kuzey sanatından bir diğer örnek de Quentin Matsys'in sarraf konulu resimleri, natürmorta doğru giden yolda önemli örneklerdir. Örneğin, 1514 tarihli, Paris, Louvre'da bulunan “Sarraf ve Karısı” (Resim 145) adlı resminde, bir mekanın içinde iki figür, hem arkalarındaki raflarda hem de önlerindeki masada paralar ve çok sayıda diğer nesnelere durmaktadır. Ancak bu resimlerde öncekilerden farklı olarak, resmin kendisi hala bir natürmort resmi olmamasına rağmen, yapıtın odak noktasını masanın üzerindeki maddi varlıklar, özellikle paralar oluşturmaktadır. Yani nesnelere bu resimlerde kişilerden daha önemli konuma geçmişlerdir.

Yukarıda sayılan birkaç örnekte olduğu gibi, kimi resimlerde, sahenin içinde az ya da çok öneme sahip, çoğu zaman da sembolik anlamlar yüklenmiş olan gündelik kullanım nesnelere varlığı, bu resimleri gerçek anlamda birer natürmort olarak ele almamıza yeterli unsurlar değillerdir.

İtalyan ressam Jacopo de'Barbari'nin, 1504 tarihli, Münih, Altepinakothek'te bulunan "Keklik ve Zırlı Eldivenler" (Resim 146) konulu resmi, sanat tarihindeki ilk natürmort olarak kabul edilmektedir. Bu resimde de yine kuzey resminin kompozisyon ve teknik açısından etkileri gözlemlenir. Barbari'nin bu resmini diğerklerinden ayıran ve onu gerçek bir natürmort olarak ele almamızı sağlayan Şey, sanatçının resmettiği kompozisyonda kullandığı nesnelere ikincil nesnelere olarak kullanmayıp, resmi daha baştan bir natürmort olarak kurgulanmış olmasındır.

Ancak bütün bunlardan sonra Pieter Aertsen ve Joachim Beuckelaer'ın,  n plan – arka plan ya da dünyevi – ruhani karşıtlığı üzerine kurdukları ikonografik kompozisyon yapısı, bu Şekilde başlayıp daha sonra arka plandaki dinsel sahnenin gittikçe küçülerek, öneminin azalarak ve hatta kimi örneklere ortadan kalkarak devam ettiği gelişim çizgisi, kendilerinden sonraki yüzyılda olgunlaŐacak olan natürmort türünün gelişimi açısından büyük bir sıçrama olarak kabul edilmektedir. Bu gelişim çizgisinde onların yapmış oldukları iki Şey çok önemlidir; birincisi, asaletli olan yerine gündelik ve sıradan olana vermiş oldukları önem ve yüceltme, ikincisi ise onların resimlerinin içindeki natürmort unsurları olarak kabul edeceğimiz yiyecekler, mutfak eşyaları vb.  geleri,  n planda büyük boyutlarda ve çok miktarda ele alarak, resmin büyük kısmını bunlara ayırmaları ve bu unsurların her birine anlamlar yüklemiŐ olmalarıdır. Yukarıda sözü edilen gelişim çizgisi içinde de, onların resimlerinde dinsel olan gittikçe önemini yitirmiş, natürmort ögeleri gittikçe önem kazanmıştır. 14. yüzyıldan beri izlerini gördüğümüz natürmortun en olgun halini alması 17. yüzyılı bulacaktır. Bununla birlikte onların yaptıkları resimler hala tam bir natürmort olmamakla birlikte, kendilerinden sonrasında natürmortun bağımsız bir tür olarak ortaya çıkmasında çok büyük bir katkısı olan " n-natürmort" resimler olarak adlandırmak yanlış bir tanımlama olmayacaktır.

Yukarıda anlatılanlar doğrultusunda görüldüğü üzere Pieter Aertsen ve Joachim Beuckelaer, 16. yüzyıl ikinci yarısında oluşturdukları yeni ikonografik düzen ve kompozisyon yapısıyla, ürettikleri Köy-Festival, Mutfak ve Pazar Yeri konulu resimlerle, 16. yüzyıl – 17. yüzyıl geçiŐinde resim sanatında görülen dinsel

sanattan din dışı sanata doğru geçişte ve yeni bağımsız din dışı resim türlerinin oluşumunda belli bir katkıları olmuş iki ressamdır. Yapmış oldukları bu resimler hem geçmiş, hem kendi yaşadıkları dönem hem de gelecekle ilişkilendirilebilecek yapıtlardır.

Geçmişle ilişkileri ağırlıklı olarak sanatsal bağlamda bir ilişkidir. Erken dönem Hollanda Manzara Resmi geleneği, Alman ve Hollanda Baskı Resim geleneği gibi ekollerin ve Jan van Amstel, Jan Sanders van Hemessen gibi ressamların yapıtlarında oluşturdukları bazı yenilikleri Aertsen ve Beuckelaer kendi resimlerinde, Sebastiano Serlio'nun mimari illüstrasyonları, sokaktan edindikleri izlenimler, tiyatro kurgusu gibi etmenlerle birleştirerek kullanmışlar ancak bunların hiçbirini olduğu gibi alarak değil, kendi konuları ve ikonografik programlarına adapte ederek değerlendirmişlerdir.

Kendi yaşadıkları dönemle etkileşimleri ise sadece sanatsal bir etkileşim olmanın ötesinde daha çok yönlü bir ilişkidir. Dönemin dinsel, sosyal, ekonomik, politik, felsefi ve sanatsal dinamiklerinin tümü birden, onların bu resimleri oluşturmalarına etki eden faktörler olmuştur. Yaşadıkları dönemde reformasyonun etkisiyle Protestanlık mezhebinin ortaya çıkması ve reformistlerin Katolikler üzerindeki baskıları ve hatta ikon kırıcılığı kadar vardırıdıkları dinsel-politik gerilimin etkisi sanatçıların dinsel imgelerden uzaklaşarak başka bir alanda arayışa yönelmelerini etkileyen faktörlerden biri olmuştur. Gittikçe zenginleşen yeni tüccar burjuva sınıfının sanatın yeni hamisi olması ve sanatçıların, bu kitlenin dinsel sanattan daha farklı içerikteki sanat eserlerine yönelen talepleri doğrultusunda eser üretmeye zorlanması ise bir diğer faktörü oluşturmaktadır. Aertsen-Beuckelaer'ın üyesi oldukları mesleki birlik olan Aziz Luka loncasının aynı zamanda Retorikçilerin loncası olması ve hem kendilerinin hem de müşterilerinin dahil olduğu entelektüel paylaşım ortamının, reform yanlılarının ağırlıkta olduğu ve Hıristiyan referanslardan çok, Antik Çağ referanslarına ve yerel kültürlere yönelen bir ortam olması da yine sanatçıların din dışı sanata yönelen arayışlar içine girmelerini etkileyen bir başka faktördür. Hem geçmişten gelen hem de yaşadıkları dönemde var olan bu dinamiklerin etkisiyle Aertsen ve Beuckelaer, dinsel referanslarla din dışı

referansların ve yaşadıkları çağın ahlaki eleştirisinin bir araya getirildiği bir kompozisyon kurgusu oluşturmuşlar, bu doğrultuda yapmaya başladıkları resimleri ise zaman içinde gittikçe daha da sekülerleşerek, kendilerinden sonraki dönemlerin din dışı sanatının ve yeni bağımsız türlerin oluşumuna belli bir etki ve katkıları olmuştur.

Geleceğe, yani kendilerinden sonraki döneme etkileri de yine çok yönlü bir sanatsal etki olarak gerçekleşmiştir. Biri 1574 diğeri 1575 yılında ölen bu ressamın, ölümlerinin hemen ardından gelen dönemde önce taklitleri ortaya çıkmış, ayrıca onların kendilerinden önceki sanatçılar ve sanatsal ekollerden etkilendiği gibi onların yapıtlarından etkilenerek ve bu etkileri onların resimlerindeki çeşitli özellikleri eklektik şekilde kullanarak resimler yapan sanatçılar gözlenmiştir. Buradaki etkilenme sanatçıların yaşamlarının son dönemlerinde ve öldüklerinden hemen sonrasındaki dönemde, daha çok onların dünyevi-ruhani karşıtlığı üzerine kurulu kompozisyon yapısından etkilenme şeklinde olmaktadır. Ancak ilerleyen zamanlarda bu etkilenmeyi daha çok tek tek sembolik unsurların kullanımı ve onların resimlerindeki muhtelif özelliklerin bir yansıması şeklinde ele almak mümkündür. Aertsen ve Beuckelaer'ın yapmış oldukları bu resimlerin etkileri ağırlıklı olarak kendi yaşadıkları bölgenin sanatçılarında görülmekle birlikte, İspanya, İtalya gibi başka ülkelerde yaşayan bazı sanatçıların yapıtlarında da bu etkilenmeyi gözlemlemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- ADAMS, J.N.: **The Latin Sexual Vocabulary**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982
- AKYÜREK, ENGİN: **Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1994
- ALBERIGO, J.: **Conciliorum Oecumentorum Decreta**, Instituto per le Scienze Religiose, Bologna, 1973
- ALCIATUS, ANDREA: **Emblemata - Simgeler Kitabı**, çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2007
- ANA BRİTANNİCA: **Hollanda**, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1988, Cilt 11, s.162
- Hümanizm**, Ana Yayıncılık A.Ş. İstanbul, 2004, Cilt 11, s.322
- ATABAY, MİTHAT: **Aydınlanma Çağı ve Avrupa**, Nobel Yayınları, Ankara, 2004
- ATHENAEUS: **Deipnosophists 6.2-70**, çev. C. B. Gulick, Loeb Classical Library, Cambridge, Harvard University Press, 1929, vol. 3,
- AUGUSTINUS: **Sermons 54-55**; çev. Philip Schaff, The Ante-Nicene Fathers 6, New York: Scribner's, 1908.
- İtirafklar**, çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2010.
- AUTENBOER, E.VAN: **Volksfeesten en rederijkers te Mechelen (1400-1600)**, Ghent, Koninklijke Vlaamste Academic voor taal-en letterkunde, 6, no. 89, 1976.

- “Het Concilie van Trente en de Kunst in het Mechelse”, **Studia Mechliniensia Bijdragen aangeboden aan H Joosen ter Gelegenheid van zijn 65ste Verjaardag**, ed. A. Monballieu et al., Mechlin, 1976, s.219-229.
- BALDASS, LUDWIG: “Sittenbild und Stilleben im Rahmen des Niederlandischen Romanismus”, **Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien**, XXXVI, 1923, s.15-46.
- BARTSCH, ADAM VON: **Le Peintre Graveur**, 21 vols., Vienna, 1803.
- BAX, DIRK: **Hieronimus Bosch: His picture-writing deciphered**, Rotterdam, 1979.
- Ontcijfering van Jeroen Bosch**, The Hague, 1949.
- BAXANDALL, M.: **The Limewood Sculptors of Renaissance Germany**, New Haven and London, 1980.
- BEDAUX, J.B.: “Fruit and Fertility. Fruit symbolism in Netherlandish portraiture of the sixteenth and seventeenth centuries”, **Simiolus** 17, 1987.
- BERGMANS, SIMONE: “Deux portraits de Pieter Pieters par son pere Pieter Aertsen”, **Oud Holland** 53, no. 4, 1936, s.152-160
- BERGSTRÖM, E.: **Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century**, New York, 1983
- BERGSTRÖM, INGVAR: “Disguised Symbolism in Madonna Pictures and Still Life I”, **Burlington Magazine**, Vol. 97, No. 631, October 1955, s.307
- BEVERS, HOLM: **Das Rathaus von Antwerpen (1561-1565)**, Hildesheim: Olms Verlag, 1985, s.30-34

- BIÉLER, ANDRE: **La pensee economique et sociale de Calvin**, Publications de la Faculte des Sciences Economique est Sociales de l'Universite de Geneve 13, Geneve, 1959
- BOOGERT, B. VAN DEN, V.D: **1505-1558. Koningin tussen keizers en kunstenaars**, Zwolle, Waanders, Utrecht: Rijksmuseum Het Catharijneconvent, & Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, 1993
- BOSTRÖM, KJELL: "A Still Life Painting by Joachim Beuckelaer", **Oud Holland**, LXII, 1948, s.125-128
- BRANDT, PAUL: **Schaffende Arbeit und Bildende Kunst von Mittelalter bis zur Gegenwart**, Leipzig, Kroner, 1927, Ch. IV
- BROCHHAGEN, ERNST: "Zu Hans van Wechelen und Cornelis van Dalem", **Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst**, XIV, 1963, s.93-104
- BRUYN, J.: **Some Drawings by Pieter Aertsen**, Master Drawings, III, 1965, s.355
- BRYSON, NORMAN: **Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting**, London, Reaktion Books, 1990
- BUCHAN, MARY BRAMAN: **The Paintings of Pieter Aertsen**, Ph.D. diss., Institute of Fine Arts, New York University, 1975
- BUIJS, HANS: "Christ in the House of Mary and Martha", Buijs, Voorstellingenv an Christus in het huis van Martha en Maria in het zestiende-eeuwse keuken-stuk, **Nederlands Kunstshistorisch Jaarboek** 40, 1989, s.93-128.
- BURGER, COMBERTUS PIETER: "Het hieroglyphenschrift van de Renaissance", **Het Boek**, XIII, 1924, s.288.

- BURKE, PETER: **Rönesans**, Babil Yayınları, İstanbul, 2000,
- BÜYÜK LAROUSSE: **Erasmus**, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1986, Cilt 6, s.3751.
- CAMPBELL, C.: “Rembrandt's "Polish Rider" and the Prodigal Son”, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, XXXIII, 1970, s.296
- CARVER, P.L.: **The Comedy of Acolastus**, Early English Text Series 202, London, 1937.
- Catalogus Translationum **Medieval and Renaissance Latin Translations** et Commentariorum: **and Commentaries**, Annotated Lists and Guides, Washing-ton, Catholic University of America Press, 1960-92, vol.3, 443-44.
- CHELINI, JEAN ET BLANDINE: **Histoire de l’Eglise**, Paris, 1993.
- CHENEY, LIANA DE GIROLAMI: “The Oyster in Dutch Genre Paintings: Moral or Erotic Symbolism”, **Artibus et Historiae**, Vol. 8, No. 15, 1987, s.135-158.
- CHRISTENSEN, C.: **Art and the Reformation in Germany**, Athens: Ohio State University Press, Detroit, Michigan,1979.
- CICERO: **Ödevler - I.Kitap**, çev. Ayşe Sarıgöllü v.d., A.Ü. Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1980.
- COLIE, R.L.: **Paradoxia epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox**, Princeton N.J.. Princeton University Press, 1966.
- COLONNA, FRANCESCO: **Hypnerotomachia Poliphili**, Venice, Manutius, 1499 (Yeni Baskısı - Theophania Publishing, Calgary – Alberta, 2011)

- COO, JOZ DE: **De Boer in de Kunst**, Rotterdam, Wyt, 1939.
- COORNHERT, D.V. **Officia Ciceronis**, Haarlem, 1561.
- COULTON, GEORGE G.: **Art and the Reformation**, Oxford, 1928.
- CÖMERT, BEDRETTİN: **Mitoloji ve İkonografi**, Ankara, Ayraç Yayınları, 1999.
- CRAIG, KENNETH M.: “Pars ergo Martha transit, Pieter Aertsen’s inverted paintings of Chris in the House of Mary and Martha”, **Oud Holland** 97, 1983, s.25-39.
- “Pieter Aertsen and The Meat Stall”, **Oud Holland**, 96, no: 1, 1982, s.1-15.
- “Rembrandt and the Slaughtered Ox”, **Journal of the Warburg and Courtauld Institues**, Vol. 46 , 1983, s.235-239.
- CULLMAN, FRITZ: **Der Apostel Petrus in der alteren Deutschen Literatur mit besonderer Berücksichtigung seiner Darstellung im Drama**, Giessen: Kindt, 1928.
- CUTLER, CHARLES.: **Northern Painting from Pucelle to Bruegel**, NewYork, Rinehart and Winston, 1968
- DALY, PETER M.: **Emblem Theory: Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre**, Wolfenbuttle Forschungen 9, Nendeln, 1979, s.29-30
- D'ANCONA, MIRELLA LEVI: “The Garden of the Renaissance: Botanic Symbolism in Italian Painting”, **Arte e archeologia: Studia e Documenti** 10, Florence, 1977, s.210-220
- MONTAIGNE, MICHEL DE: **Denemeler**, Cem Yayınevi, İstanbul, 2006

- DE WULF, MAURICE: **Philosophy and Civilization in the Middle Ages**, Dover Publications, Inc. New York, 1953
- DEAM, LISA: "Flemish versus Netherlandish: A Discourse of Nationalism", **Renaissance Quarterly** 51, no.1, 1998, s.101
- DELEN, A.J.J.: **Iconographie van Antwerpen**, Brussels, Kryn, 1930
- DINSMOR, WILLIAM BELL: "The Literary Remains of Sebastiano Serlio", **The Art Bulletin**, XXIV, 1942, s.55-91
- DODONAEUS, REMBERTUS: **Crujdeboeck**, Antwerp, 1554
- DOHM, HANS: **Mageiros; Die Rolle des Kochs in der griechisch-romischen Komodie**, Zetemata 32, Munich 1964
- DU PONT, ANN: **Prostitutie in de stad Antwerpen zestiende-zeventiende eeuw**, Licentiaatsverhandeling, Catholic University of Leuven, 1985
- DUPEUX, CECILE: **L'imaginaire Strasbourgeois: La gravure dans l'edition Strasbourgeoise, 1470-1520**, ed., La Nuee Bleue, Strasbourg: Dernieres Nou-velles d'Alsace and Les Musees de la Ville de Strasbourg, 1989, s.87-88
- DURKHEIM, EMILE: **The Elementary Forms of Religious Life**, London, 1976
- EMMENS, J. A.: "Eins aber ist nötig, Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Kfichenstfickend es 16.Jahrhunderts", in **Album Amicorum** J. G. van Gelder, J. Bruyn (ed.), The Hague: Martinus Nijhoff, 1973, s.93-101.
- Kunsthistorische Opstellen**, II, Amsterdam, 1981

- “Reputation and Meaning of Rembrandt's Slaughtered Ox”, **Museumjournaal voor Moderne Kunst**, XII, 1967, s.112
- ERASMUS, DESIDERUS: **Adagiorum epitome post novissimam D. Erasmi Roterodami per Eberhardum Tappium, ad numerum Adagiorum**, Antwerp, 1553
- Christiani Matrimonii Institutio**, Opera Omnia, Antwerp, 1733
- Collected Works of Erasmus**, University of Toronto Press, 1974
- Deliliğe Övgü**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2000
- ERBAŞ, ALİ: **Hıristiyanlıkta Reform ve Protestanlık Tarihi**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2004
- FAGGIN, GIORGIO: **Jan van Amstel**, Paragone, XV, No.2, 1964, s.45
- FALKENBURG, REINDERT L.: “Alter Einoutus: Over de aard en herkomst van Pieter Aertsen's stillevenconceptie”, **Nederlands Kunstshistorisch Jaarboek** 40, 1989, s.55
- “Iconographical Connections between Antwerp Landscapes, Market Scenes and Kitchen Pieces”, 1500-1580, **Oud Holland** 102, no. 2, 1988, s.114-126
- Joachim Patinir het landschap als beeld van de levenspelgnmage**, Nijmegen, 1985, s.100
- “Matters of Taste: Pieter Aertsen's Market Scenes, Eating Habits, and Pictorial Rhetoric in the Sixteenth Century”, **The Object as Subject: Studies in the Interpretation of Still Life**, ed. Anne W. Lowenthal, Princeton University Press, 1996, s.16-18

- “Pieter Aertsen – Rhyparographer”,
Rhetoric-Rhetorieurs-Rederijkers:
 Proceedings of the Colloquium,
 Amsterdam, North-Holland, 1995, s.197-
 217
- FLINTOFF, EVERARD: “Food for Thought: Some Imagery in
 Persius 2”, **Hermes: Zeitschrift für
 classische philologie** 110, No:3, 1982,
 s.346
- FRANZ, H.G.: **Niederländische Landschaftsmalerei im
 Zeitalter des Manierismus, I**, Graz, 1969
- FREEDBERG, DAVID: “Johannes Molanus on Provocative
 Paintings”, **Journal of the Warburg and
 Courtauld Institutes**, XXXIV, 1971,
 s.229-245
- “The Hidden God: Image and Interdiction
 in the Netherlands in the Sixteenth
 Century”, **Baldwin Lectures at Oberlin
 College**, Ohio, 1979, s.133-153
- “The Problem of Images in Northern
 Europe and its Repercussions in the
 Netherlands”, **Hafnia, Copenhagen
 Papers**, The History of Art, 1976, s.40
- The Structure of Byzantine and
 European Iconoclasm**, ed. A.Bryer ve
 J.Hernn, Iconoclasm, Birmingham, 1977,
 s.165-177
- FRIEDLANDER, MAX J.: **Early Netherlandish Painting**, Leiden,
 Sijthoff, 1967
- Essays über die Landschaftsmalerei
 und andere Bildgattungen**, The Hague,
 Stols, 1947
- Die Altniederländische Malerei**, Leyden,
 Sijthoff, 1936
- GAUNT, WILLIAM: **Everyman’s Dictionary of Pictorial Art**,
 2 vols., New York, E.P. Dutton & Co. Inc,
 1962

- GENAILLE, ROBERT: “La Peinture de genre aux anciens Pays-Bas au XVI siècle”, **Gazette des beaux arts**, XXXIX, 1952, s.243-252
- “L’Oeuvre de Pieter Aertsen”, **Gazette des Beaux Arts**, XLIV, 1954, cat.no.48
- GENARD, P.: **Aanteekening over de antqerpsche gilden en ambachten**, Verslagen en mededelingen der Koninklijke Vlaamsche Academic voor taal – en letterkunde, 1895, s.268-287
- GIBSON, WALTER: **Brueghel**, NewYork, Oxford University Press, 1977
- “Some Popular Flemish Prints from Hieronymus Cock and his Contemporaries”, **The Art Bulletin**, Vol. 60, no. 4, Dec. 1978, s.673
- GIEHLOW, KARL: “Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance”, **Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses**, Wien, XXXII, 1915
- GILBERT, C.: “The Archbishop on the Painters of Florence 1450”, **THE ART BULLETIN**, XLI, 1959, S.76-80
- GOWERS, EMILY: **The Loaded Table: Representations of Food in Roman Literature**, Oxford University Press, 1993
- GRAULS, JAN: **Volkstaal en Volksleven in Het Werk van Pieter Bruegel**, Antwerp, 1957
- GREGORIUS OF NYSSA: **De virginitate: epistola exhortatoria ad frugi vitam**, Patrologia Cursus Completus; Patrologia Graecae vol. XLVI, S.P.N. Gregorii Episcopi Nysseni opera quae reperiri potuerunt omnia, vol. 3, Paris 1858, s.318-415

- GRIEGER, URSULA LEDERLE: **Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathausen**, PhD. Diss. Heidelberg, 1937
- GROOT, C.W.de: **Jan Steen**, Beeld en Woord, Utrecht, 1952
- GROSJEAN, ARDIS: “Toward an Interpretation of Pieter Aertsen's Profane Iconography”, **Konsthistorisk Tidskrift** 43, Dec. 1974, s.121-143
- GUICCIARDINI, LODOVICO: **La Description de tous les Pais-bas, autrement appellees La Germanie Inferieure, ou Basse Allemagne**, Antwerp, Christopher Plantin, 1582
- Descrittione di Lodovico Guicciardini patritio fiorentino di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore**, Grove Art Online, Oxford University Press, November 22, 2007
- GÜLEÇ, MUSTAFA: **Ana Hatlarıyla Hollanda Tarihi (De Canon)**, Kebikeç Yayınları, Ankara, 2008
- HAASTER, H.VAN: “Archeobotanica uit's – Hertogenbosch Milieuomstandigheden, bewoningsgeschiedenis en economische ontwikkelingen in en rond een (post)middeleeuwse stad”, **Vegetation History and Archaeobotany**, Springer-Verlag, 1995
- HAENDKE, BERTHOLD: “Die Bauer in der Deutschen Malerei von ca. 1470 bis ca. 1550”, **Repertorium für Kunstwissenschaft**, XXXV, 1912, s.383-401
- HARBISON, CRAIG: **Symbols in Transformation, Iconographic Themes at the Time of the Reformation**, Exhibition Catalogue, Princeton, Princeton University Art Museum, 1969, s.30

- HAZARD, MARY E.: “Renaissance aesthetic values: 'Example', forexample”, **The Art Quarterly**, new series 2 1979, s.1-36
- HEDİCKE, ROBERT: **Cornelis Floris und die Florisdekoration**, 2 vols., Berlin, Bard, 1913
- HEİTMANN, KLAUS: **Augustins Lehre in Petrarca's Secretum**, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 22, 1960, s.43-44
- HELD, J.: “Flora, Goddess and Courtesan”, **De Artibus Opuscula XL Essays in Honor of Erwin Panofsky**, ed M. Meiss et al.. New York, 1961, s.216-217
- HELLERSTEDT, K.JONES: “The Blind man and his guide in Netherlandish painting”, **Simiolus**, 13, 1983, s.163-181
- HENDERSON, JEFFREY: **The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy**, 2nd ed., New York: Oxford University Press, 1991
- HERMESDORF, B.H.D.: **Rechtsspiegel: Een Rechtshistorische terigblik in de Lage Landen van het Herfsttij**, Mijmegen: Dekker en Van de Vegt, 1980, s.405
- HESELTİNE, MİCHAEL v.d. çev.: **Petronius and Seneca Apocolocyntosis**, Loeb Classical Library Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975
- HESİODOS: **Tanrıların Doğuşu**, Say Yayınları, İstanbul, 2012
- HİGHET, GİLBERT: **The Anatomy of Satire**, Princeton University Press, 1962
- HOFER, J. VE RAHNER, K. ed.: **Lexikon fur Theologie und Kirche**, vol. 7, Freiburg, 1962, col. II
- HOLLSTEİN, F.W.H.: **Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700**, VIII, Sounds & Interactive Inc., 1993

- HONIG, ELIZABETH ALICE: **Painting & the Market in Early Modern Antwerp**, Yale University Press, Michigan, 1998
- HOOGEWEOFF G.J.: **De Noord Nederlandsche Schilderkunst**, The Hague, Nijhoff, 1941-42, IV, s.512
- HORATIUS: **Satire8**
(Çevrimiçi)http://ancienthistory.about.com/library/bl/bl_text_horace_sat2.htm#satire8, 8 Mayıs 2011

“Ars Poetika”, çev. Bahçeci, Buğlalılar, Yıldırım, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** No:19, Ankara Üniversitesi, 2005

Satires 1.2, 44-46, Horace Satires, Epistles and Ars poetica, çev. H. R. Fairclough, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978, s.20-23
- HOUGHTON, CHARLOTTE: “This was Tomorrow: Pieter Aertsen’s “Meat Stall” as Contemporary Art”, **The Art Bulletin**, Vol. 86, No.2, June 2004, s.277-300

“A Topical Reference to Urban Controversy in Pieter Aertsen’s Meat Stall”, **Burlington Magazine**, Vol.143, No.1176, March 2001, s.158-160
- HOUTTE, J.A. VAN: **An Economic History of the Low Countries, 800-1800**, London, Weidenfeld and Nicolson, 1977
- HULSE, CLARK: **The Rule of Art: Literature and Painting in the Renaissance**, Chicago, 1990
- HUMMELEN, W.M.H.: **Repertorium van het Rederijkersdrama 1500-ca.1620**, Assen, 1968
- HUYGENS, CONSTANTIJN: **Trijntje Cornelis**, ed. Alex Bolckmans, The Hague 1960

- IRMSCHER, GÜNTER: “Ministrae Voluptatum: Stoicizing Ethics in the MARKET AND KITCHEN SCENES OF PIETER AERTSEN and Joachim Beuckelaer”, **Simiolus**, Vol. 16 No: 4, 1986, s.219-232
- JANTSEN, HANS: **Das Niederländische Architekturbild**, Leipzig: Klinkhardt and Bierman, 1910
- JEDIN, H.: “Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung”, **Theologische Quartalschrift**, CXVI, 1935, s.142-182
- JENSEN, K.: **The Humanist Reform of Latin and Latin Teaching**, The Cambridge Companion to Renaissance Humanism, ed. Jill Kraye, Cambridge, 1996
- JEROME: “Letter 21, To Damasus”, PL, XXII, 388. **The Letters of St Jerome**, C.C. Mierow geve., London, 1963, s.122 – 23
- JOLLIFFE, J.W.: **Satyre-Satura: A Study in Confusion**, Bibliotheque d'Humanismeet Renaissance, 18, 1956, s.88-89
- JONGH, E. De: **Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw**. Zwolle. Waanders & Haarlem: Frans Halsmuseum, 1986
- Questions of Meaning – Theme and Motif in Dutch Seventeenth Century Painting**, Primavera Pers, Leiden, 1995
- Rembrandt en Zijn Tijd**, Paleis voor Schone Kunsten Brussels 1971, s.170
- “Erotica in Vogelperspektief, de dubbelzinningheid van een reeks 17 de eeuwsche genrevoorstellingen”, **Simiolus**, III, 1968-69, s.22-74
- Tot lering en vermaak**, sergi katalogu, Amsterdam, Rijksmuseum, 1976, s.127-129
- JUNIUS, HADRIANUS: **Batavia**, Antwerp, 1588

- JUVENALIS: **Satires**, (Çevrimiçi)
http://www.tertullian.org/fathers/juvenal_satires_11.htm, 3 Nisan 2010
- KAVALER, ETHAN MATT: “Erotische Elementen in de markttaferelen van Beuckelaer, Aertsen en hun tijdgenoten”, **Ausstellungskat. Joachim Beuckelaer** (wie Anm. 1), 1986, s.18-26
- “Pieter Aertsen’s Meat Stall: Divers Aspects of Market Piece”, **Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek**, 40, 1989, s.69-70
- KERNOTLE, GEORGE: **From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance**, University of Chicago Press, 1944
- KİLİANUS, CORNELIUS: **Dictionarium Teutonicolatinum (1574)**, Documenta Linguistica, Quellen zur Geschichte der deutschen Sprache des 15. bis 20. Jahrhunderts, Hildesheim-NewYork: Georg Olms, 1975
- Etymologicum Teutonicae Linguae, Sive Dictionarium Teutonico-Latinum**, (1599), ed.Utrecht 1623
- KİNNEY, DANİEL: “Erasmus’s Adagia: Midwife to the Rebirth of Learning”, **Journal of Medieval and Renaissance Studies** 11, No:2, 1981, s.169
- KİTZİNGER, E.: “The Cult of Images in the Age before Iconoclasm”, **Dumbarton Oaks Papers**, VIII, 1954, s.91
- KLAR, MARTİN: **Eine Antwerpener Majolikanne auf einen Gemalde von Peter Aertsen**, Pantheon, I, 1928
- KLEİN, H.A.: **Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder**, NewYork, 1963
- KNOCHE, ULRİCH: **Roman Satire**, çev. Edwin Ramage, Indiana University Press, Indiana, 1975

- KOK, FİLEDT VD. ED.: **Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst, 1525-1580**, sergi katalogu, Amsterdam, Rijksmuseum, 1986
- KONİGSON, ELİE: **L'Espace theatral medieval**, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975
- KREİDL, DETLEV: "Die Religiöse Malerei Pieter Aertsen als Grundlage seine Kunstlerischen Entwicklung", **Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien**, LXVIII, 1972, s.80
- KRİSTELLER, PAUL OSKAR: "Das moralische Denken des Renaissance-Humanismus", Humanismus und Renaissance, vol. 2, **Philosophie Bildung und Kunst**, Munich, 1975, s.30-84
- KUTSAL KİTAP: Eski ve Yeni Antlaşma, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2007
- LABORDE, A. DE: **La Bible Moralisee**, Conservee a Oxford, Paris et Londres, Paris, 1911
- LADNER, G.: "The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy", **Dumbarton Oaks Papers**, VII, 1953, s.3-33
- LAENENS, CHARLES: **De geschiiedenis van het Antwerpse gerecht**, Antwerp, P. Van de Velde, 1953
- LAURENT, MARCEL: "A Jug of Sixteenth Century Antwerp Majolica", **Burlington Magazine**, XLVII, 1925, s.219-24
- "Guido di Savino and the Earthenware of Antwerp", **Burlington Magazine**, XII, 1922, s.288-97
- LEBEER, LOUİS: **Catalogue raisonne des estampes de Bruegel l'ancien**, Brussels, Bibliotheque Royale Albert I, 1969, cat.no. 52
- LEE, CHARLES MARSTON: **Varro's Menippean Satires**, Ph.D. Diss., University of Pittsburgh, 1937, 22, no.55

- LEE, STEPHEN J.: **Avrupa Tarihinden Kesitler 1494 – 1789**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009
- LEMANN, BERNARD: “Two Daumier Drawings”, **Bulletin of the Fogg Art Museum**, VI, 1936, s.13-17
- LENNEP, JACQUES DE: “Feu saint Antonie et madragore”, **Bulletin des musees royaux des beaux-arts de Belgique**, XVII, 1968, s.117
- LEPPERT, RICHARD: **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002
- LOOSJES, J.: **De invloed der Rederijkers op de Hervorming**, Stemmen voor Waarheid en Vrede, XLVI, 1909, s.422
- LUCILIUS: “Satires”, E.H. Warmington, **Remains of Old Latin**, vol. 3, Loeb Classical Library. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979
- LUGT, L.: “Joachim Beuckelaer als Tekenaar”, **Kunshistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Konsthistorische Documentatie**, III, 1948, s.45-47
- LUTTERVELT, R.VAN: **Schilders van het Stilleven**, Naarden, In Den Toren, 1947
- MACHIAVELLI, NICCOLO: **Prens**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 1999
- MAETERLINCK, L.: **Le Genre Satirique dans la Peinture Flamande**, Brussels, 1907
- MANDER, KAREL VAN: “Das Leergedicht”, 1603, Almanca Çevirisi ve yorumu: R. Hoecker, **Quellenstudien zur Hollandische Kunstgeschichte**, VII, The Hague, Nijhoff, 1916, s.190-192
- Het Schilder-Boeck**, 1604; Utrecht: Davaco, 1969, fol. 243v
- Dutch and Flemish Painters**, çev. Constant van de Waal, Warde & McFarlane, NewYork, 1936

- MARLIER, GEORGES: **Erasme et la Peinture Flamande de Son Temps**, Brussels, Editions du Musee van Maerlant, 1954
- MARTIALIS: **Epigrams**, 3.75, vol.1, çev. W.C.A. Ker, Loeb Classical Library, 2 vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978
- 10. Kitap (Çevrimiçi)**
http://www.tertullian.org/fathers/martial_epigrams_book10.htm, 9 Mayıs 2011
- MASON, MARY ELIZABETH: **Active Life and Contemplative Life: A Study of the Concepts from Plato to the Present**, Milwaukee, Marquette University, 1961
- MEADOW, MARK: “Aertsen’s Christ in the House of Martha and Mary, Serlio’s Architecture and the Meaning of Location”, **Rhetoric-Rhetoriques-Rederijkers**, Royal Netherland Academy of Arts and Sciences, Amsterdam, 1995, s.175-196
- MEYERS, JOHANNA J.M. ed: **Desiderus Erasmus: A short-title catalogue of the works in the City Library of Rotterdam**, Rotterdam, 1982
- MIGNE, J.P.: **Patrologiae cursus completus**, Series prima (Latina), II, Ulan Press, 2012
- MILLER, H.: **Moriae Encomium**, vol.4, pt.3, Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami, Amsterdam, North Holland Publication, 1979, pt.2, s.21
- MINNE, E.PAÏS: **Weldadigheidsinstellingene n ondersteunden**, Ant-werpen in de XVIde eeuw, Antwerp: Mercurius-Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis, 1975, s.185
- MORWOOD, JAMES: **A Dictionary of Latin Words and Phrases**, Oxford University Press, New York, 1998

- MOXEY, KEITH: “Erasmus and the Iconography of Pieter Aertsen's Christ in the House of Martha and Mary in the Boijmans van Beuningen Museum”, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, XXXV, 1971, p. 335-336
- Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation**, Garland Publishing Inc. , New York & London , 1977
- MULDER, JAN JORIS: **Twee Verlandelingen over de Inquisitie in de Nederlanden tijdens de 16de eeuw**, Ghent and The Hague, Vuylsteke and Nijhoff, 1897
- MULLER, J.E.: **Rembrandt**, New York, 1969
- MUMMENHOFF, ERNST: **Der Handwerker in der deutschen Vergangenheit**, Monographien zur deutschen Kulturgeschichte VII, Leipzig, Diederichs, 1901
- NELSON, N.E.: “Cicero's De officiis in Christian thought: 300-1300”, **Essays and studies in English and comparative literature**, Ann Arbor 1933, s.59
- NEW CATHOLIC ENCYCLOPEDIA: “**Netherlandic Literature**”, y.y., Gale Group, 2002, s.349
- NİLİCAUS, HAROPOLLO: **Hieroglyphica**, çev. George Boas, , Princeton University Press, 1993
- NORMAN, RALF VE HAARBEG, JON: **Nature and Language: A Semiotic Study of Gourds and Cucurbits in Literature**, London, Routledge and Kegan Paul, 1980
- ORİGEN: **Homilies on Luke**, çev. Joseph T. Lienhard, The Fathers of the Church 94, Washington: Catholic University of America, 1996

- PANOFSKY, ERWIN: "Erasmus and the Visual Arts", **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, XXXII, 1969, s.208-209
- "Jean Hey's Ecce Homo: Speculations About Its Author, Its Donor and Its Iconography", **Bulletin: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten**, Brussel 5, September-December 1956, s.95-138
- The Life and Art of Albrecht Dürer**, Princeton, Princeton University Press, 1955
- PETERS, DIANA E.: **The Early Latin Sources of the Legend of St. Martha: A Study and Translation with Critical Notes**, M.A. diss., Wilfrid Laurier University, Waterloo, Ontario, 1990
- The Life of Martha of Bethany by Pseudo-Marcilia**, Theological Studies, Wisconsin, 1997, sayr: 58, s.441-440
- PHILLIPS, MARGARETH MANN: **The Adages of Erasmus, A Study with Translation**, Cambridge University Press, 1964
- PIERRON, SANDER: **Les Mostaert**, Brussels, Paris: van Oest, 1912
- PIRENNE, H: **Histoire de Belgique**, III, Brussels, 1907
- PLINIUS: **Naturalis Historiae libri xxxvn**. Ed: L.Ian and C. Mayhoff. 6 Vols. Stuttgart, Teubner, 1967
- POFFE, EDWARD: **De Antwerpsche beenhouwers van de vroegste tijden tot heden**, Antwerp, H.en L. Kennes, 1894
- POSEQ, AVIGDOR W.G.: "The Hanging Carcass Motif and Jewish Artists", **Jewish Art**, 16-17 (1990-91), s.139-156
- POSNER, DONALD: **Annibale Carracci, A Study in the Reform of Italian Painting around 1590**, 2 vols. London, Phaidon, 1971

- PRIMS, FLORIËS: **De handen in Antwerpen's zegel en wapen**, A twerpiensia 19, 1948, y.y.
- Geschiedenis van Antwerpen**, Antwerp, Standaard, Utrecht, W. De Haan, 1946, vol. 7:2, 8:2
- Onze Nieuwjaarsdatum**, Antwerpiensia 9,1936. s.377-83
- St. Elizabeth's Gasthuis over seven honderdjaren**, Antwerpiensia 12, 1939, s.12-17
- PRODI, P: **Ricerche Sulla Teorica Delle Arti Figurative Nella Riforma Cattolica**, Archivio Italiano per la Storia della Picta, IV, 1965, s.121-212
- PURAYE, JEAN: **Abraham Ortelius, album Amicorum edition facsimile avec notes et traduction**, De Gulden Passer XLV, 1967, s.1-125; XLVI, 1968, s.1-99
- PUYVELDE, LEO VAN: **Schilderkunst en Toneelvertooningen**, Ghent, Siffer, 1912
- RABELAÏS, FRANÇOÏS: **Gargantua**, Everest Yayınları, İstanbul, 2011
- RACKHAM, BERNARD: **Early Netherlands Majolika**, London, Bles, 1926
- RAMAGE, EDWIN S. v.d.: **Roman Satirists and Their Satire: The Fine Art of Criticism in Ancient Rome**, Noyes Press, New Jersey, 1974
- RAUPP, H.J.: **Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570**. Niederzier, Lukassen, 1986
- RENCKENS, B.J.A.: “Een Ikonografische Aanvulling op Christus bij Martha en Maria van Pieter Aertsen”, **Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie**, IV, 1949, s.30-32

- RENGER, KONRAD: **Lockere Gesellschaft.** Zur Ikonographie des verlorenen Sohns und van Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin, 1970
- RĪCHLĪN, AMY ed.: **Pornography and Representation in Greece and Rome,** New York: Oxford University Press, 1992
- RĪEGL, ALOĪS: **Das Holländische Gruppenportrat,** 2 vols. Vienna, Österreichische Staatsdruckerei, 1931, I, s.107
- RĪGGS, TĪMOTHY: **Hieronymous Coeck (1510-1570) Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of the Four Winds,** PhD. Dissertation, Yale University, 1971
- RONCARD: **Discours des miseres de ce temps,** Oeuvres completes, ed P.Laumonier, IX, Paris, 1946, s.179-184
- ROOBEART, E.J.: “De seer wonderlijke schoone triumphelijke incompost van den hoogmogenden Prince Philips in de stad van Antwerpen, Anno 1549”, **Bulletin koninklijke musea voor schoone kunsten** 9, 1960, s.37
- RUDD, NĪALL: **Themes in Roman Satire,** University of Oklahoma Press, 1986
- RUDY, WĪLLĪS: **The Universities of Europe 1100 – 1914,** England: Farleigh Dickinson University Press, 1984
- RUEGG, WALTER: **Cicero: Orator Noster,** Eloquence et Rhetorique chez Ciceron, Geneva, 1981, s.275
- RUELENS, K. ed.: **Refreinen en andere gedichten uit de zestiende eeuw,** Uitgaven der Maatschappij der Antwerpsche bibliophilen, 4-7-9. 3 vols. Antwerp, 1879-1881, vol.I, s.84-85

- SANGERS, W.J.: **De ontwikkeling van de nederlandse tuinbouw** (tot het jaar 1930), Nijmegen Univ., 1952
- SCHELE, SUNE: **Cornelis Bos. A Study in the Origins of the Netherland Grottesque**, Stockholm, Almquist and Wiksell, 1965
- SCHEURLEER, LUNSINGH: "Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer en hun ontleeningen aan Serlio's architectuurprenten", **Oud Holland** 62, 1947, s.123-134
- SCHNIER, JACQUES: "The Symbolic Bird in Medieval and Renaissance Art", **The American Imago** 9, June 1952, No.II, s.24
- SCHOLEM, G.: **Reshit Hakabalah**, Tel Aviv, 1948
- SCHULTZ, W.: **Der Gedanke der Peregrinatio bei Augustin und das Motiv der Wanderschaft bei Goethe**, Neue Zeitschrift für systematische Theologie und deligwnsphilosophie, 8, 1966, s.79
- SERGI KATALOĀU: **Die Sprache der Bilder: Realitat und Bedeutung in der Niederlandischen Malerei des 17. Jahrhunderts**, Brunswick Herzog Anton Ulrich Museum, 1978, s.91
- Den Tweeden Boek van Architecturen Sebastiani Serlij, tracterende van perspectiven, dat is het insien duer tvercorten**, Antwerp, Verhulst, 1553
- SETERS, W.H.VAN: "Nautilusbekers met problemen", **Oud Holland**, Vol. 83, 1968, s.181-189
- SIEVERS, JOHANNES: **Pieter Aertsen, Ein Beitrag zur Geschiehte der niederlandischen Kunst im XVI Jahrhunderts**, Leipzig, Hiersemann, 1908
- "Joachim Beuckelaer", **Jahrbuch der Koniglich Preussischen Kunstsammlungen**, 32 Bd., 1911, s.185-212

- SILVER, LARRY: **Peasant Scenes and Landscapes**, University of Pennsylvania Press, Philadelphia Pennsylvania, 2006
- SINGER, BRUNO: **Aristotle - Eudemean Ethics I-II**, Die Fiirstenspiegel in Deutschland im Zeitalter des Humanismus und der Reformation, Humanistisch Beibliothek; Abhandlungen Texte, Skripten, I , 34, Munich 1981
- SMITH, DUNLOP: **New themes for the City of God around 1400 the Illustrations of Raoul de Presles**, Translation Scnptonum, 36, 1982, s.76-77
- SNOEP, D.P.: **De Eierdans**, Openbaar Kunstbezit, 1967, s.282a,b
- SOLIGNAC, AÏMÉ ve DONAT, LÏN: “Marthe et Marie”, **Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique**, Paris: Beauchesne, 1932, cols. 664-672
- SOLY, HUGO: “Urbanisme en kapitalisme te Antwerpen in de 16de eeuw”, **De stedbou-kundige en industriële ondernemingen van Gilbert van Schoonbeke**, Historische Uitgaven Pro Civitate, vol. 8, no. 47, Brussels: Gemeentekrediet van Belgie, 1977, s.221-223
- SPIES, MARIJKE: **Op de questye, over de structuur van 16de-eeuwse zinne-spelen**, De nieuwe taalgids 83, 1990, s.139
- SPITZER, LEO: **Über Einige Wörter der Liebessprache**, Vier Aufsätze, Leipzig, 1918, 3lf; WNT VII, ii, col. 3III; III, ii, col. s.3561
- STECHOW, WOLFGANG: “Lusus La etitaeque Modus”, **Art Quarterly**, XXXV, 1972, s.165-75
- STEINHAUSEN, GEORG: **Der Kaufmann in der Deutschen Vergangenheit**, Leipzig, Eugendiedericks, 1899

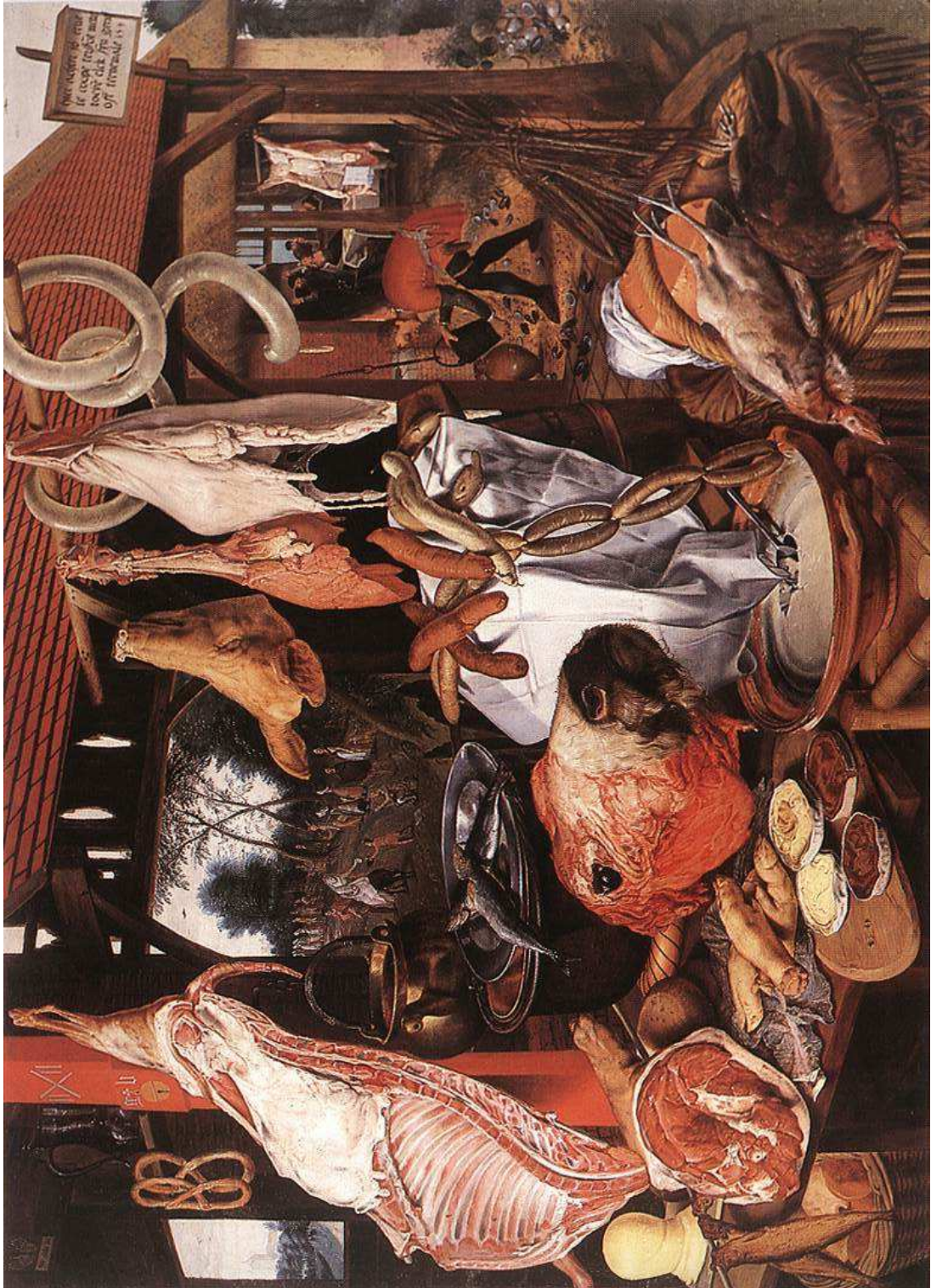
- STERLING, CHARLES: “Cornelis van Dalem et Jan van Wechelen”, **Studies in the History of Art Dedicated to W.E. Suida on his Eightieth Birthday**, London, Phaidon, 1959, s.277-288
- Still Life Painting from Antiquity to Present Time**, çev. J.Emmons, ed. Pierre Tisne, Paris, 1959
- STOCKUM, T.C.VAN: “Lucas 10.38-42, Catholice Calvinistice Mystice”, **Netherlands Theologisch Tijdschrift**, XII, 1957-58, s.32-37; G. F. D. Locher, Marthe en Maria in de Prediking van Augustinus, **Nederlands Archief voor Kergeschiedenis**, 1963, s.65
- STRUBBE, EGIED VE VOET, LEON: **De Chronologie van de Middeleeuwen en de moderne tijden in de Nederlanden** Antwerp, y.y. Standaard, 1960
- SULLIVAN, MARGARETH A.: “Aertsen’s Kitchen and Market Scenes: Audience and Innovation in Northern Art”, **The Art Bulletin**, Vol. 81 , No:2 , June 1999, s.236-266
- Bruegel's Peasants: Art and Audience in the Northern Renaissance**, Cambridge University Press, 1994
- TANILLI, SERVER: **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**, III.Cilt, 16-17.Yüzyıllar; Kapitalizm ve Dünya, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2007
- TERVARENT, GUY de: **Attributs et symboles dans l’art profane 1450-1600**, 2 vols. Geneva, Droz, 1958
- The Encyclopedia Of Christianity: **Reformation – The Netherlands**, William B. Eerdmans Publishing Company, Cambridge, 1999, s.519-520
- THE JEWISH ENCYCLOPAEDIA: **Sacrifice**, Shapiro, Vallentine & Co., 1938, s.599-615

- THOMAS, RICHARD F.: “Sparrows, Hares and Doves: A Catullan Metaphor”, **Helios** 20, no. 2, Autumn 1993, s.131-42
- TÍSBÍHI, Y. ed.: **Mishnat Hazohar**, Jerusalem, 1961
- TODD, F.A.: “Some Cucurbitaceae in Latin Literature”, **Classical Quarterly**, 37, 1943, s.101-11
- TOLNAY, C.DE: **The Drawings of Pieder Bruegel the Elder**, NewYork, 1952
- TOUSSAERT, JACQUES: **Le sentiment religieux en Flandre a la fin du Moyen Age**, Paris, 1963
- TYDEMAN, WILLIAM: **The Theatre in the Middle Ages: Western European Stage Conditions, c.800-1576**, Cambridge University Press, 1978
- VAERNEWYCK, MARC VAN: “Troubles religieux en Flandre et dans les Pays-Bas au XVIe siecle”, **Memoires d'un patricien gantois du XVIe siecle**, vol. 1, Gand: N. Heins, 1905, vol. 3, s.182
- VALERIANO, P.: **Hieroglyphica**, Lyons, 1602
- VAN DER STOCK, JAN ED.: **Antwerp: Story of a Metropolis, 16 th-17th Century**, sergi katalogu., Hessenhuis, Antwerp, 1993
- VANDENBROECK, PAUL: **Over wilden en narren, boeren en bedelaars: Beeld van de andere, vertoog over het zelf**, Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1987
- VARRO: **De Lingua Latina**, çev.: R. G. Kent, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1988
- VELDMAN, ILJA M.: “Het grafmonument te Heemskerck en het gebruik van hieroglyfen in de kring rondom Maarten van Heemskerck”, **Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek**, XXIV, 1974, s.27-44

- “Maarten van Heemskerck and Hadrianus Junius: The Relationship between a Painter and a Humanist”, **Simiolus** 7 , no. 1, 1974, s.36
- “Maarten van Heemskerck’s use of emblem and proverb books in two prints”, **Simiolus**, VI, 1972-73, s.20-28
- VERWEY, H. DE LA FONTAÏNE: “Pieter Coeck van Aelst en de Uitgaven van Serlio’s Architectuurboeken”, **Het Boek**, XXXI, 1952-54, s.251-270
- VINKEN, P.J.: “Some Observations on the Symbolism of the Broken Pot in Art and Literature”, **American Imago** 15, no. 1, 1958, s.149-174
- VIVES, JUAN LUÍS: **Die institutie ende leeringe van een christelijke vrouwe**, Antwerp, Jan Roelants, 1554
- VLOTEN, J.VAN: **Het Nederlantsche kluchtspel van de veertiende tot de achttiende eeuw**, 3 vols, Haarlem: De Graaf, 1878-1881
- Nederlandsche Geschiedzangen**, Amsterdam, Schadd, 1864
- VOLKMAN, LUDWIG: **Bilder Schriften der Renaissance, Hieroglyphik und emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen**, Leipzig, Hiersemann, 1923
- VON KAYSERSBERG, GEILER: **Das Buch Grantapfel**, Strasbourg, 1511
- WAARDENBURG, JACQUES: “Reform”, **İslam Ansikpedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, 2007, Cilt 34, s.531
- WARMINGTON, E.H.: **Remains of Old Latin**, vol. 3, Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1979
- WATSON, D.G.: “Erasmus – Praise of Folly and the Spirit of Carnival”, **Renaissance Quarterly** 32, 1979, s.333

- WEEVERS, THEODOR: **Poetry of the Netherlands in its European Context 1170-1930**, London, Athlone Press, 1960
- WIESNER HANKS, MERRY E.: **Erken Modern Dönemde Avrupa 1450 – 1789**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2009
- WIND, EDGAR: **Pagan Mysteries in the Renaissance**, Oxford University Press, Oxford, 1980
- WIRTH, KARL AUGUST v.d.: **In Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 4**, Stuttgart, Alfred Druckenmüller, 1958, s.674-699
- WORP, J.A.: **Geschiedenis van het Drama en van het Toneel in Nederland**, 2 vols., Groningen: Volters, 1904, I, s.21-23
- YAZICIOĞLU, HULUSİ: **Bir Din Politikası Laiklik**, M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993
- ZAALBERG, CARLO ALLARD: **Das Buch Extasis van Jan van der Noot**, Doctoral diss. Utrecht, Assen, van Gorcum, 1954
- ZUPNIK, IRVING: “Death Scene in Bosch’s Tabletop of the Seven Deadly Sins”, **Bosch’s Representation of Acedia and the Pilgrimage of Everyman, Bosch in Perspective**, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1973, ed. J. Snyder, s.141

RESIMLER



Resim 1: Pieter Aertsen, **Et Tezgah**, 1551, Universitets Kunstsamling, Uppsala



Resim 1-a: Resim 1, Detay



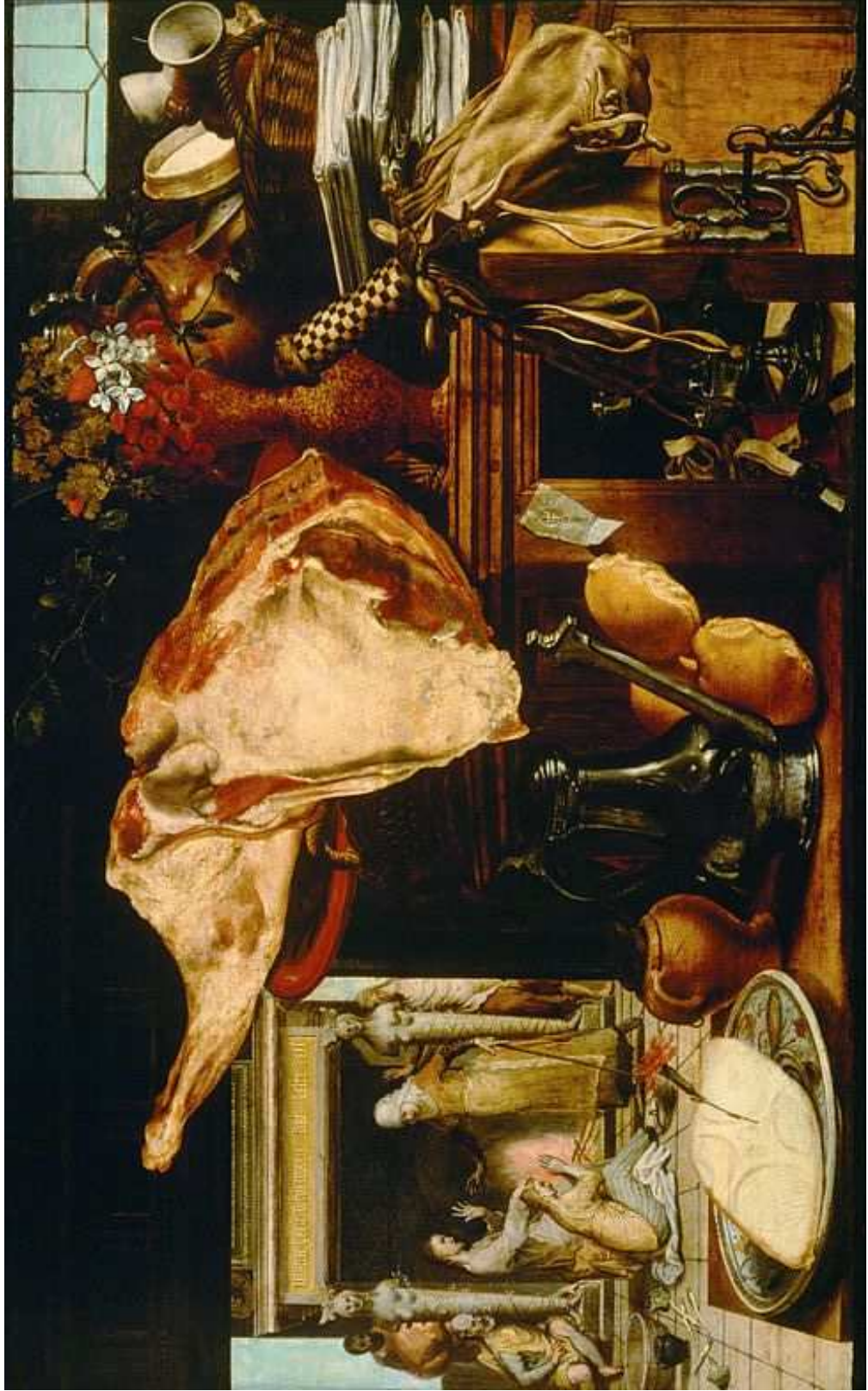
Resim 1-b: Resim 1, Detay



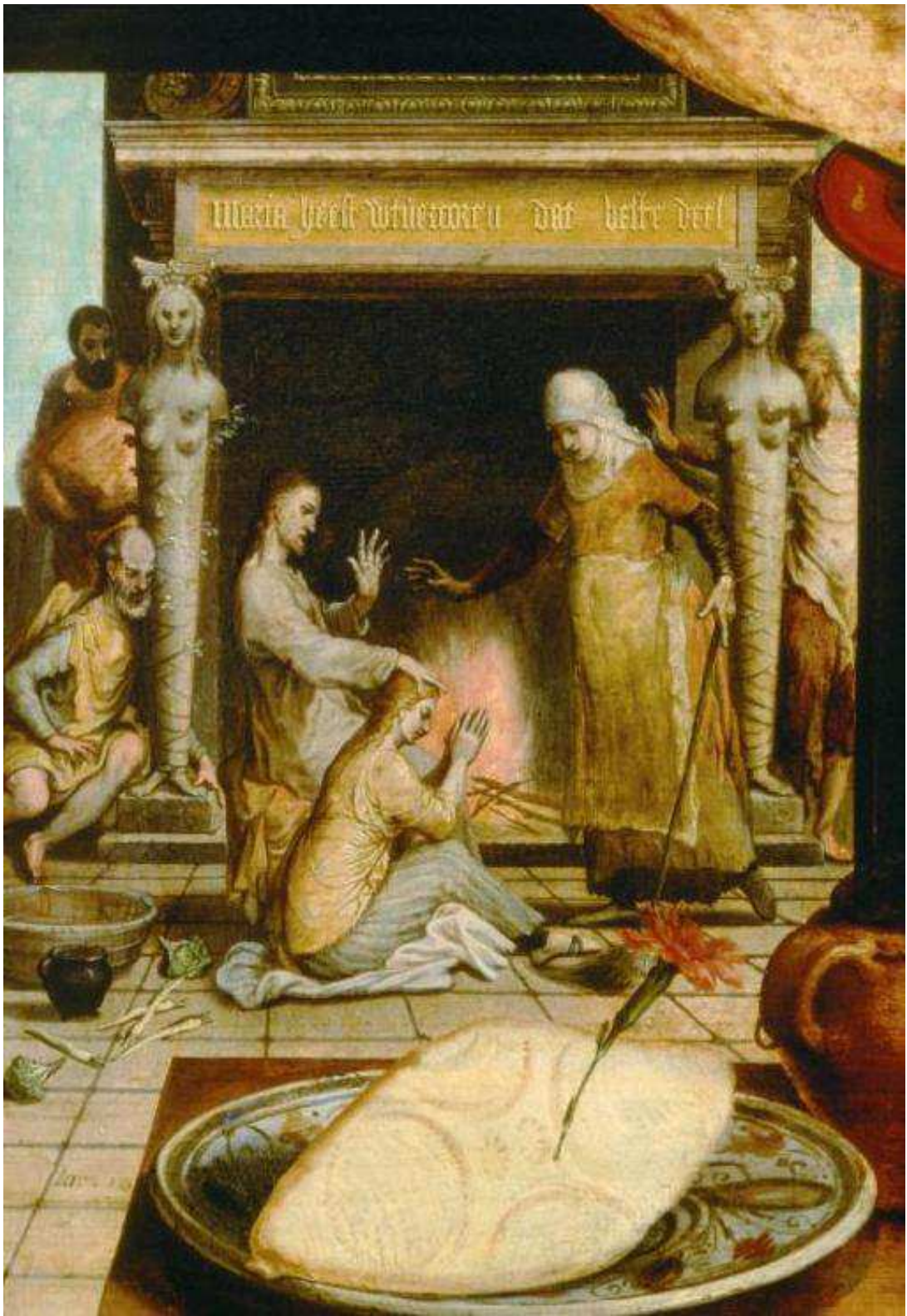
Resim 1-c: Resim 1, Detay



Resim 1-d: Resim 1, Detay



Resim 2: Pieter Aertsen, **İsa Martha ve Meryem'in Evinde**, 1552, Kunsthistorisches Museum, Viyana



Resim 2-a: Resim 2, Detay



Resim 3: Pieter Aertsen, **İsa Martha ve Meryem'in Evinde**, 1533, Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam



Resim 3-a: Resim 3, Detay



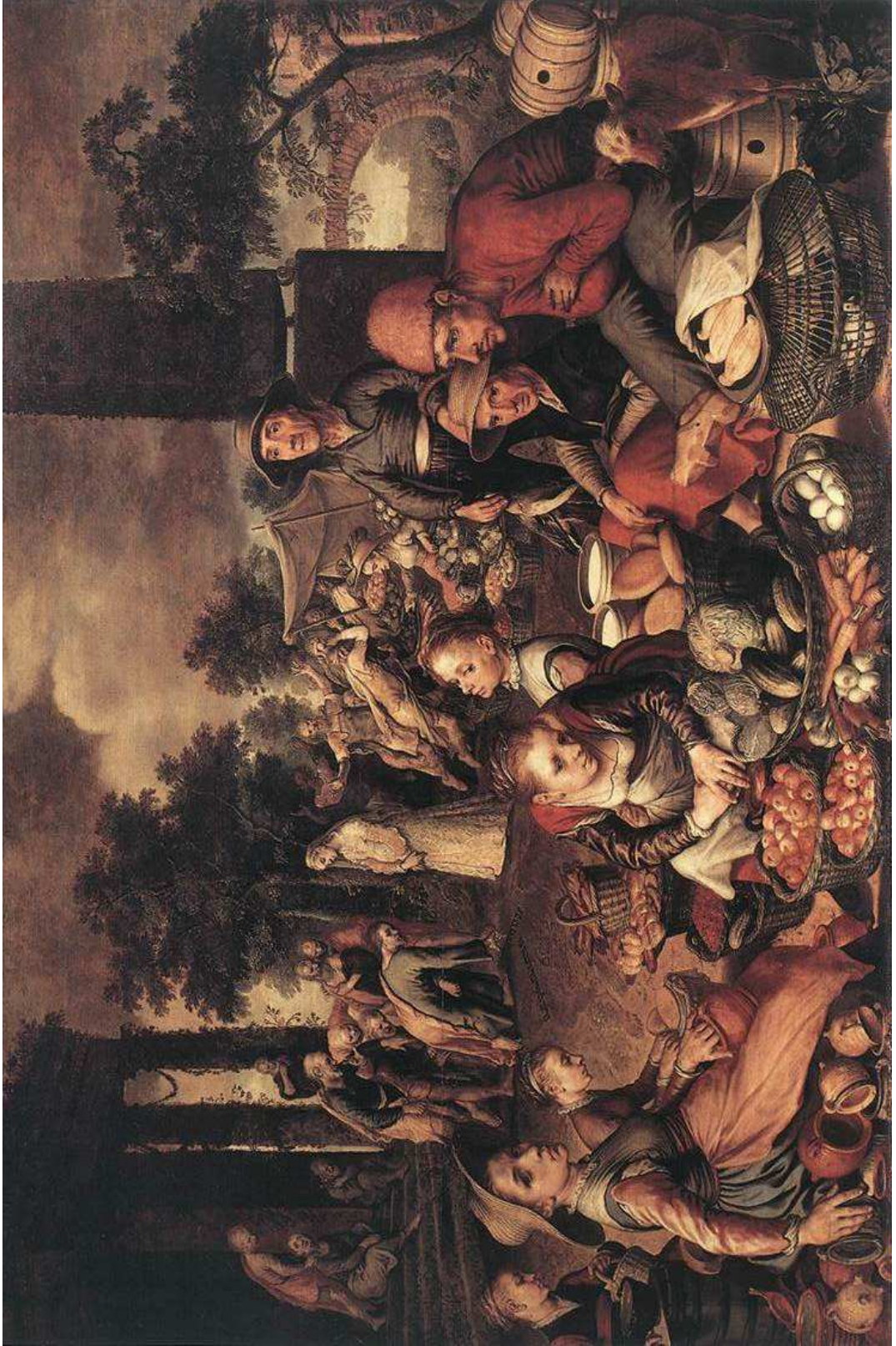
Resim 4: Pieter Aertsen, **Mutfak Sahnesi**, 1555 – 70, Staatens Museum, Kopenhag



Resim 5: Pieter Aertsen, **Aşçı**, 1550, Palazzo Bianco, Cenova



Resim 6: Pieter Aertsen, **Aşçı**, 1559, Musees Royaux des Beaux Arts, Brüksel



Resim 7: Pieter Aertsen, **İsa ve Zina Yapan Kadın**, 1559, Stadelsches Kunstinstitut, Frankfurt



Resim 8: Pieter Aertsen, **İsa ve Zina Yapan Kadın**, yak.1560, Nationalmuseum, Stockholm



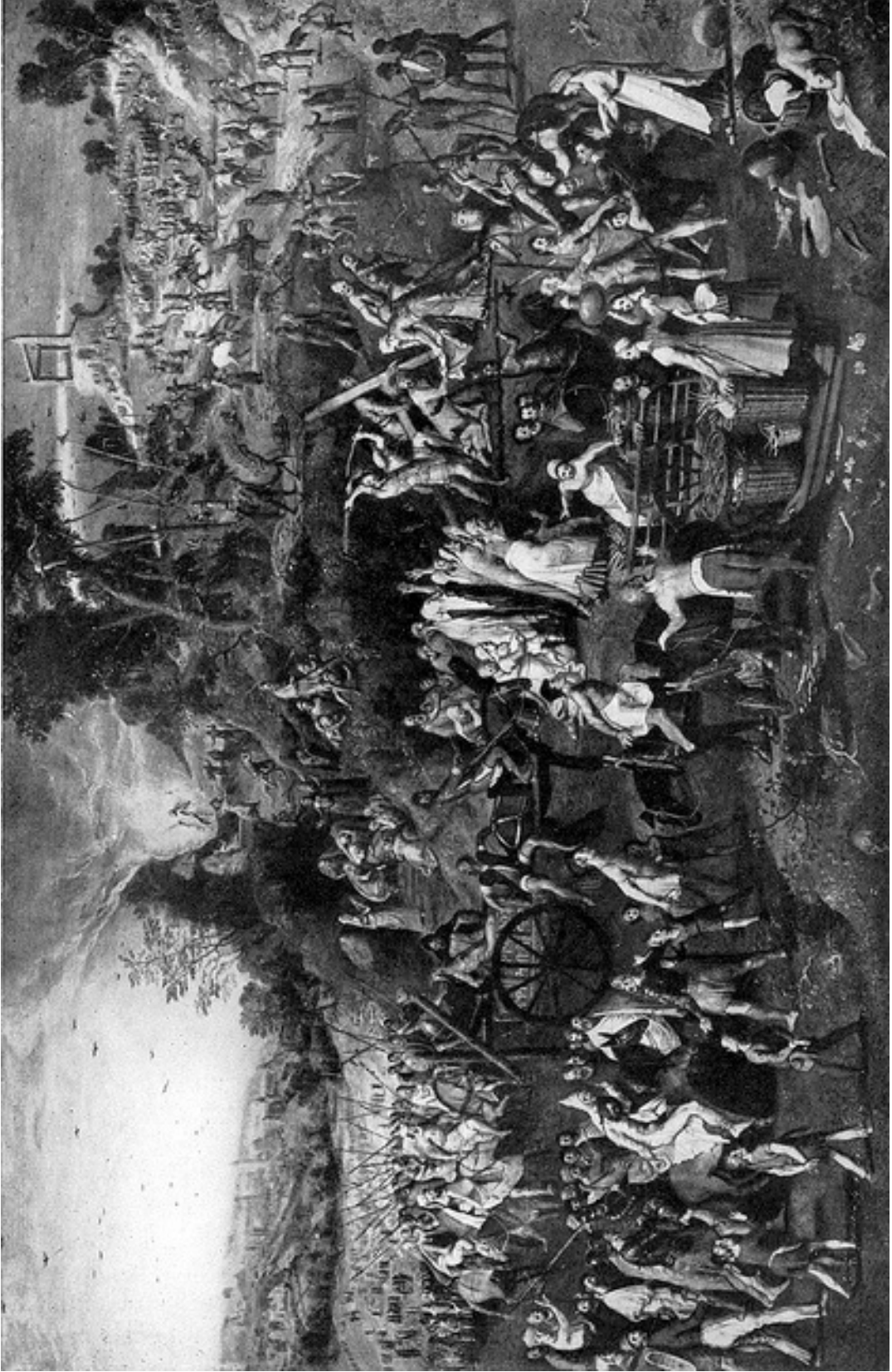
Resim 9: Pieter Aertsen, **Pazarci Kadın**, 1567, Gemaldegalerie, Staatliche Museen Berlin Dahlem



Resim 9-a: Resim 9, Detay



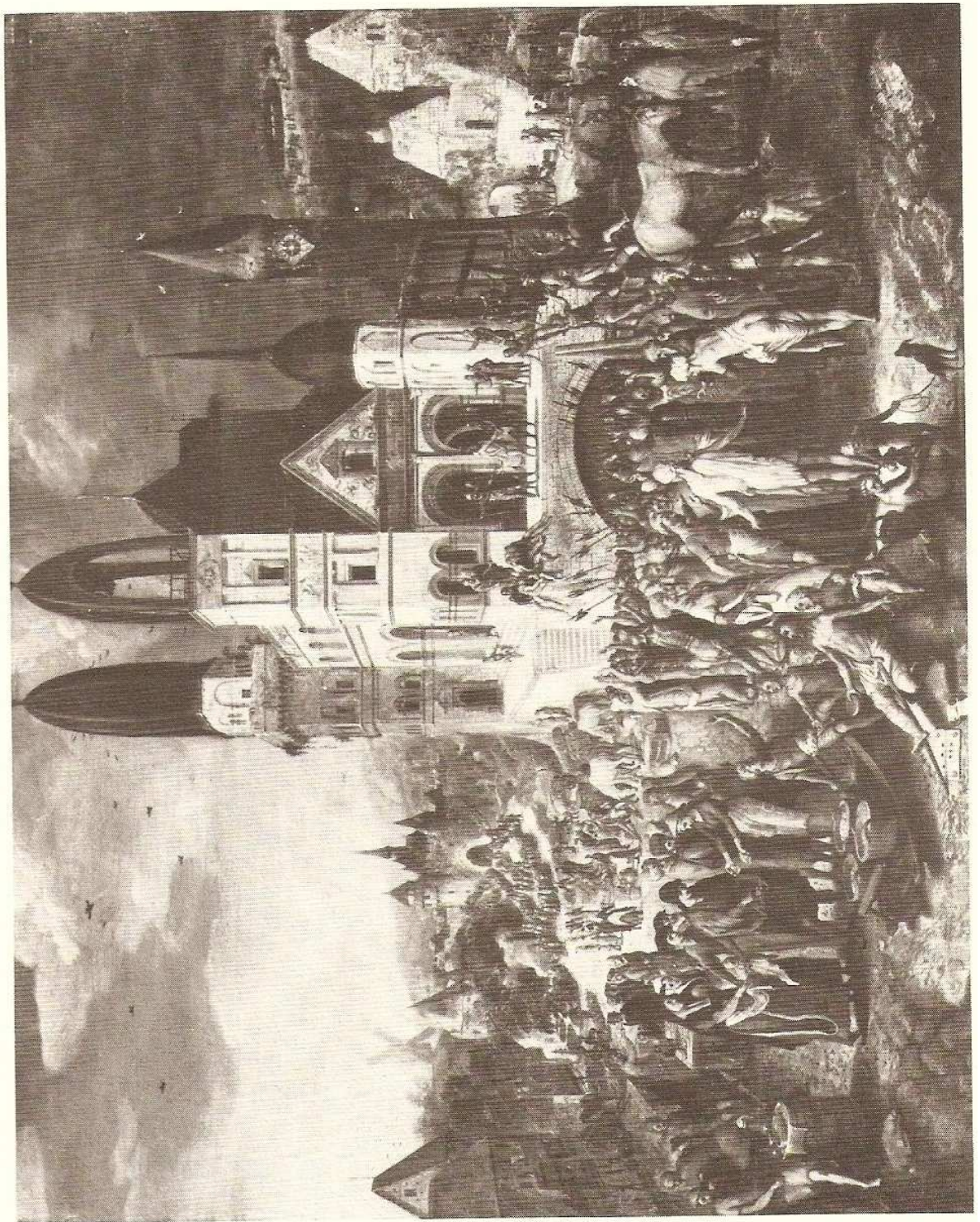
Resim 10: Pieter Aertsen, **Pazar Sahnesi**, 1569, Hallwyl Museum, Stockholm



Resim 11: Pieter Aertsen, **Haçı Taşıyan İsa**, 1552, Antwerp Museum, Antwerp



Resim 12: Pieter Aertsen, **Barabbas'ın Serbest Bırakılması**, t.y., Hallsborough Gallery, North Carolina



Resim 13: Pieter Aertsen, **İste İnsan**, 1552, Dienst voor Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen Collection, The Hague



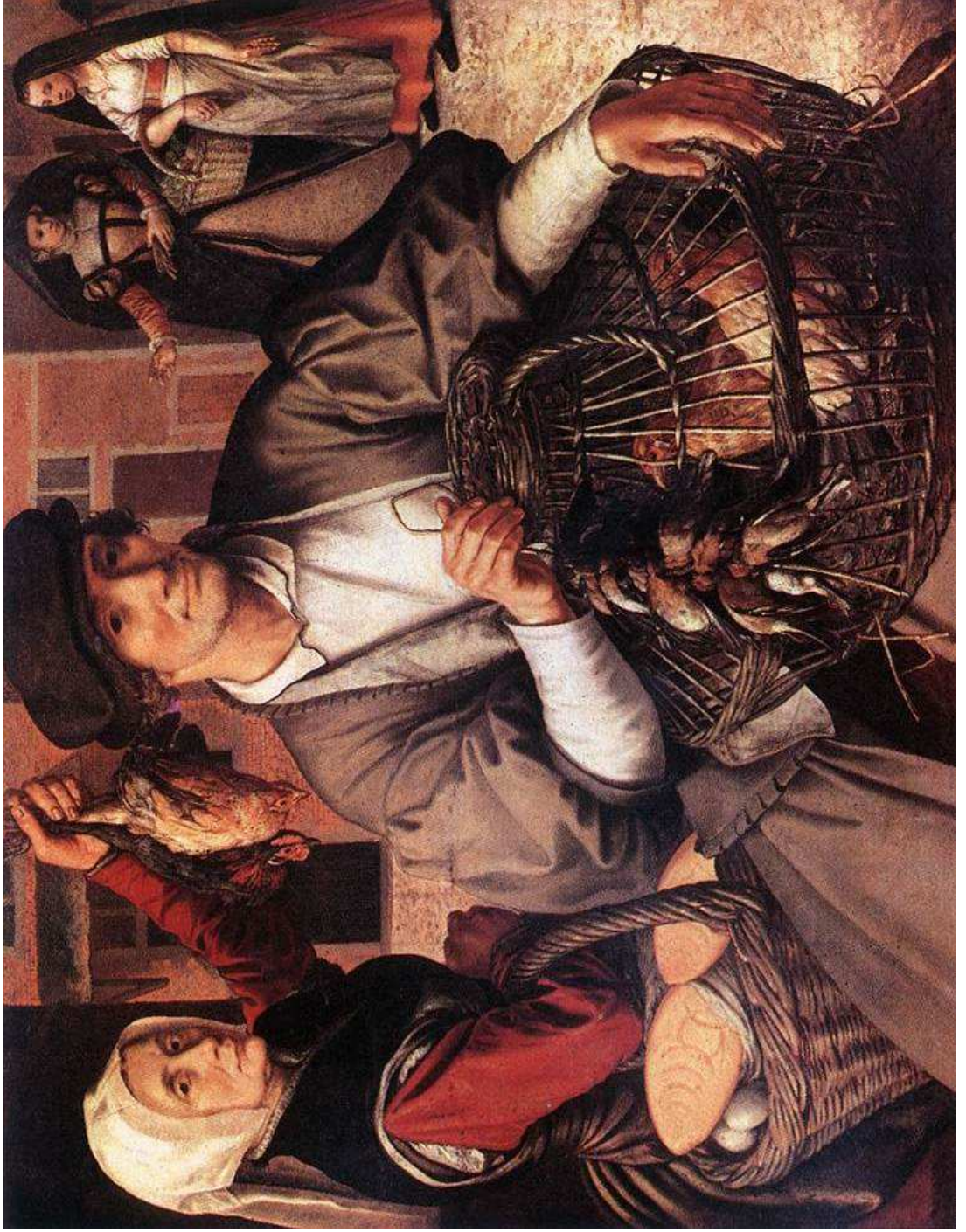
Resim 14: Pieter Aertsen, **Pazar Yeri ve İşte İnsan**, yak.1550, Alte Pinakothek, Münih



Resim 15: Pieter Aertsen, **Dört Köylü ve Pazar Malları**, Tuval, 1562, Rheinisches Landesmuseum, Bonn



Resim 16: Pieter Aertsen, **Pazar Mallarıyla Köylüler**, yak. 1560, Wallraf-Richart
Museum, Köln



Resim 17: Pieter Aertsen, **Pazar Yeri**, t.y., Kunshistorisches Museum, Viyana



Resim 18: Pieter Aertsen, **Yaşlı Köylü**, 1561, Szepmuveszeti Museum, Budapeşte



Resim 19: Pieter Aertsen, **Köylü Ziyafeti**, 1550, Kunsthistorisches Museum, Viyana



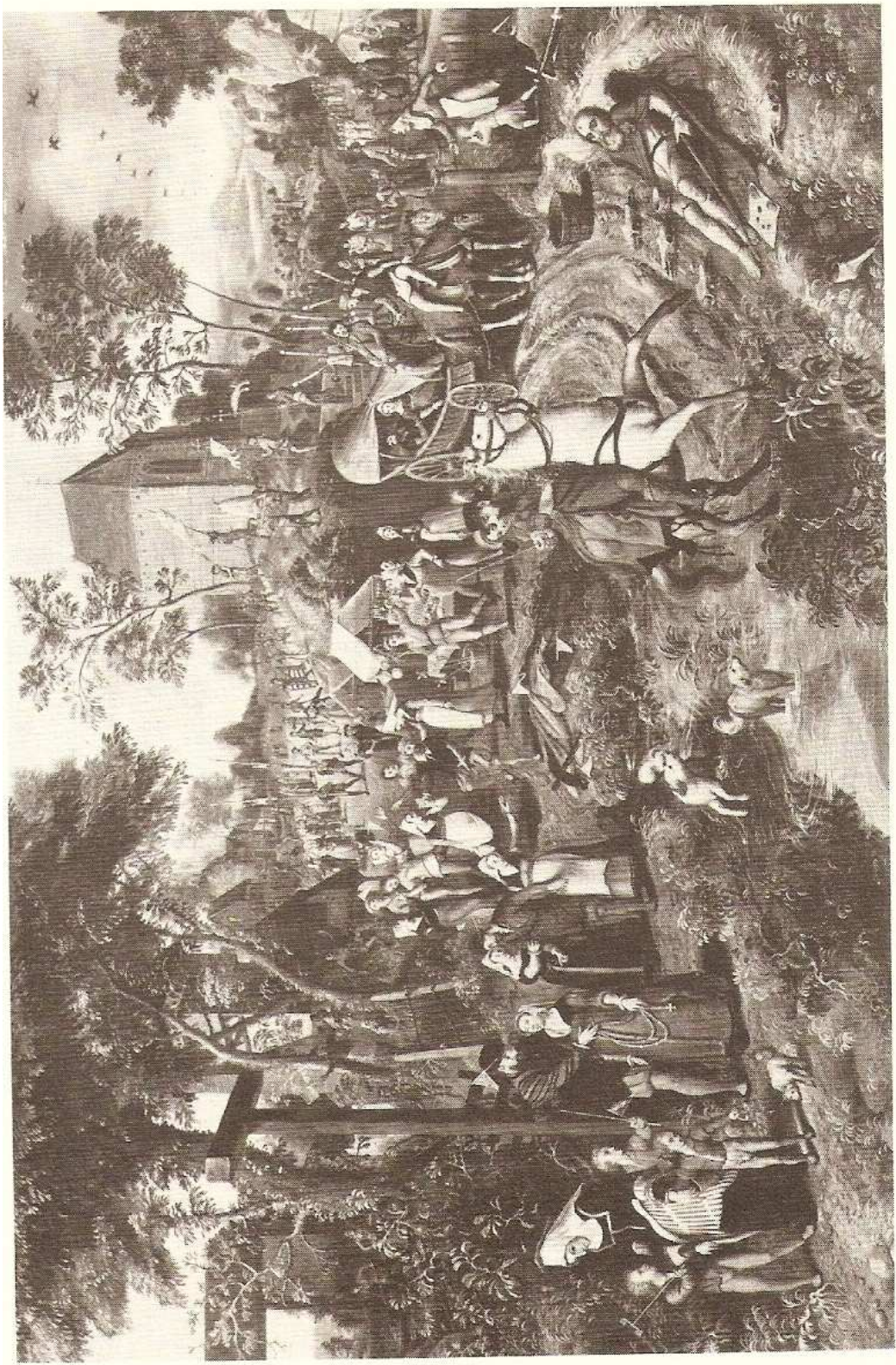
Resim 20: Pieter Aertsen, **Köylü Partisi**, 1556, Mayer van den Bergh Museum, Antwerp



Resim 21: Pieter Aertsen, **Yumurta Dansı**, 1557, Rijksmuseum, Amsterdam



Resim 22: Pieter Aertsen, **Krep Yapanlar**, 1560, Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam



Resim 23: Pieter Aertsen, **Tören Alayından Dönüş**, 1550, Brussels Museum,
Brüksel



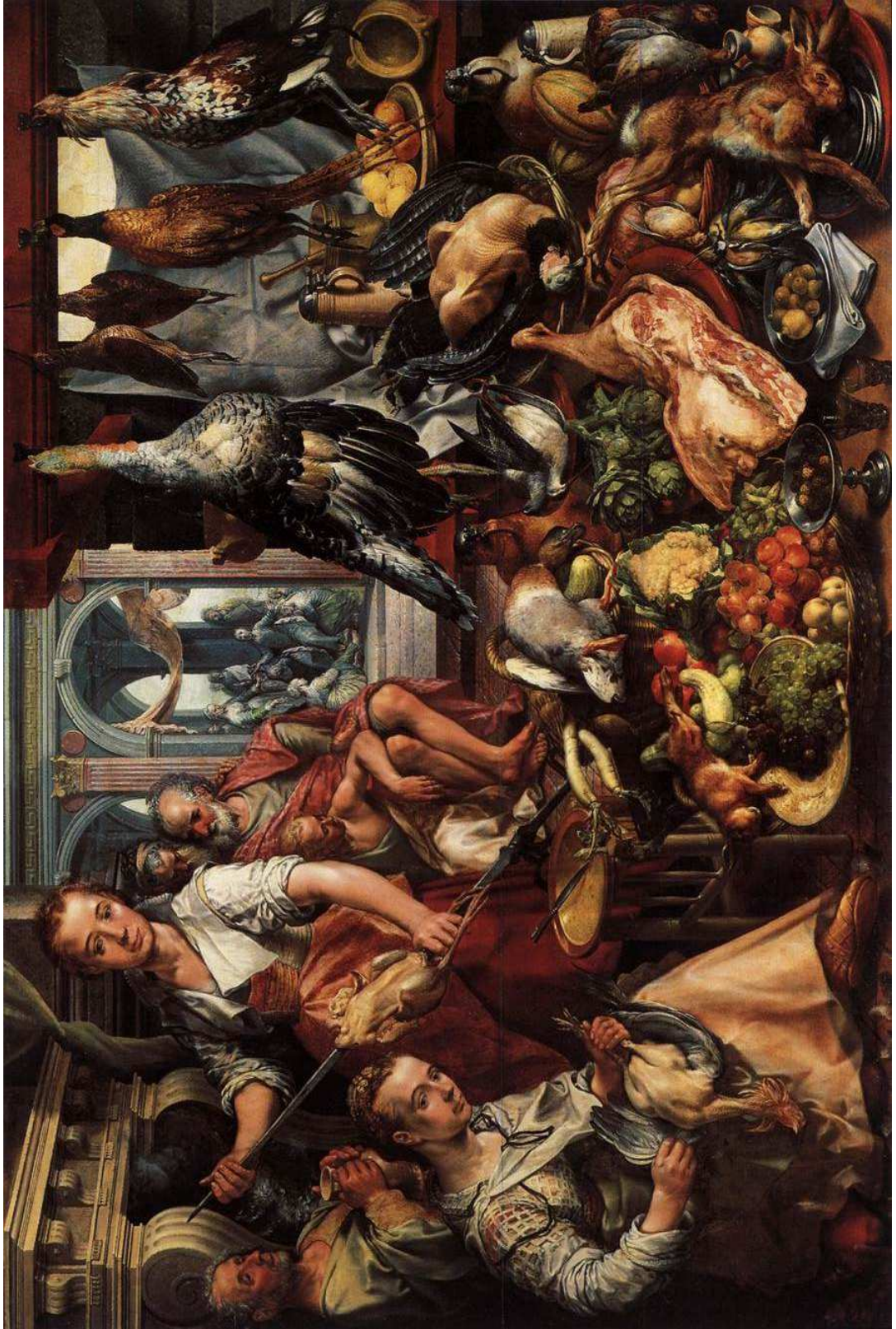
Resim 23-a: Resim23, Detay



Resim 23-b: Resim 23, Detay



Resim 24: Joachim Beuckelaer, **Mutfak-İsa Martha ve Meryem'in Evinde**, 1565, Royal Museum of Fine Arts of Belgium, Brüksel



Resim 25: Joachim Beuckelaer, **Mutfak-İsa Martha ve Meryem'in Evinde**, 1566, Rijksmuseum, Amsterdam



Resim 26: Joachim Beuckelaer, **Mutfak-İsa Martha ve Meryem'in Evinde**, 1570,
National Gallery, Londra



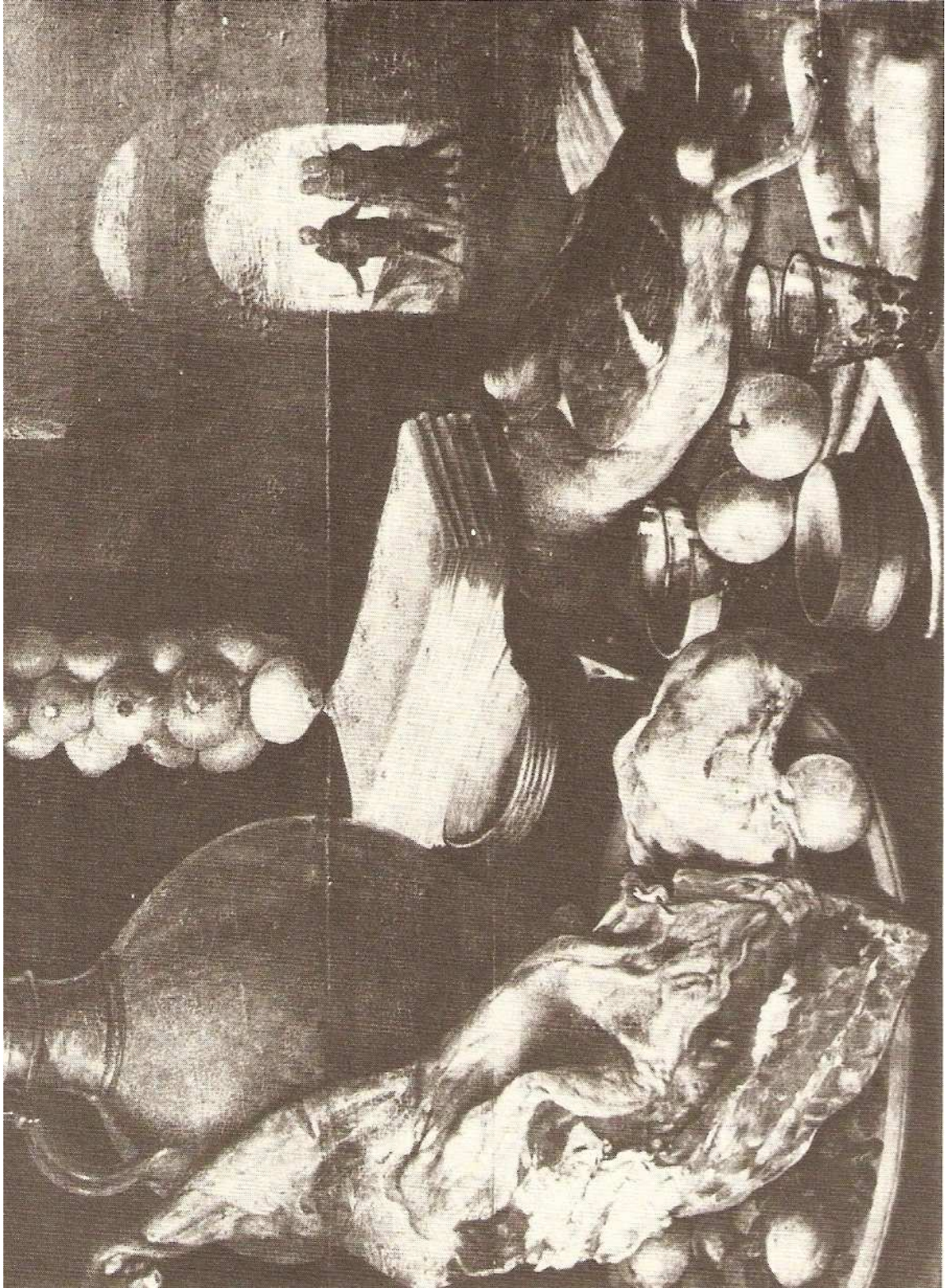
Resim 27: Joachim Beuckelaer, **Aşçı-İsa Martha ve Meryem'in Evinde**, 1574,
Kunsthistorisches Museum, Viyana



Resim 28: Joachim Beuckelaer, **Mutfak Sahnesi**, 1566, Louvre Museum, Paris



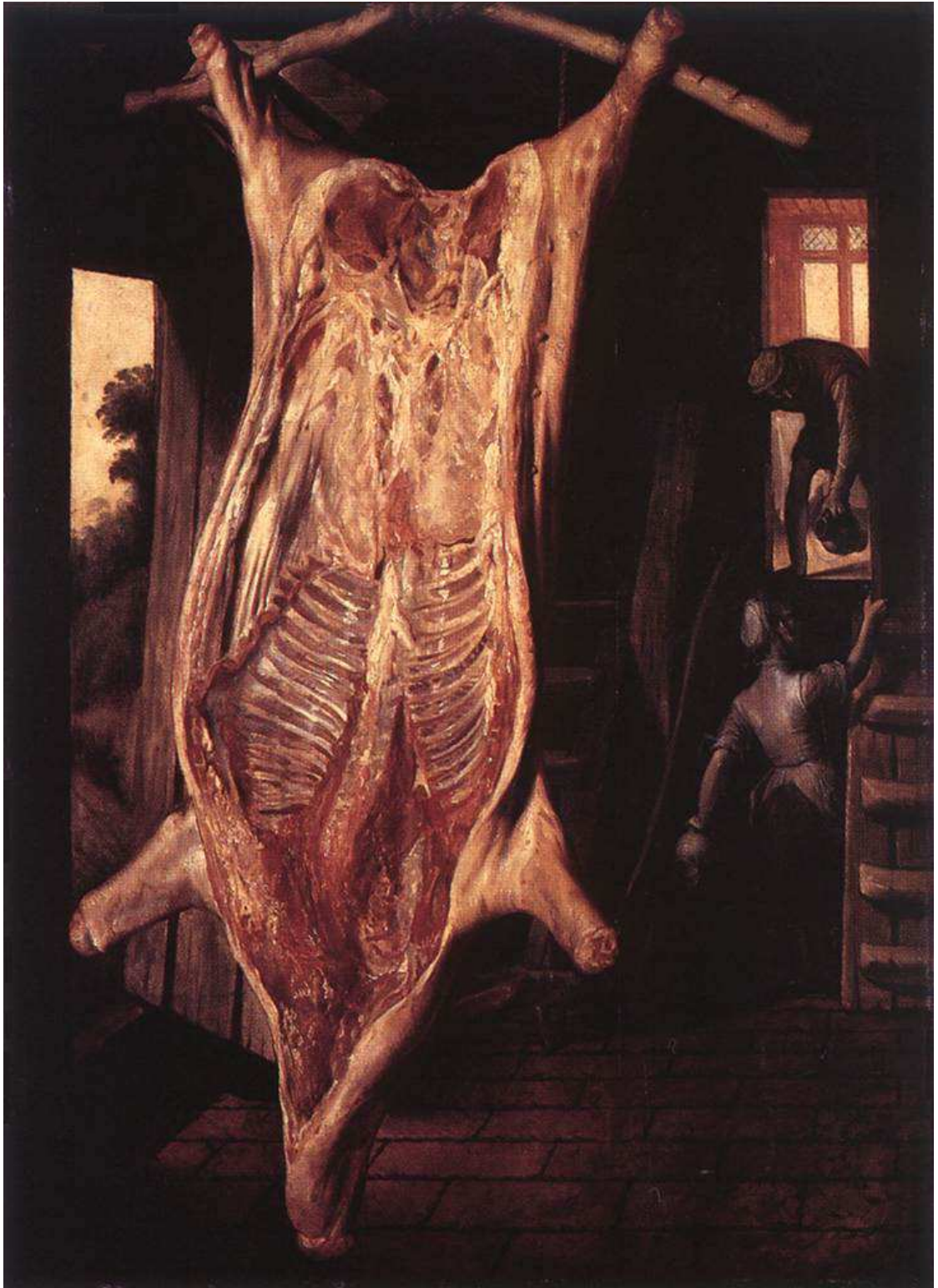
Resim 29: Joachim Beuckelaer, **Mutfak Sahnesi ve Emmaus'ta Yemek – Emmaus Yolu**, yak. 1564, National Museum, Prag



Resim 30: Joachim Beuckelaer, **Mutfak Sahnesi ve Emmaus'ta Yemek – Emmaus Yolu**, 1565, Castelvecchio Museum, Verona



Resim 31: Joachim Beuckelaer, **Mutfak Sahnesi ve Emmaus'ta Yemek – Emmaus Yolu**, 1566, Maurithuis Museum, The Hague



Resim 32: Joachim Beuckelaer, **Ölü Domuz**, 1563, Walraf-Richartz Museum, Köln



Resim 33: Joachim Beuckelaer, **Kasap Dükkanı**, 1568, Capodimonte Museum, Napoli



Resim 34: Joachim Beuckelaer, **İşte İnsan**, 1561, National Museum, Stockholm



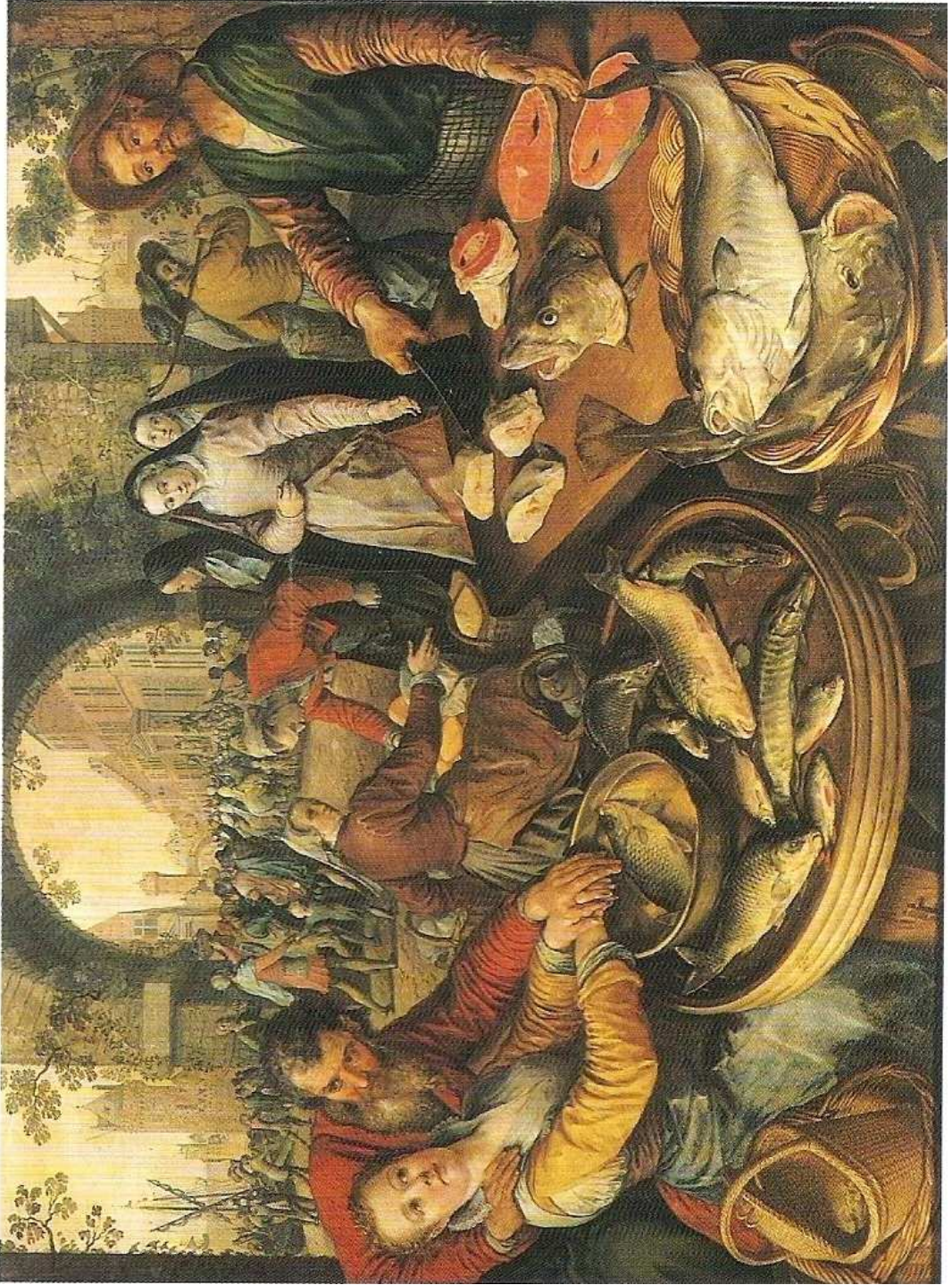
Resim 35: Joachim Beuckelaer, **İste İnsan**, 1566, Gemaldegalerie Scheleissheim, Nuremberg



Resim 36: Joachim Beuckelaer, **İşte İnsan**, 1565, National Museum, Stockholm



Resim 37: Joachim Beuckelaer, **İşte İnsan**, 1565, Schottenstiftes Collection, Viyana



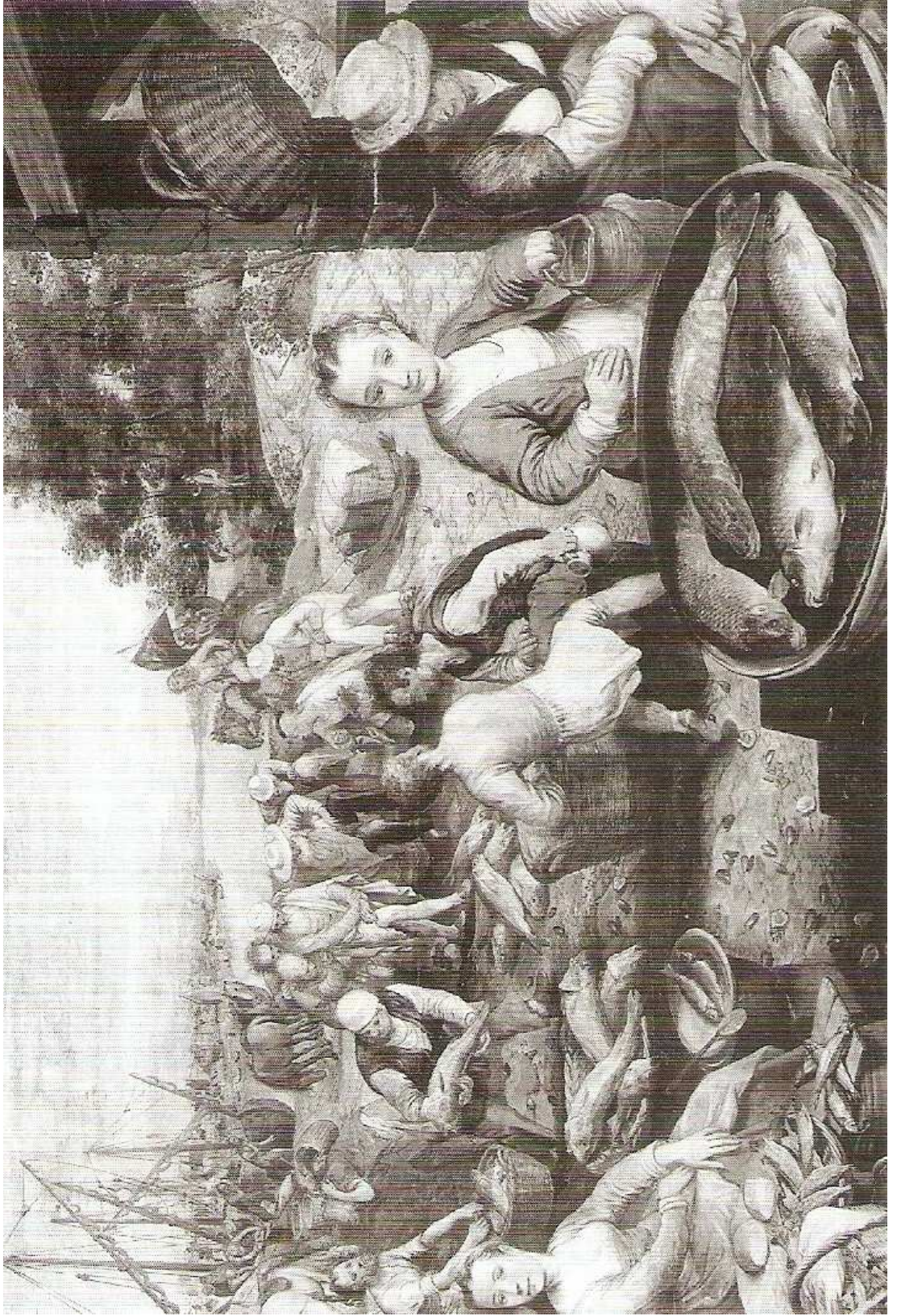
Resim 38: Joachim Beuckelaer, **Pazar Yeri ve İste İnsan**, 1570, National Museum, Stockholm



Resim 39: Joachim Beuckelaer, **İşte İnsan**, 1566, Uffizi, Floransa



Resim 40: Joachim Beuckelaer, **Mucizevi Balık Avı**, 1563



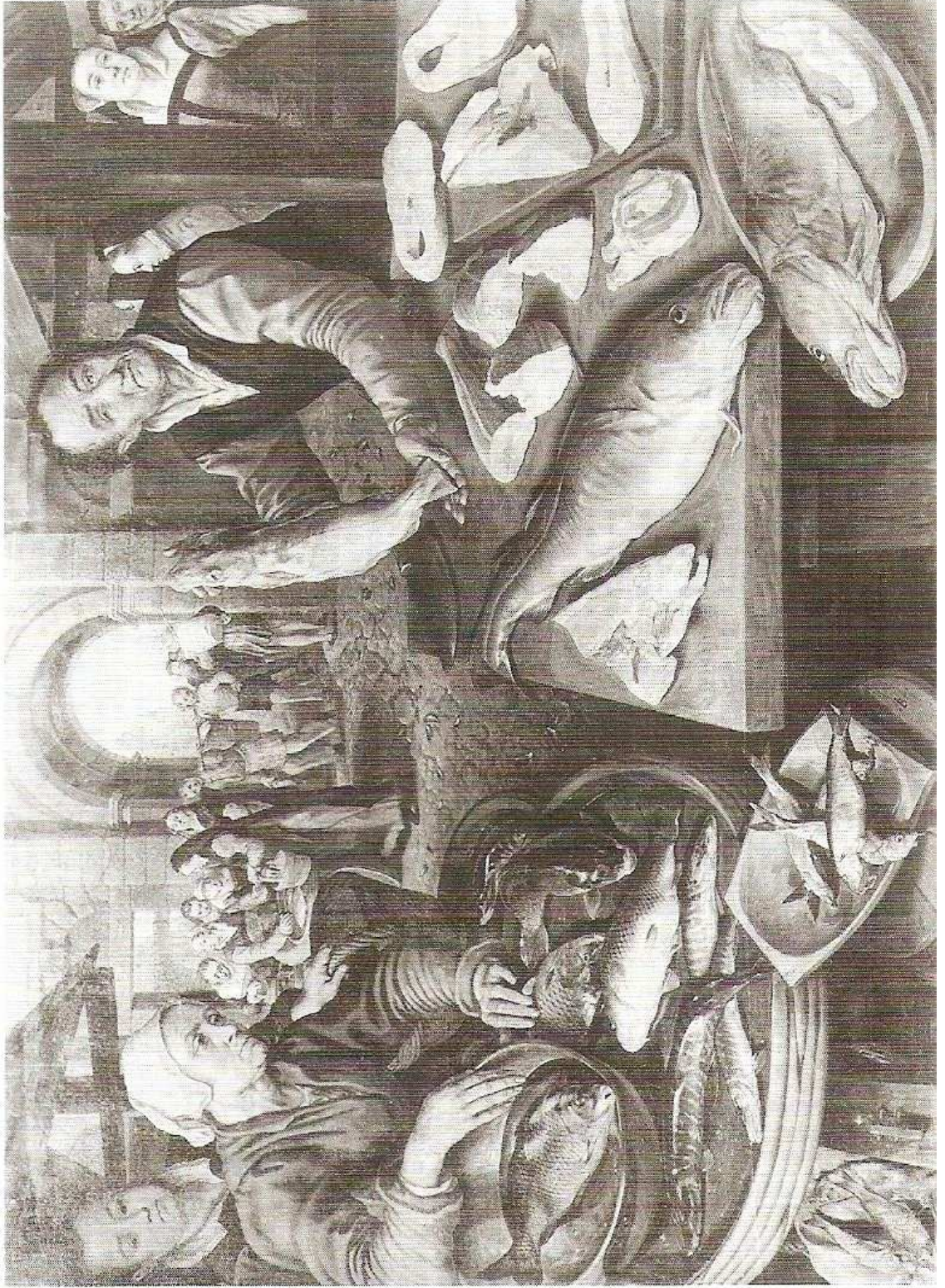
Resim 41: Joachim Beuckelaer, **Mucizevi Balık Aві**, 1568, Özel Koleksiyon, Brüksel



Resim 42: Joachim Beuckelaer, **Balık Pazarı ve Öğrencilerine Görünen İsa**, 1570, Capodimonte Museum, Napoli



Resim 43: Joachim Beuckelaer, **Balık Pazarı**, 1569, Museum voor Schone Kunsten, Ghent



Resim 44: Joachim Beuckelaer, **Balık Pazarı**, 1569, Capodimonte Museum, Napoli



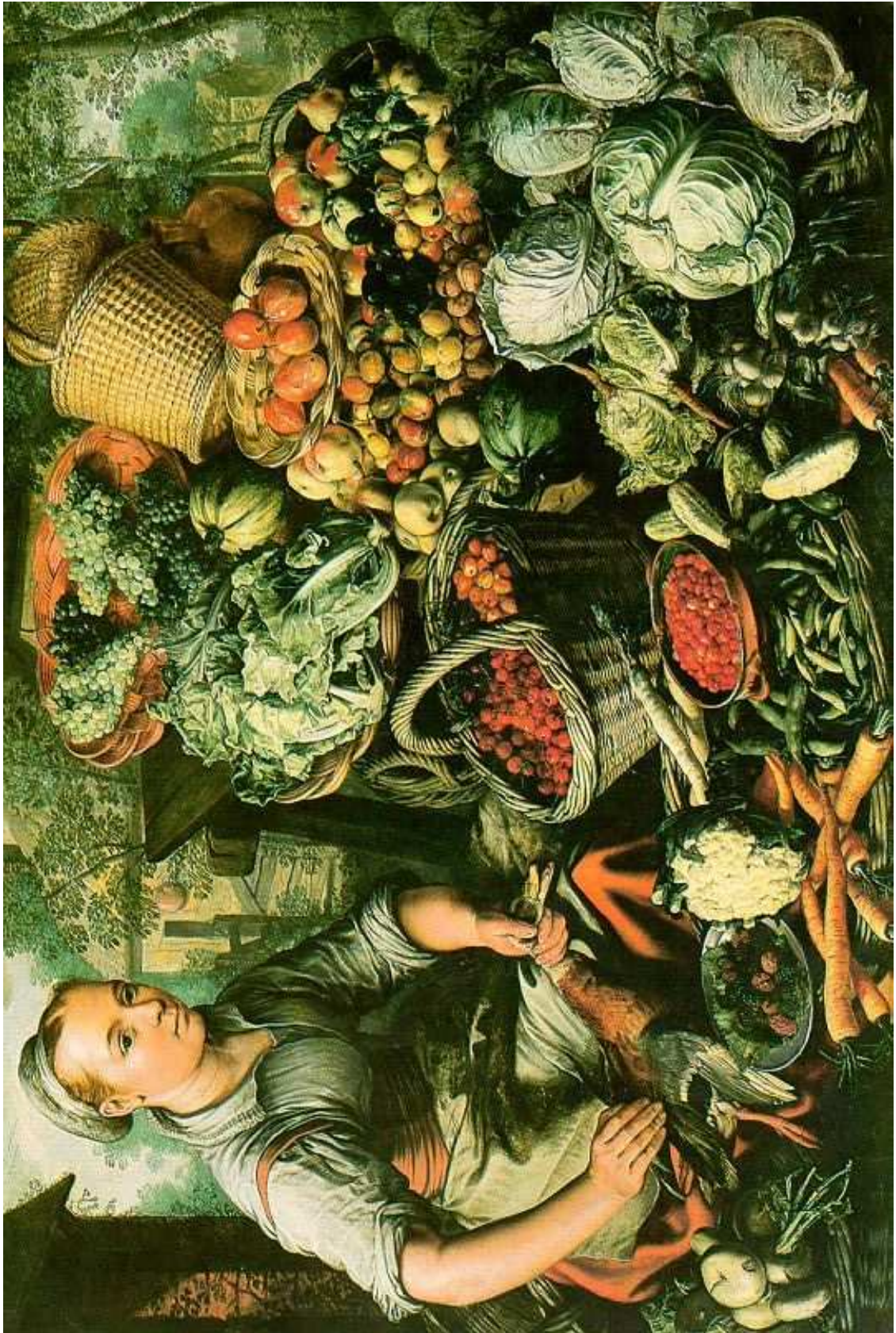
Resim 45: Joachim Beuckelaer, **Balık Pazarı**, 1570, Ferens Art Gallery, Kingston-upon-Hull



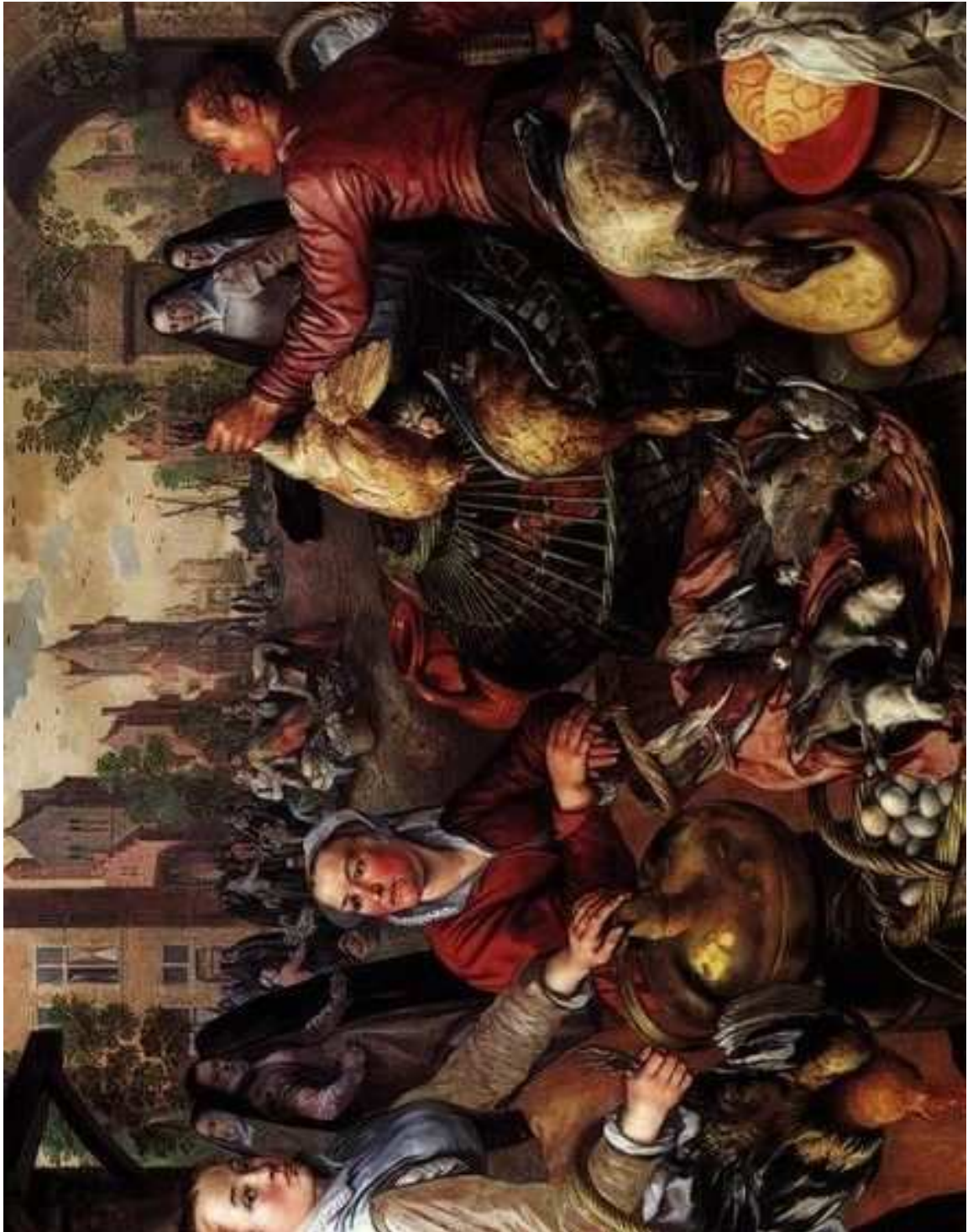
Resim 46: Joachim Beuckelaer, **Balık Pazarı**, 1570, Koninklijk Museum, Antwerp



Resim 47: Joachim Beuckelaer, **Pazarcı Kadın**, 1565, Bergh Museum, Antwerp



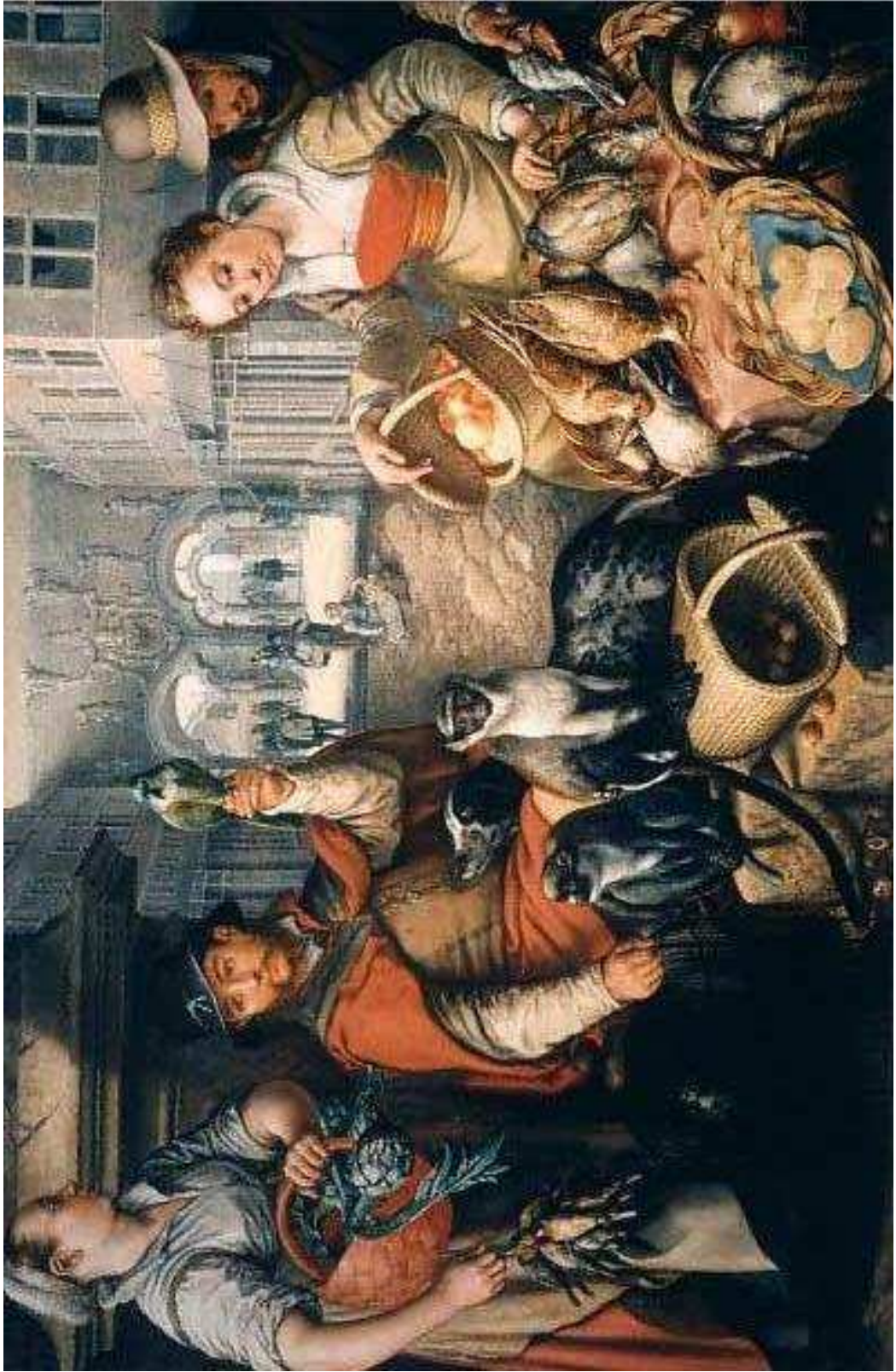
Resim 48: Joachim Beuckelaer, **Pazar Sahnesi**, 1564, Wilhelmshohe, Cassel



Resim 49: Joachim Beuckelaer, **Kümes Hayvanı Pazarı**, 1570, Museum voor Schone Kunsten, Ghent



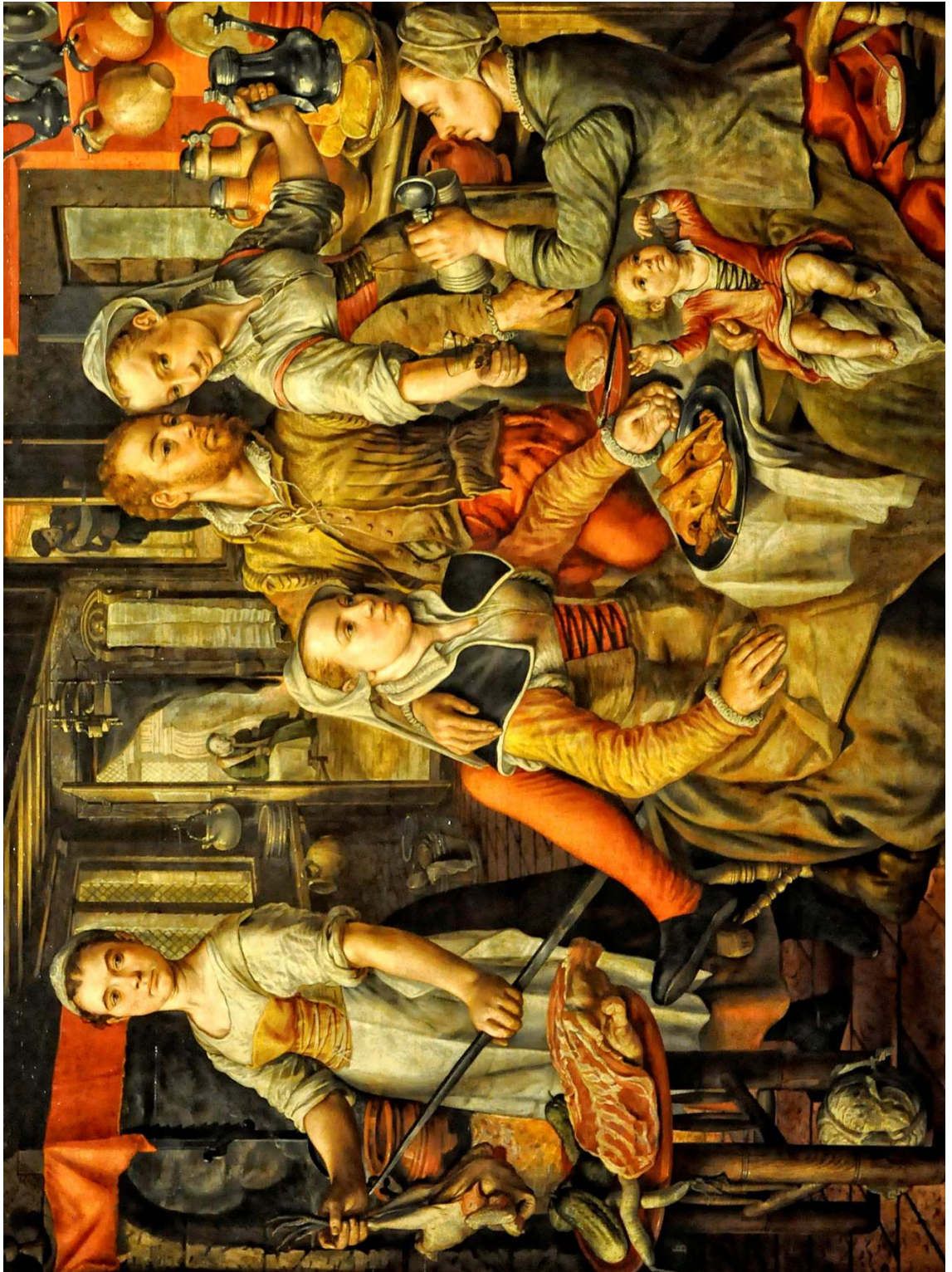
Resim 50: Joachim Beuckelaer, **Sebzecisi Kadın**, 1567, Rockox House, Antwerp



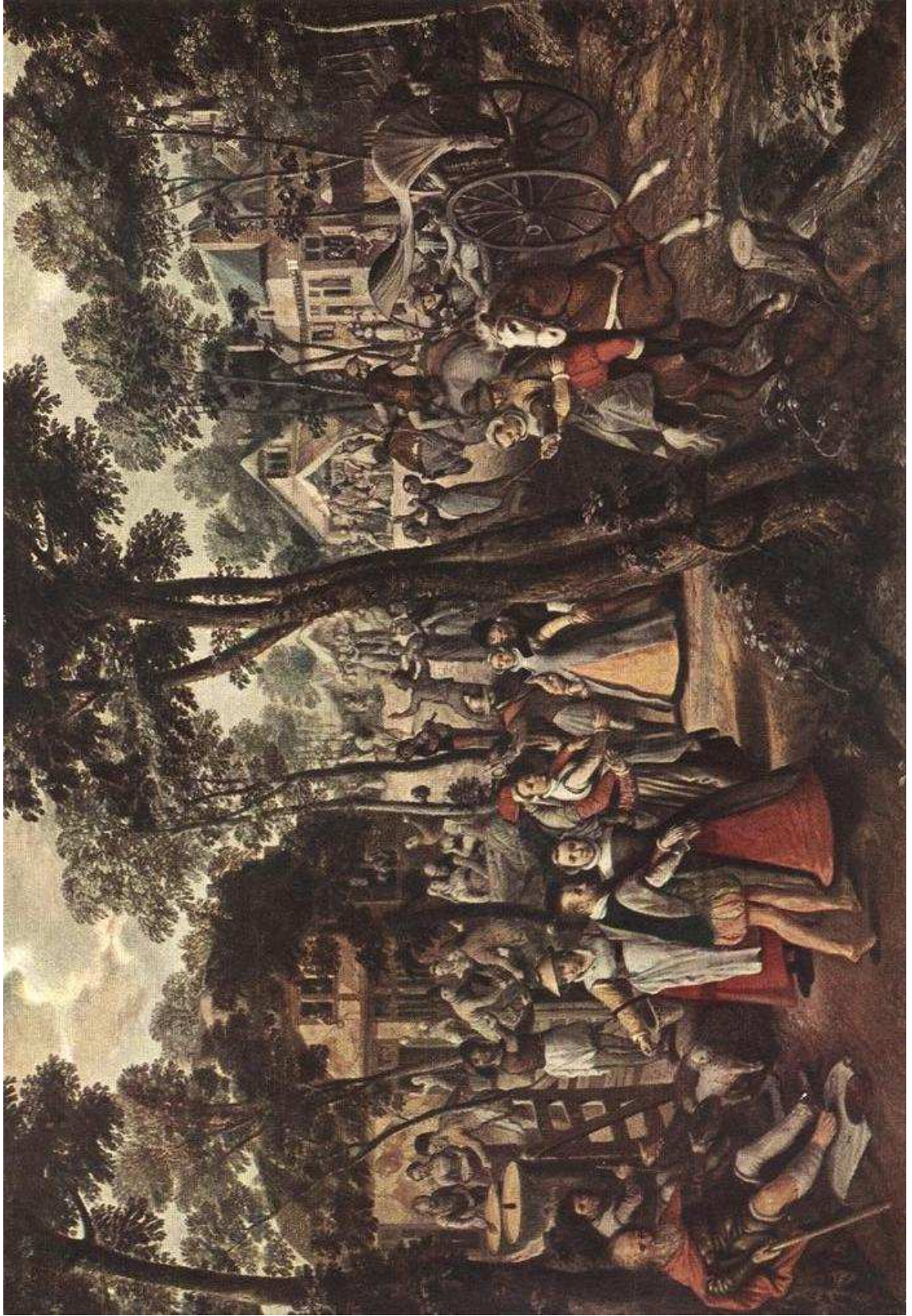
Resim 51: Joachim Beuckelaer, **Egzotik Hayvan Satıcısı**, t.y., Capodimonte Museum, Napoli



Resim 52: Joachim Beuckelaer, **Mısır'a Kaçış**, 1563, Musee des Beaux Arts, Brüksel



Resim 53: Joachim Beuckelaer, **Yemek Sahnesi**, 1563, Antwerp Museum, Antwerp



Resim 54: Joachim Beuckelaer, **Köylü Festivali**, 1563, Hermitage Museum, St. Petersburg



Resim 55: Willem Key, **Kutsal Aile, Elizabeth ve Yahya**, 1552, Özel Koleksiyon



Resim 56: Jan Massys, **Flora**, 1561, Nationalmuseum, Stockholm



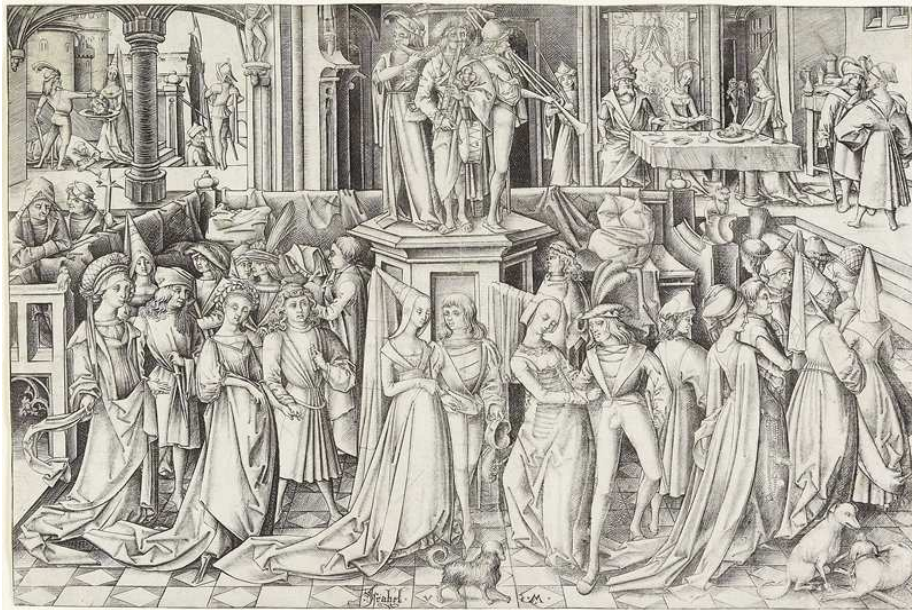
Resim 57: Master of Amsterdam, **Meryem'in Ölümü**, Tuval, yak. 1550, Rijksmuseum, Amsterdam



Resim 58: Pieter Aertsen, **Kahin Kralların Tapımı**, 1560, Rijksmuseum, Amsterdam



Resim 59: Robert Campin, **Meryem'e Müjde**, t.y., Metropolitan Museum, New York (Detay)



Resim 60: Israel van Meckenen, **Herod'un Sarayında Dans**, 1500, The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis



Resim 61: Lucas van Leyden, **Altın Buzağıya Tapınma**, 1530, Rijksmuseum, Amsterdam



Resim 62: Albrecht Dürer, **Aziz Chrisostom**, 1497, Metropolitan Museum of Art, New York



Resim 63: Hans Sebald Beham, **Herod'un Ziyafeti**, t.y., Aslmolem Museum, Oxford



Resim 64: Lucas van Leyden, **İşte İnsan**, 1510, Rijksmuseum, Amsterdam



Resim 65: Lucas van Leyden, **Mecdelli Meryem'in Dansı**, 1519, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



Resim 66: Jan van Hemessen, **Tutumsuz Oğul**, 1536, Brussels Museum, Brüksel



Resim 67: Jan Sanders van Hemessen, **Aziz Matta'nın Çağrısı**, 1535-40, Kunsthistorisches Museum, Viyana



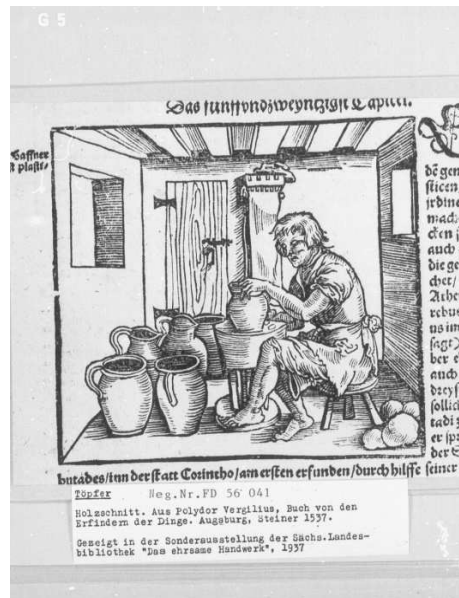
Resim 68: Tiziano, **İmparator V.Charles**, 1520 civarları, Kunsthistorisches Museum, Viyana



Resim 69: Antonius Mor, **Alva Dükü**, 1549, The Hispanic Society of America, New York



Resim 70: **Eczacı**, Jost Amman, 1568, y.y.



Resim 71: **Çömlekçi**, Poydor Vergilius, 1537 yy.



Resim 72: Antonius Mor, **Avusturya’lı Mary**, 1551, Prado Museum, Madrid



Resim 73: Cornelis Matsys, **Üç Köylü ve Yumurta Sepeti**, 1549, Rijksprentenkabinet, Amsterdam



Resim 74: Jacob Cats, **Nova Movet Lachrimas**, Sinne en Minnebeelden, 1618, The Hague



Resim 75: Pieter Aertsen, **Van der Biest Altar Resmi**, 1546, Antwerp Museum, Antwerp



Resim 76: Brunswick Monogramcısı, **İşte İnsan**, 1530, Mauritshuis Museum, The Hague



Resim 77: Gillis Mostaert, **İşte İnsan**, 1561, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp



Resim 78: Marcantonio Raimondi, **Küp Taşıyan Kadın**, 1528, Rijksprentenkabinet, Amsterdam



Resim 79: Albrecht Dürer, **Dans Eden Köylüleri**, 1514, Metropolitan Museum of Art, New York



Resim 80: **Kirlı Sos**, yak. 1550, Cabinet des Estampes de la Bibliotheque Royal Albert I, Brüksel



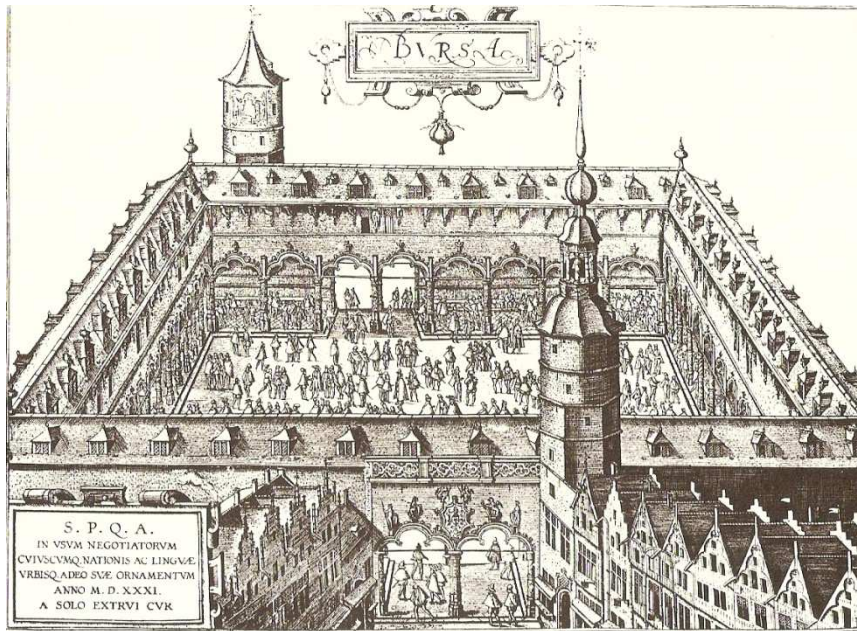
Resim 81: Frans Floris, **Aile Portresi**, 1561, Museum Vuyts van Campen, Lier



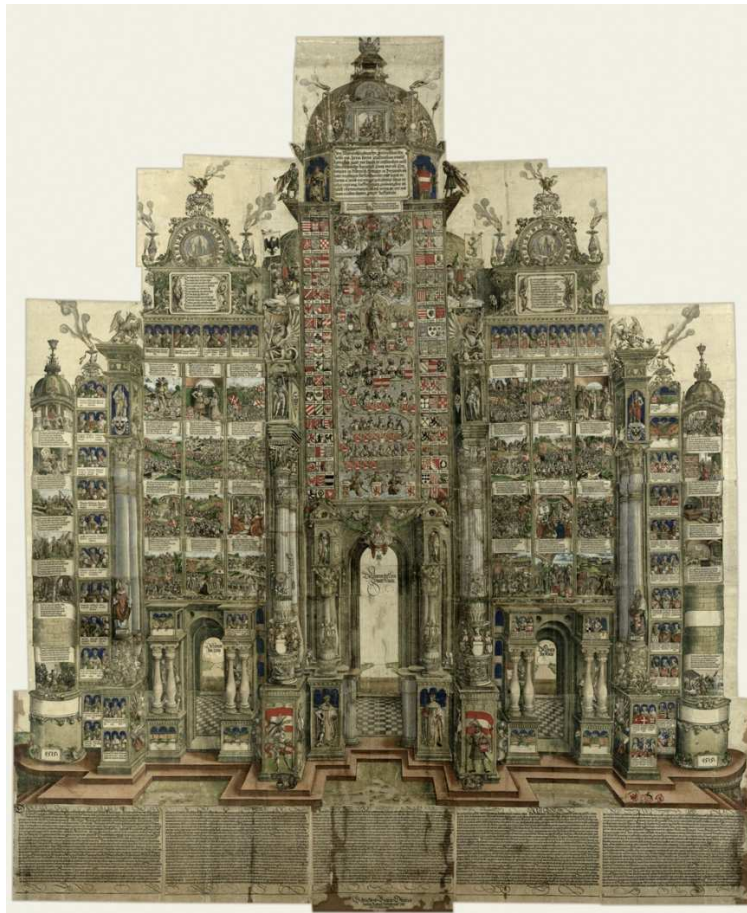
Resim 82: Yaşlı Peter Bruegel, **Aziz George Bayramı**, 1561, Museum of Fine Arts, Houston



Resim 83: Hieronymus Bosch, **İşte İnsan**, 1475, Stadelsches Kunstinstitut, Frankfurt



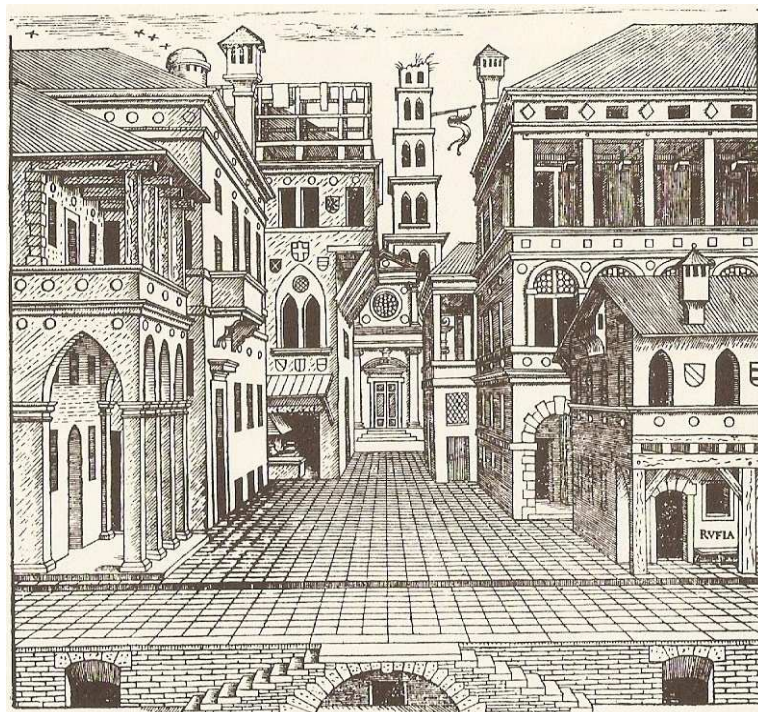
Resim 84: Pieter van den Borcht, **Antwerp Borsari**, , 1581, y.y.



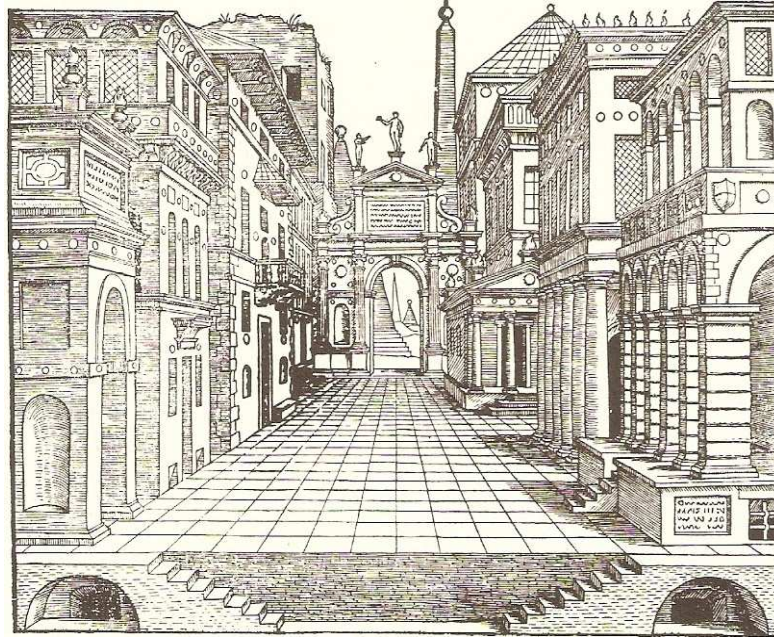
Resim 85: Albrecht Dürer, **Maximilian'ın Zafer Takı**, 1515, Staatliche Museum, Berlin



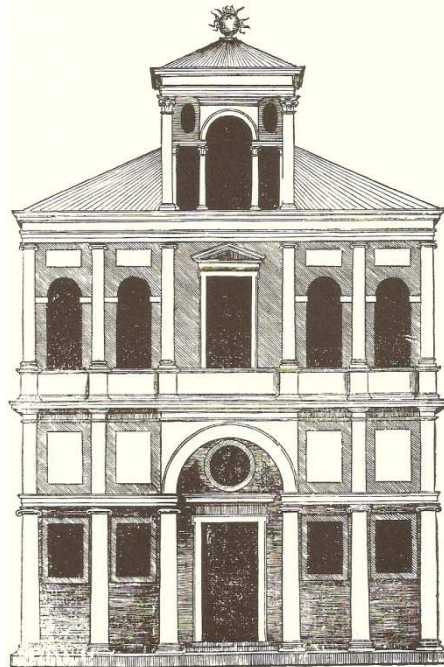
Resim 86: Lucas Gassel, **Mucizevi Balık Avı**, 1566, y.y.



Resim 87: Sebastiano Serlio, **Komedi Sahnesi**, 1553, Den Tweeden boek van
Architecturen, Antwerp



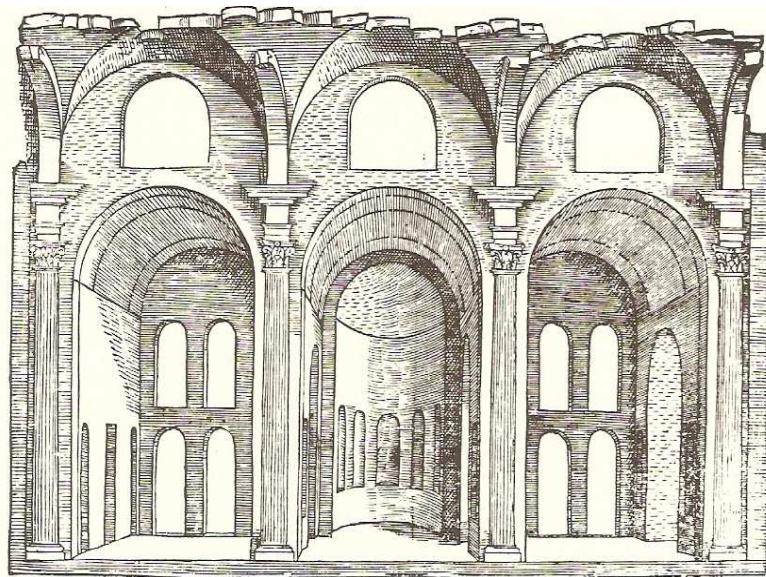
Resim 88: Sebastiano Serlio, **Tragedya Sahnesi**, 1553, Den Tweeden boek van
Architecturen, Antwerp



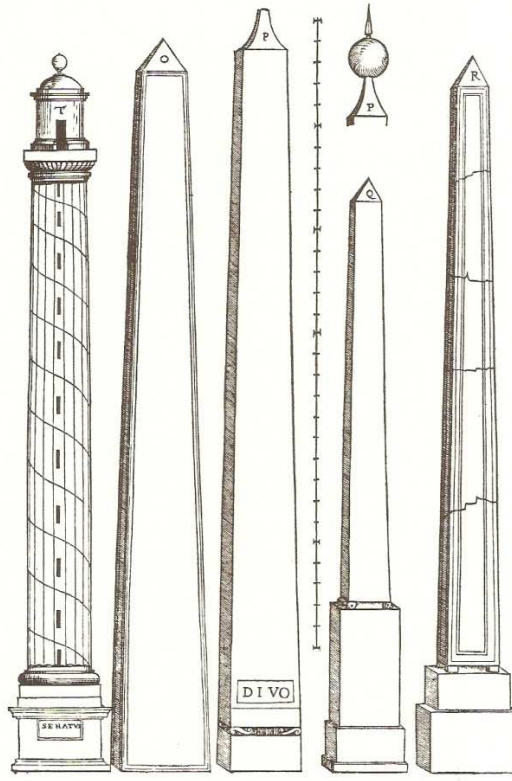
Resim 89: Sebastiano Serlio, **İyon Düzeninde Saray Tasarımı**, 1549, Reglen van
Metsenlijen, Antwerp



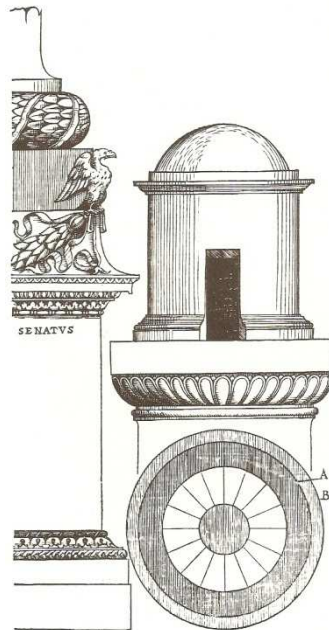
Resim 90: Sebastiano Serlio, **Mimari Cephe Detayı**, 1546, Die Aldervermaertste
Antique Edificien, Antwerp



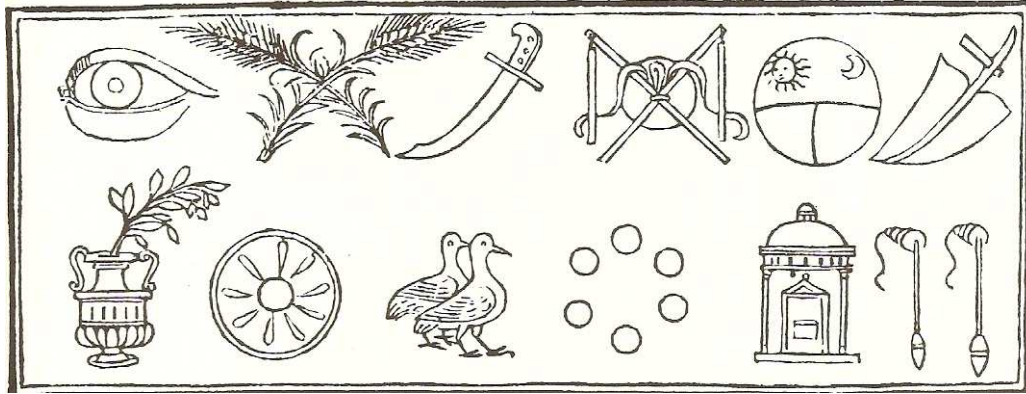
Resim 91: Sebastiano Serlio, **Vespasian Tapınağı**, 1546, Die Aldervermaertste
Antique Edificien, Antwerp



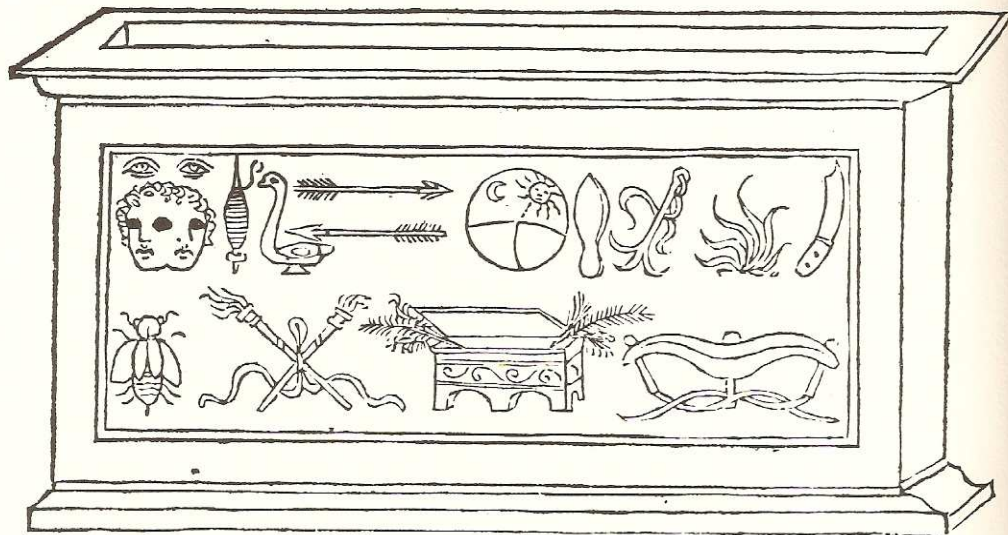
Resim 92: Sebastiano Serlio, **Dikilitaşlar**, 1546, Die Aldervermaertste Antique Edificien, Antwerp



Resim 93: Sebastiano Serlio, **Trajan Sütunu**, 1546, Die Aldervermaertste Antique Edificien, Antwerp



Resim 94: Francesco Colonna, **Hypnerotomachia Poliphili**, 1499, Manutius,
Venedik



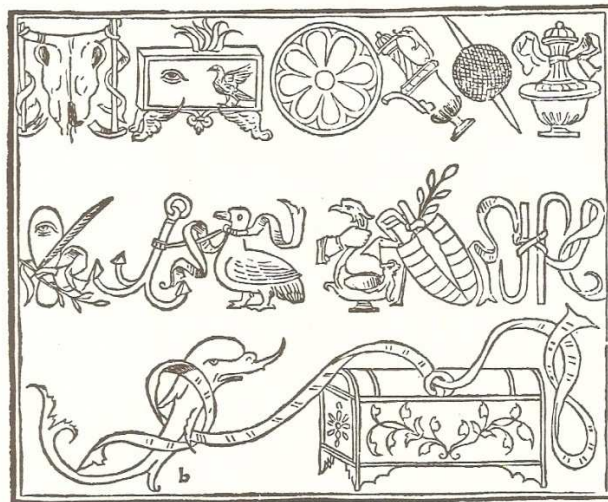
DIIS MANIBVS MORS VITAE CONTRARIA ET VELO
CISSIMA CUNCTA CALCAT. SUPPEDITAT. RAPIT
CONSUMIT. DISSOLVIT. MELLIFLVE DVOS MUTVO
SE STRICTI MET ARDENTER AMANTES, HIC EXTIN
CTOS CONIVNXIT.

Resim 95: Francesco Colonna, **Hypnerotomachia Poliphili**, 1499, Manutius,
Venedik



MILITARIS PRVDENTIA, SEV
DISCIPLINA IMPERII EST TE-
NACISSIMVM VINCVLVM.

Resim 96: Francesco Colonna, **Hypnerotomachia Poliphili**, 1499, Manutius,
Venedik

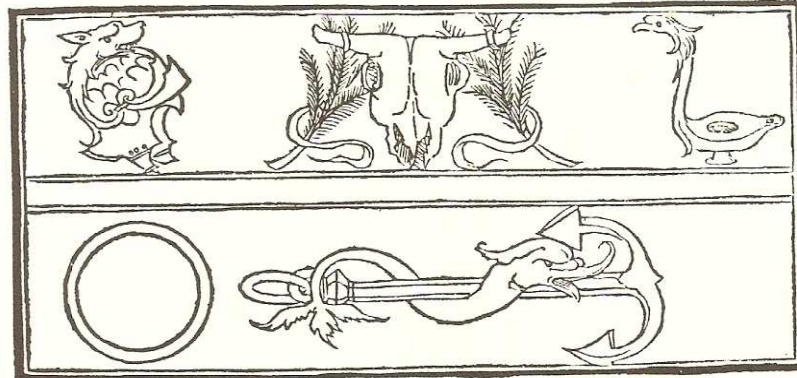


Lequale uetustissime & sacre scripture pensiculante, cusi io le interpretai.

EX LABORE DEO NATVRAE SACRIFICA LIBERA
LITER, PAVLATIM REDVCES ANIMVM DEO SVBIE-
CTVM. FIRMA CVSTODIAM VITAE FVAE MISERI
CORDITER GVBERNANDO TENEbit, INCOLV MEM
QVESERVABIT.

Resim 97: Francesco Colonna, **Hypnerotomachia Poliphili**, 1499, Manutius,
Venedik

PATIENTIA EST ORNAMENTVM CVSTODIA ET PROTECTIO VITAE.

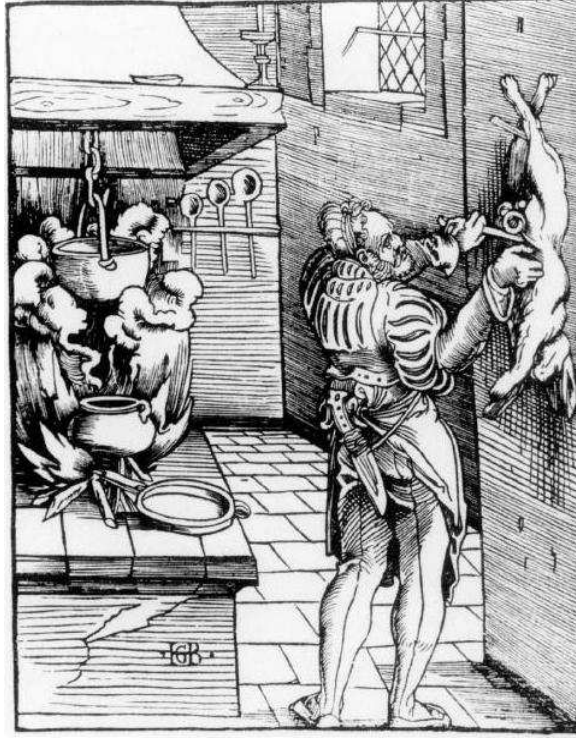


Dal'altra parte tale elegãte scalptura mirai. Vno circolo. Vna ancorã
Sopra la stangula dilla q̃le se rouoluea uno Delphino. Et q̃sti optimam eti
cusi io li interpretai. ΑΕΙ ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΩΣ. Semp festina tarde.

Resim 98: Francesco Colonna, **Hypnerotomachia Poliphili**, 1499, Manutius,
Venedik



Resim 99: D.V. Coornhert, **Vita Luxuriosa**, 1575, Recht Ghebruyck ende
Misbruyck van tydlycke have, Antwerp



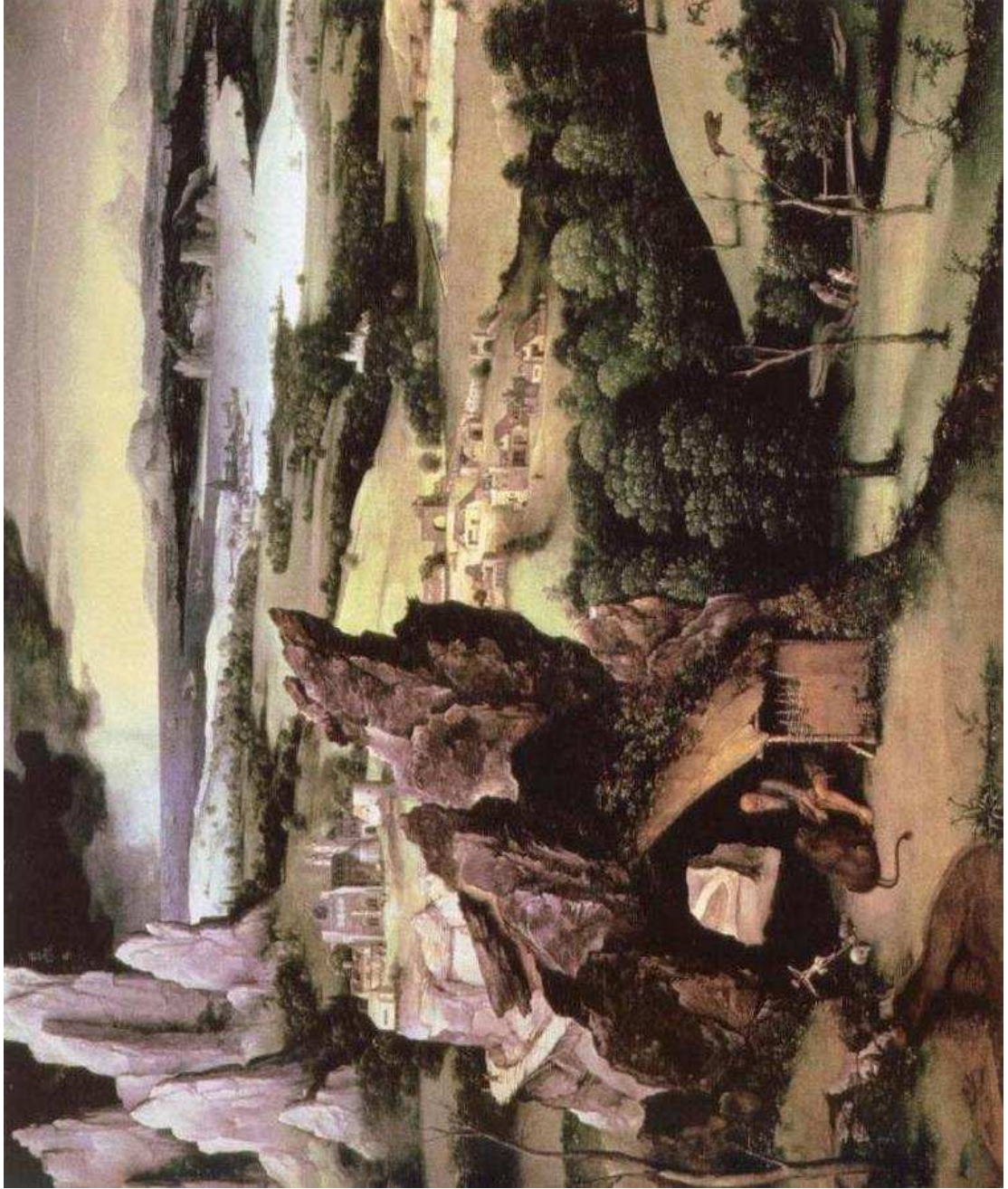
Resim 100: Hans Baldung Grien, **Mutfak**, 1511, Das Buch Grantapfel, Bibliotheque Universitaire, Strasbourg



Resim 101: Cornelis Bos, **İnsanların Ruhlarını Özgürleştiren İsa**, 1554, y.y.



Resim 102: Joachim Beuckelaer, **Balık Pazarı**, 1568, Musee des Beaux Arts, Strasbourg



Resim 103: Joachim Patinir, **Aziz Jerome ve Manzara**, Pano, 1524, Prado Museum, Madrid



Resim 104: Joachim Patinir, **Aziz Jerome'un Pişmanlığı**, 1520, Louvre Museum,
Paris



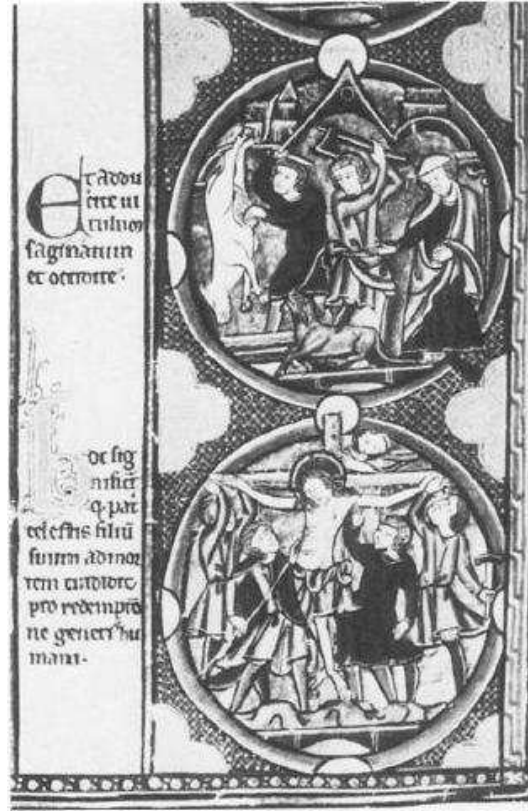
Resim 105: Herri met de Bles, **Mısır'a Kaçış**, t.y., Hermitage Museum, St. Petersburg



Resim 106: Herri met de Bles, **Emmaus'a Yolculuk**, t.y., Museum Mayer van den Bergh, Antwerp



Resim 107: Martin van Heemskerck, **Tutumsuz Oğul**, 1562, y.y.



Resim 108: **Ölü Buzağı – Çarmıha Gerilmiş İsa**, 1527, Bible Moralise, British Library, Londra



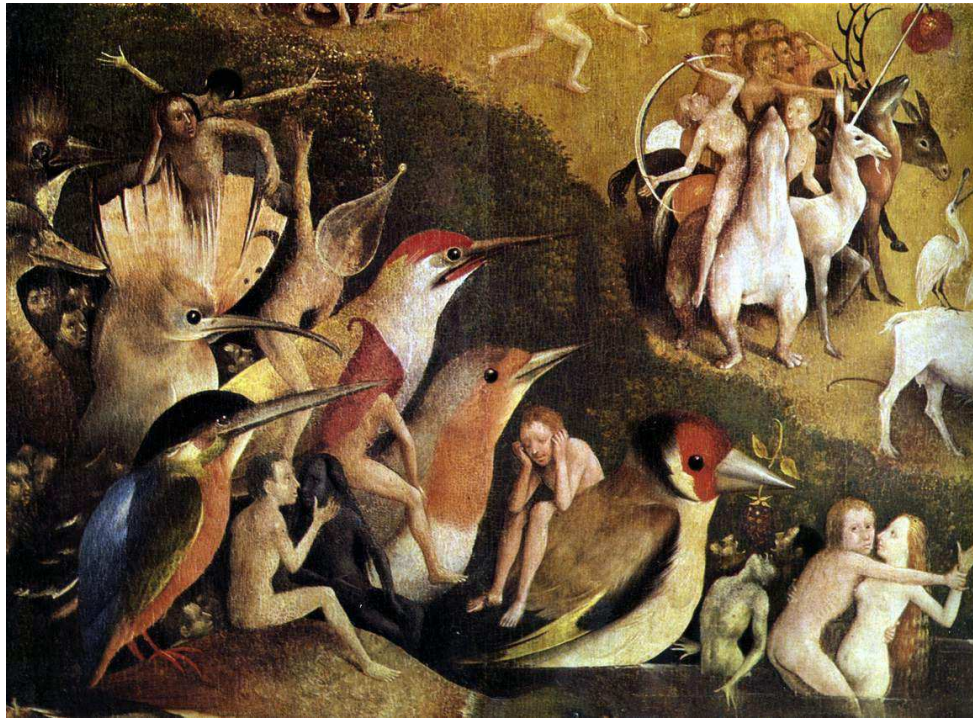
Resim 109: Martin van Cleve, **Köy Evinde Şövalye**, 1555, Kunsthistorisches Museum, Viyana



Resim 110: Martin van Cleve, **Ölü Öküz**, 1566, Kunsthistorisches Museum, Viyana



Resim 111: Yaşlı Peter Bruegel, **Sağduyu**, 1559, Metropolitan Museum of Art, New York



Resim 112: Hieronymus Bosch, **Dünyevi Zevkler Bahçesi -Detay**, 1503-4, Prado Museum, Madrid



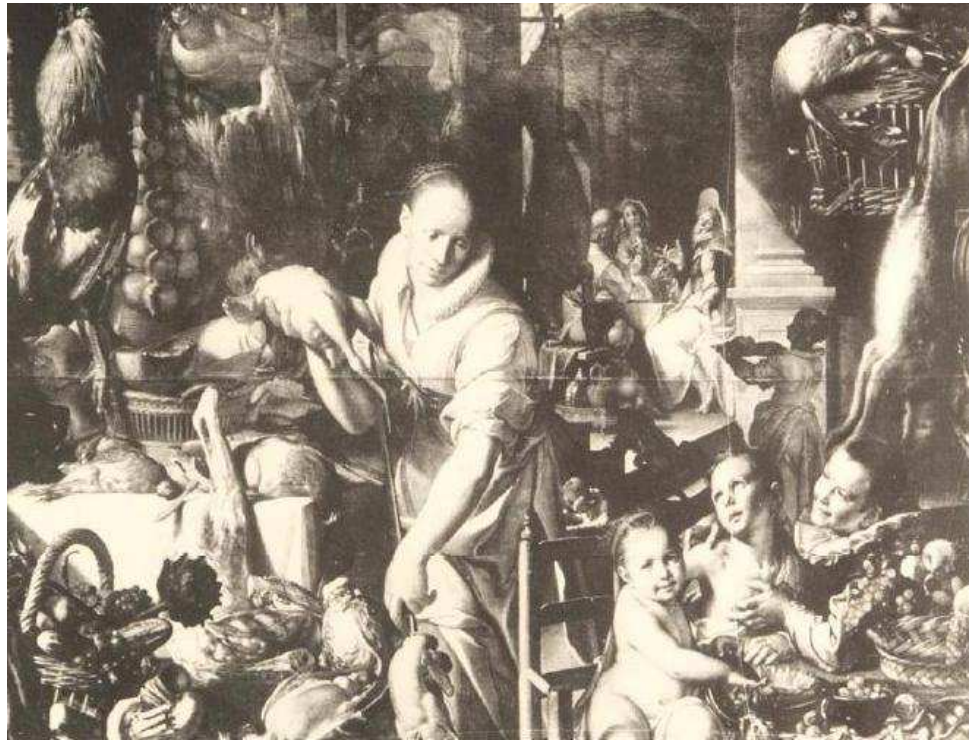
Resim 113: Hendrick Goltzius, **Libido**, t.y., Rijksprentenkabinet, Amsterdam



Resim 114: Frans Floris, **Tanruların Şöleni**, 1546, Koninklijk Museum, Antwerp



Resim 115: Joachim Wtewael, **Mutfak Sahnesi**, 1605, Staatliche Museen
Gemaldegalerie, Berlin,



Resim 116: Joachim Wtewael, **Emmaus'ta Yemek**, 1605, Özel Koleksiyon



Resim 117: Joachim Wtewael, **Mutfak Sahnesi**, 1625-28, Metropolitan Museum of Art, New York



Resim 118: Joachim Wtewael, **İsa Martha ve Meryem'in Evinde**, 1620-25, Central Museum, Utrecht



Resim 119: Cornelis Engelszen, **İsa Martha ve Meryem'in Evinde**, t.y., Uppark House and Garden Collection, West Sussex



Resim 120: Pieter Cornelisz van Ryck, **Mutfak Sahnesi**, 1604, Herzog Anton Ulrich Museum, Brunswick



Resim 121: Pieter Cornelisz van Ryck, **Mutfak Sahnesi**, 1628, Museum voor Schone Kunsten, Ghent



Resim 122: Frans Snyders, **Aşçı**, 1630-40, Wallraf-Richartz Museum, Köln



Resim 123: Genç David Teniers, **Mutfak Sahnesi**, 1646, Hermitage Museum, St.Petersburg



Resim 124: Jacob Matham, **Pazar Yeri**, 1603, y.y.



Resim 125: Frans Snyders, **Meyve ve Sebze Tezgahı**, t.y., Alte Pinakothek, Münih



Resim 126: Gabriel Metsu, **Elma Soyan Kadın**, 1655-57, Louvre Museum, Paris



Resim 127: Gabriel Metsu, **Kümes Hayvanı Satıcısı**, 1662, Gemaldegalerie, Dresden



Resim 128: Gabriel Metsu, **Amsterdam Sebze Pazarı**, 1661-62, Louvre Museum, Paris



Resim 129: Johannes Vermeer, **Sütçü Kadın**, 1658-60, Rijksmuseum, Amsterdam



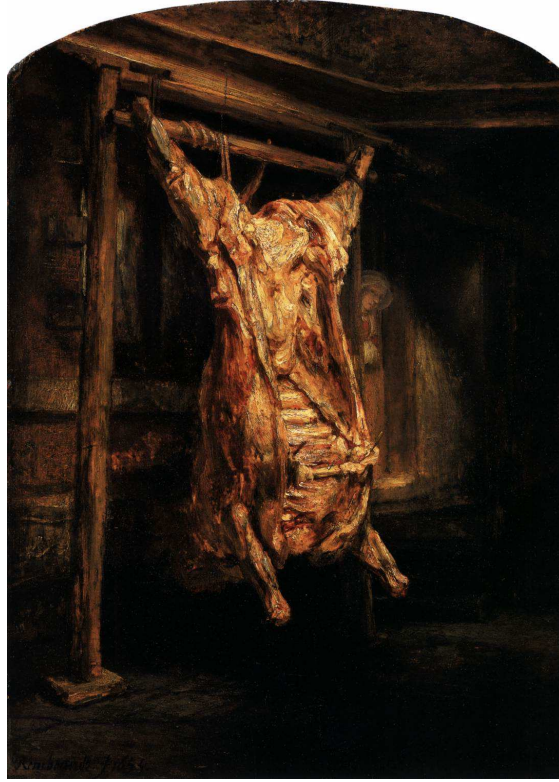
Resim 130: Adrian Brouwer, **Krep Yapan Adam**, 1625-26, Museum of Art, Philadelphia



Resim 131: Adriaen van Ostade, **Ölü Domuz**, 1643, Stadelschen Kunstinstitut, Frankfurt



Resim 132: David Vinckboons, **Kermis**, 1610, Gemaldegalerie, Dresden



Resim 133: Rembrandt van Rijn **Ölü Öküz**, , 1655, Louvre Museum, Paris



Resim 134: Gabriel Metsu, **İstridye Yemeği**, 1661-67, Hermitage Museum,
St.Petersburg



Resim 135: Diego Velazquez, **İsa Martha ve Meryem'in Evinde**, 1618, National Gallery, Londra



Resim 136: Vincenzo Campi, **İsa Martha ve Meryem'in Evinde**, t.y., Galleria Estense, Modena



Resim 137: Vincenzo Campi, **Meyve Satıcısı**, yak. 1580, Pinacoteca di Brera, Milano



Resim 138: Bartolomeo Passarotti, **Kasap Dükkanı**, yak. 1580, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma



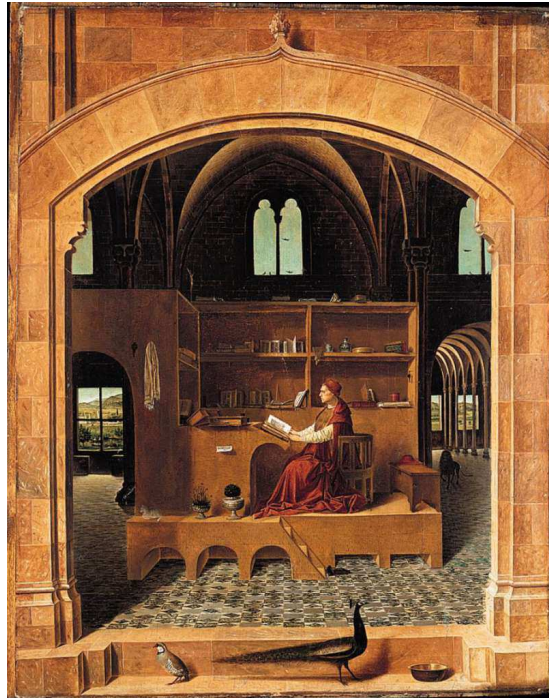
Resim 139: Annibale Carracci, **Kasap Dükkanı**, yak. 1680, Christ Church Picture Gallery, Oxford



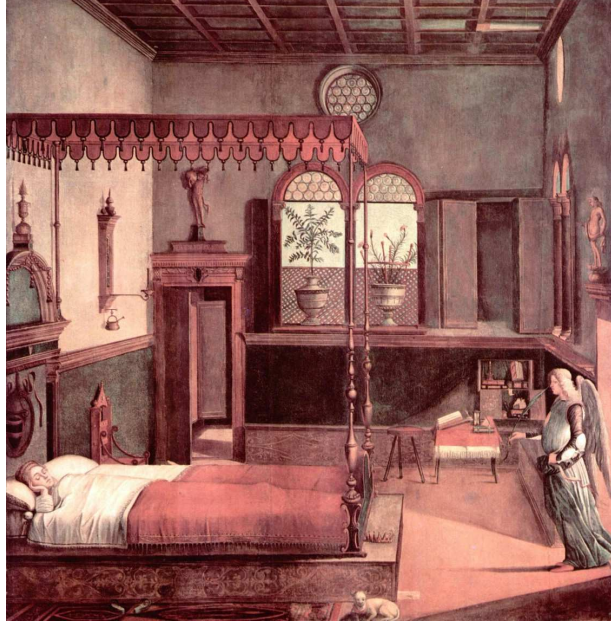
Resim 140: Willem Claesz Heda, **Natürmort**, 1638, Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam



Resim 141: Pietro Lorenzetti, **Meryem'in Doğumu**, 1342, Museo dell'Opera del
Duomo, Siena



Resim 142: Antonello de Messina, **Aziz Jerome Çalışma Odasında**, 1475, National
Gallery, Londra



Resim 143: Vittore Carpaccio, **Azize Ursula'nın Rüyası**, 1495, Galleria Dell'accademia, Venedik



Resim 144: Jan van Eyck, **Arnolfini'nin Evlenmesi**, 1434, National Gallery, Londra



Resim 145: Quentin Matsys, Sarraf ve Karısı, 1514, Louvre Museum, Paris



Resim 146: Jacopo de'Barbari, Keklik ve Eldivenli **Natürmort**, 1504, Alte Pinakothek, M \ddot{u} nih

ÖZGEÇMİŞ

MEHMET SEMİH ÖZKAN

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri: Çanakkale

Doğum Yılı: 21.08.1965

Eğitim

Lisans: Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 1989

Yüksek Lisans: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1991

Doktora: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008 –

İş Deneyimi

1994 – 1996 Hürriyet Gazetesi Kültür Sanat Servisi

1996 – 2000 Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

2001 – 2003 Yıldız Teknik Üniversitesi, Meslek Yüksek Okulu

2004 – Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Seminer

“Avrupa Resminde Son Yargı Sahneleri”

Navi Salvia – Dr. Sina Kabağaç’ı Anma Sempozyumu, 2011

(İstanbul Üniversitesi – Eski Çağ Dilleri ve Kültürleri Bölümü)

Yayınlar

GÖSTERİ SANAT DERGİSİ

-Türk İslam Eserleri Müzesi

-Bosna’da yok edilen Türk Mimarisi

-Ali Avni Çelebi Üzerine

-66 Kare sergisi

PORTRELER

-Osmanlı Saray Nakkaşhanesi Geleneğinin İlk Üstadı: Baba Nakkaş

-Ayasofya

-Prof. Dr. Nurhan Atasoy

-Geleneksel Ebru Sanatının Büyük Üstadı: Mustafa Düzgünman

PAYLAŞIM

- Batı Anadolu ve Apollon Tapınakları
- Galata Mevlevihanesi
- Mardin Deyrul-Zafaran Manastırı

Belgesel

- Kaşgarlı Mahmud (Araştırma & Metin), CNN-Turk (2005)
- Galata Mevlevihanesi (Araştırma & Metin), 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti

Proje

- “Mardin’de Telkari Gümüş İşçiliğinin Geliştirilmesi”
Avrupa Birliği – GAP – Mardin Sakatlar Derneği
GAP Bölgesinde Kültürel Mirasi Geliştirme Projesi - Sanat Tarihi Uzmanı (2006)