



T. C.

ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**ERKEN MODERN DÖNEM AVRUPA'SINDA TOPLUMSAL
STATÜ GÖSTERGELERİNİN JANR RESMİNDEKİ
YANSIMALARI**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

İPEK ELİF MİLLİ

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ MERYEM UZUNOĞLU

BURSA 2019

T. C.

ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Resim Anasanat Dalında, 701064003 numaralı **İpek Elif Milli**'nin hazırladığı '**Erken Modern Dönem Avrupa**'sında Toplumsal Statü Göstergelerinin Janr Resmindeki Yansımaları' konulu Yüksek Lisans Çalışması ile ilgili tez savunma sınavı 12.07.2019 tarihinde 15:30-16:30 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **başarılı** olduğuna **oy birliği** ile karar verilmiştir.



Üye (Sınav Komisyonu Başkanı)

Prof. Neslihan ERDOĞDU

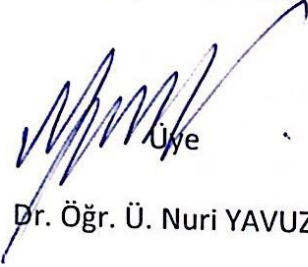
Sakarya Üniversitesi



Üye (Tez Danışmanı)

Dr. Öğr. Ü. Meryem UZUNOĞLU

Uludağ Üniversitesi



Üye
Dr. Öğr. Ü. Nuri YAVUZ

Uludağ Üniversitesi

12/07/ 2019



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 28/05/2019

Tez Başlığı/Konusu: ERKEN MODERN DÖNEM AVRUPA'SINDA TOPLUMSAL STATÜ
GÖSTERGELERİNİN JANR RESMİNDEKİ YANSIMALARI

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 159 sayfalık kısmına ilişkin, 28/05/2019 tarihinde şahsım tarafından *TURNITIN* adlı intihal tespit programından (Turnitin)* aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 1 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

28.05.2019

Adı Soyadı: İPEK ELİF MİLLİ
Öğrenci No: 701064003
Anabilim Dalı: RESİM
Programı: YÜKSEK LİSANS
Statüsü: Y.Lisans

Danışman Dr. Öğr.Ü. Meryem Uzunoglu
28.05.2019

* Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Erken Modern Dönem Avrupa’ında Toplumsal Statü Göstergelerinin Janr Resmindeki Yansımaları” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntılarının kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Tarih ve İmza

28.05.2019



Adı Soyadı : İpek Elif Milli

Öğrenci No : 701064003

Anasanat Dalı : Resim

Programı : Resim

Statüsü : Yüksek Lisans

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı	: İpek Elif Milli
Üniversite	: Uludağ Üniversitesi
Enstitü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anasanat Dalı	: Resim
Tezin Niteliği	: Yüksek Lisans
Sayfa Sayısı	: 159
Mezuniyet Tarihi	: 12.07.2019
Tez Danışmanı	: Dr. Öğretim Üyesi Meryem Uzunoğlu

ERKEN MODERN DÖNEM AVRUPA'SINDA TOPLUMSAL STATÜ GÖSTERGELERİNİN JANR RESMİNDEKİ YANSIMALARI

Büyük bir coğrafyaya yayılmış olan Avrupa toplumunu homojen bir bütün olarak ele almak mümkün değildir. Yüzyıllar içinde farklı topografik özellikler ve iklim koşullarının ayrıştırdığı farklı toplumları birbirine yaklaştıran en önemli iki unsur tarıma dayalı ekonomi ve dindir. Büyük bölümü Hristiyan inanışını benimsemiş olan Avrupa'da Orta Çağ'dan itibaren hiyerarşik bir toplumsal düzen geliştirilmiştir. Temeli üretim ilişkileri ve ekonomik çıkarlara dayanan bu düzen yüzyıllar boyunca toplumsal yaşamın her alanını etkilemiştir.

Orta Çağ'ın ilk evrelerinde ekonomik gücü ve iktidarı elinde bulunduranların çıkarları doğrultusunda şekillenen bu hiyerarşik yapı içerisinde yer alan grupların net tanımları yapılmış ve sınırları belirlenmiştir. Üst tabakalara mensup soylular kendilerine verilen tüm imtiyazları kullanarak yüz yıllar boyunca refah içinde yaşamışlar; alt tabakadaki köylüler ise yarı köle düzeninde sefil bir yaşam sürdürmüşlerdir. Kilise

mensupları da kendi menfaatleri doğrultusunda dini kurumsallaştırarak hem sistemin devamlılığını sağlamışlar hem de soyluların güç ve iktidarına ortak olmuşlardır. Orta Çağ'ın sonlarına doğru Avrupa'da yaşanan bir takım siyasi, ekonomik, teknik ve bilimsel gelişmelerle birlikte özgürleşen köylüler bağlı buldukları senyörün topraklarından ayrılarak kentlere göç etmeye başlamışlardır. Coğrafi keşiflerin etkisi ve ticaretin gelişmesi ile birlikte nüfusları artan kentler önem kazanmıştır. Kentlerdeki fırsatların çokluğu ve üretim ilişkilerinin çeşitli oluşu yeni bir sınıfı görünür hale getirmiştir. Bütün bu unsurlar birbirini hem tetiklemiş hem de etkilemiş; böylece toplumsal ilerleme hiç durmadan devam etmiştir.

Erken modern dönemin başlangıcında en alt tabakada başlayan çözülme, sonraki süreçlerde üst tabakalar arasındaki sınırların erimesiyle devam etmiştir. Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisiyle bireysellik önem kazanmaya başlamış; Kilisenin öte dünyada mutluluk vaadiyle sıradan inananları bağladığı doktrinler geniş kesimlerce sorgulanır olmuştur. Sistemdeki çözülme toplumsal kesimler arasındaki hareketliliği arttırmış; üst tabakalara ve daha iyi statülere yükselme imkânı veya sahip olunan statüyü koruma gereksinimi orta tabakalarda gerilimli bir rekabet ortamının doğmasına yol açmıştır.

Avrupa'daki hiyerarşik toplumsal düzen erken modern dönemde de varlığını korumuştur. Köylü, burjuva ve soylu sınıflarının çerçevelerini çizen tanımlamalar halen geçerlidir. Bireyin kendi kimliğini ait olduğu sınıf üzerinden tanımladığı bu süreçlerde diğer sınıftakiler "öteki"ler olarak algılanmaktadır. Ve ötekilere yönelik bakışın içinde ya kibir ve aşağılama ya da imrenme ve düşmanlık karışımı duygular bulunmaktadır. Gündelik yaşamın içinde kolaylıkla ayırt edilen farklı kesimler 17. ve 18. yüzyıllarda üretilen sanat yapıtlarında da çeşitli yönleriyle görselleştirilmişlerdir. Portreler, doğa görünümleri, natürmortlar ve gündelik yaşam sahneleri erken modern dönemde Avrupa'daki toplumsal yaşamın dinamikleri hakkında okumalar yapma olanağı sağlamaktadır.

Günlük yaşamın çeşitli boyutlarıyla ele alındığı bu resimlerde genellikle ev içi sahneleri, meyhaneler, tavernalar, yeme-içme ritüelleri, festivaller, eğlenceler, pazar

yerleri ve çalışma alanları bazen vakur, bazen de komik bir üslupla betimlenmektedir. Figürlerin kılık kıyafeti, beden dili ve davranışları ile içinde buldukları mekân birer statü göstergesine dönüşerek anlamın taşıyıcılığını yaparken çoğunlukla hâkim sınıfın bakış açısını görünür hale getirmektedir.

Bireysel kimliklerin ait olunan tabaka veya zümre üzerinden ifade edildiği Erken modern dönemde toplumsal statü göstergeleri kimliğin bazen doğrudan bazen de dolayimli ifadeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak kimliğin “öteki” üzerinden tanımlandığı gündelik yaşam sahneleri, içinde barındırdığı önyargılar ve kullandığı stereotipler nedeniyle toplumsal yaşamın motomot tarihsel belgeleri olarak kabul edilmezler. Alt metninde ötekine yönelik kibir ve aşağılama ya da imrenme ve düşmanlık karışımı duyguların okunduğu bu resimler, izleyiciye belli bir tarihsel süreçte Avrupa toplumlarında farklılıkların nasıl algılandığına yönelik kanıtlar sunarlar.

Bu araştırmanın konusu olan erken modernde toplumsal statü farklılıklarının gündelik yaşam sahnelerindeki yansımaları evlilik törenleri, kılık kıyafet, yeme içme alışkanlıkları, adabı muaşeret kuralları ve boş vakitleri değerlendirme, eğlence ve oyun bağlamında incelenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Toplumsal Sınıf, Eser Çözümlemesi, Sanat Eleştirisi, Figür,

Mekân

ABSTRACT

Name and Surname : İpek Elif Milli
University : Uludağ University
Institution : Social Science Institution
Field : Painting
Degree Awarded : Master/MFA
Page Number : 159
Degree Date : 12.07.2019
Supervisor : Dr. Öğretim Üyesi Meryem Uzunoğlu

REFLECTIONS OF SIGNS OF SOCIAL STATUS IN EARLY MODERN EUROPE IN GENRE PAINTINGS

It is not possible to consider the European society, which is spread over a large geography, as a homogeneous whole. The two most important elements that approach different topographical characteristics and climatic conditions in the course of centuries are agricultural and religion. From the Middle Ages, a hierarchical social order has been developed in Europe, most of which adopted the Christian belief. This structure, which is based on production relations and economic interests, has influenced every aspect of social life for centuries.

In the early stages of the Middle Ages, the clear definitions of the groups within this hierarchical structure, shaped according to the interests of those holding the economic power and exercising power were made and their boundaries were determined. The nobles belonging to the upper levels lived in prosperity for hundreds of years using all the privileges given to them; the peasants in the lower layer lived a miserable life in semi-slave order. The members of the church, acting in their own

interests, institutionalized the religion and ensured the continuity of the system and became a partner of the nobles' power and exercising power. By the end of the Middle Ages, the peasants who had been freed in Europe along with a number of political, economic, technical and scientific developments have begun to emigrate from the lands of seigniors which they are bound to the cities. With the impact of geographical discoveries and the development of trade, cities with increasing population have gained importance. The multiplicity of opportunities in the cities and the variety of relations of production have made a new class visible. All these elements both triggered and influenced each other; thus, social progress has continued unceasingly.

At the beginning of the early modern period, the dissolution, which started at the lowest level, continued with the melting of the boundaries between the upper layers. With the effect of Renaissance and Reformation movements, individuality started to gain importance; the doctrines that the church has bonded ordinary believers with the promise of happiness in the other world have been widely questioned. The dissolution in the system increased the mobility among the social sectors; The possibility of raising to the upper layers and better status, or the need to maintain the status, led to the emergence of a competitive environment in the middle class.

The hierarchical social order in Europe remained in the early modern period. The definitions which draw the frameworks of peasant, bourgeois and noble classes have been still valid. In these processes where the individuals define their identities through the class they belong to, the other classes have been perceived as “The Others”. In the gaze of others, there have been feelings of arrogance and humiliation, or a mixture of envy and enmity. Different sections which are easily distinguished in everyday life are visualized in various works in the works of 17th and 18th centuries. Portraits, nature views, still lifes and scenes from everyday life provide the opportunity to read about the dynamics of social life in Europe in the early modern period.

In these paintings, which are dealt with various dimensions of daily life, home scenes, taverns, eating-drinking rituals, festivals, entertainments, market places and working areas are sometimes depicted in a dignified and sometimes funny manner. The

attire of the figures, body language and behavior, and the place they are in, turn into the status indicator and make the dominant class mostly visible while carrying the meaning. In the early modern period, when individual identities are expressed in terms of the layer or group, social status indicators appear as direct or sometimes indirect expressions of identity. However, the scenes of everyday life where identity is defined through “The Other” are not accepted as the literal historical documents of social life due to the prejudices they contain and the stereotypes they use. These pictures, in which the feelings of pride and humiliation or the mixture of envy and enmity are read, present to the viewer evidence of how differences are perceived in European societies in a particular historical process.

The reflections of social status differences in daily life scenes, which are the subject of this research, are examined in the context of marriage ceremonies, costumes, eating habits, manners and leisure time, entertainment and play.

Keywords: Social Class, Analysis of Art Work, Art Critique, Figure, Space

ÖNSÖZ

“Erken Modern Dönem Avrupa’ında Toplumsal Statü Göstergelerinin Janr Resmindeki Yansımaları” adlı çalışmamda, desteğini esirgemeyen değerli danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Meryem Uzunoğlu’na, her zaman yanımda olan, maddi manevi desteklerini esirgemeyen sevgili aileme ve tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	-
ÖZET	IV
ABSTRACT	VII
ÖNSÖZ	X
İÇİNDEKİLER	XI
KISALTMALAR	XIV
RESİM LİSTESİ	XV
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. Erken Modern Dönem Avrupa'sında Toplumsal Yapı	4
1.1.Tarihsel Süreç Olarak Erken Modern Dönem	4

İKİNCİ BÖLÜM

2. Erken Modern Dönemde Avrupa'daki Toplumsal Yapının Kökenleri	5
2.1. Feodal Sistemde Tabakalı Toplum Yapısı	5
2.1.1. Savaşanlar/ Soylular	5
2.1.2. Dua Edenler /Kilise Mensupları	6
2.1.3. Çalışanlar/ Köylüler ve Serfler	7
2.2. Kentlerin Önem Kazanması ve Burjuvazinin Ortaya Çıkışı	9

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. Erken Modern Dönemde Avrupa'da Toplum Yapısı: Feodaliteden Monarşik Krallıklar Dönemine	11
3.1. Soylular	11
3.2. Burjuvazi	13

3.3. Köylüler (ve Çalışanlar)	14
3.4. Kilise ve Din Adamları	17
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
4. Reform ve Karşı Reform Hareketlerinin Toplumsal Yapı Üzerindeki Dönüştürücü Etkisi	20
4.1. Reform Hareketi	20
4.2. Karşı Reform Hareketi	21
4.3. Avrupa’da Din Savaşları ve Siyasi Dengelerin Değişmesi	22
BEŞİNCİ BÖLÜM	
5. Karşı Reform’un Sanatı: “Barok”	25
5.1. Katolik Kiliseni’nin Propaganda Aracı Olarak Dini Sanat	25
ALTINCI BÖLÜM	
6. Kuzey Ülkerinde Barok Sanat	29
6.1. Protestan Kilisesinin Sanata Yaklaşımı	29
YEDİNCİ BÖLÜM	
7. 17.yy Avrupa Sanatında Günlük Yaşam Sahneleri (Janr Resmi)	33
7.1. 17.yy Janr Resminde Statü Göstergeleri	48
7.1.1. Evlilik Kurumu	50
7.1.2. Görgü Kuralları	60
7.1.3. Kılık Kıyafet	69
7.1.4. Boş Vakitleri Değerlendirme: Eğlence-Oyun	75
7.1.5. Yemek Alışkanlıkları ve Sofra Adabı	84
7.1.6. Evler	94
ESER METNİ	111
SONUÇ	126

KAYNAKLAR

130

ÖZGEÇMİŞ

137



KISALTMALAR

Kısaltma	Bibliyografik Bilgi
a.g.e.	Adı Geçen Eser
a.g.m.	Adı Geçen Makale
c.	Cilt
çev.	Çeviren
ed.	Editör
s.	Sayfa
t.ü.y.	Tuval üzerine yağlıboya
a.yer.	Aynı Yer
sy.	Sayı

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Le Nain Kardeşler, “Köylülerle Peyzaj”, 1640	16
Resim 2: Adriaen Van de Velde, “Manzara İçinde İki Çocuk ve Bir Bakıcı”, 1667	16
Resim 3: Adriaen van de Velde, “Sığırlarla Dereden Geçen Köylüler”, 1662	17
Resim 4: Karl Aspelin, “Martin Luther, 1520 yılında Papa’nın Yazdığı Resmi Mektubu Wittenberg Meydanında Yakıyor”, 1885	21
Resim 5: Elia Naurizio, “Trent Konsili”, 1633	26
Resim 6: Peter Paul Rubens, “Aziz Francis Mucizeleri”, 1617-1618	27
Resim 7: Aelbert Cuypt, “Binici ve Köylü ile Nehir Mazarası”, 1650	30
Resim 8: Adrian van de Velde, “Çiftlik”, 1666	30
Resim 9: Willem Kalf, “Bardaklar, Istakoz ve İçki Boynuzu ile Ölüdoğa”, 1653	31
Resim 10: Jan Vermeer, “Küçük Sokak”, 1657-58	32
Resim 11: Jan Steen, “Dans Eden Çift”, 1663	35
Resim 12: William Hogarth, “Hovardanın Yazgısından: Hovarda Bedlam Akıl Hastanesinde” 1735	36
Resim 13: Gerrit Dou, “Soğan Doğrayan Kız”, 1646	37
Resim 14: Johannes Vermeer, “İnci Küpeli Kız”, 1665	39
Resim 15: Gabriel Metsu, “Amsterdam’ da Sebze Pazarı” 1661-1662	40
Resim 16: Nicoleas Maes, “Elma Soyan Genç Kadın”, 1655	41
Resim 17: Jan Steen, “Fırıncı ve Karısı”, 1658	42
Resim 18: Nicolaes Maes, “Tembel Hizmetçi”, 1655	43

Resim 19: Frans Hals, “Gülen Balıkçı Çocuk”, 1630-1632	45
Resim 20: Nicolas Lancret, “Bahçede Çocuklarla Kahve İçen Kadın”, 1742	46
Resim 21: Esaias van de Velde, “Sarayın Önünde Bahçe Partisi” 1614	47
Resim 22: Pieter de Hooch, “Avluda Kadın ve Hizmetçi”, 1660	49
Resim 23: Frans Hals, “Manzara İçinde Aile Grubu”, 1648	50
Resim 24: Nicoleas Maes, “Yaramaz Trampetçi”, 1655	52
Resim 25: Adriaen Van Ostade, “Kır Evi Avlusu”, 1673	53
Resim 26: William Hogarth, “Evlilik Sözleşmesi”, 1743	55
Resim 27: Jan Steen, “Gelinin Gelişi”, 1626	56
Resim 28: Jan Steen, “Köy Düğünü”, 1625-1626	57
Resim 29: Jan Havicksz Steen, “Kırda Çapkınlık”, 1626-1679	59
Resim 30: Gerard ter Borch, “Talibin Ziyareti”, 1658	60
Resim 31: Gabriel Metsu, “Şövalyeyi Ziyaret Eden Genç Hanımefendi”, 1660-1661	61
Resim 32: David des Granges, “Saltonstall Ailesi”, 1636-7	63
Resim 33: Sir Peter Lely, “Kız ve Eşek”, 1670	64
Resim 34: Sir William Beechey, “Sir Francis Ford’un Bir Dilenci Çocuğa Para Veren Çocukları’nın Portresi”, 1793	65
Resim 35: Genç Gerard ter Borch, “Ellerini Yıkayan Bayan”, 1655	66
Resim 36: Adriaen van Ostade, “İç Mekânda Köylüler”, 1661	67
Resim 37: Adrian Jans van Ostade, “Hotelde Eğlence”, 1635	68
Resim 38: Genç Gerard Terborch, “Tuvaletli Bayan”, 1660	69
Resim 39: John Riley, “Doksanlık Hizmetçi”, 1686	70
Resim 40: Antony van Dyck, “İngiltere’li I. Charles’in Çocukları”, 1635	71

Resim 41: Bartolomé Esteban Murillo, “Küçük Meyve Satıcıları”, 1670-75	72
Resim 42: Dirck Hals, “İç Mekânda Sigara İçip Tavla Oynayan Centilmenler”,1627	73
Resim 43: Jean Michelin , “Fırıncı Arabası”, 1656	74
Resim 44: Le Nain Kardeşler’in Takipçileri, “Danseden Çocuklar”, 1650	76
Resim 45: Georges de La Tour, “Karo Ası İle Hile”, 1635	77
Resim 46: Adrian Brouwer, “Kartlar İçin Kavga Eden Köylüler”, 1630	78
Resim 47: Gerard van Honthorst, “Akşam Yemeği Eğlencesi”, 1619	79
Resim 48: Adriaen van de Velde, “Haarlem Yakınındaki Buzda Golfcüler”, 1668	81
Resim 49: Sir Peter Lely, 1618–1680, “Lake Ailesinden İki Hanımefendi”, 1660	82
Resim 50: Nicolas Lancret, “Çeşme Önünde Dans”, 1724	83
Resim 51: Gerard Dou, “Sofra Hazırlayan Genç Kadın”,1655-1660	85
Resim 52: Abraham Bosse, “Majestelerinin 14 Mayıs 1633’de Fonteinebleau’daki Kuruluşundan Sonra Şövalyelere Verdiği Ziyafetin Tertibi”, 1633-1634	86
Resim 53: Jean François de Troy, “İstiridye Ziyafeti”, 1735	87
Resim 54: Joachim von Sandrart, “Şubat”, 1644	88
Resim 55: Gabriel Metsu, “Aşçı Kız”, 1657-1662	90
Resim 56: Sir Nathaniel Bacon, “Sebzeler ve Meyvelerle Aşçı Natürmortu”, 1620-5	91
Resim 57: Le Nain Kardeşler, “Köylü Ailesi”, 1640	92

Resim 58: Diego Rodriguez de Silvey Velazquez, “Yumurta Pişiren Yaşlı Kadın”, 1618	93
Resim 59: Gerard Ter Borch, “Knifegrinder’in Ailesi”, 1653-1655	95
Resim 60: Jan Steen, “Delft’li Adam ve Kızı”, 1655	96
Resim 61: Jacop van Ruisdael, “Parktaki Kır Evi”, 1675	98
Resim 62: Genç David Teniers, “Hanın Önündeki Köylüler”, 1635	99
Resim 63: Adriaen van de Velde, “Kulübe”, 1671	100
Resim 64: Adriaen van Ostade, “Kulübede Bir Köylü Ailesi”, 1661	102
Resim 65: Pieter de Hooch, “Yatak Odası”, 1658-1660	103
Resim 66: Pieter de Hooch, “Çamaşır Dolabının Yanında İki Kadın”, 1665	104
Resim 67: Willem Van Mieris, “İç Mekânda Çocuklarına Bakan Anne”, 1728	106
Resim 68: Nicolas Lancret, “Kış”, 1719-1721	108
Resim 69: Dirck van Delen, “Şık Figürlerle Dolu Mimari Capriccio”, 1634	109
Resim 70: İpek Elif Milli, “Küçük Mert ve İce”, 2015	112
Resim 71: İpek Elif Milli, “Mert ve İce”, 2016	113
Resim 72: İpek Elif Milli, “Küçük Bennu”, 2015	114
Resim 73: İpek Elif Milli, “Bennu”, 2015	115
Resim 74: İpek Elif Milli, “Merve”, 2018	116
Resim 75: İpek Elif Milli, “Küçük İpek 1”, 2017	117
Resim 76: İpek Elif Milli, “Küçük İpek 2”, 2017	117
Resim 77: İpek Elif Milli, “İpek”, 2016	118
Resim 78: İpek Elif Milli, “Peyzaj”, 29 Adet, 2015-19	119-120-121
Resim 79: İpek Elif Milli, “Peyzaj 1”, 2018	122

Resim 80: İpek Elif Milli, “Peyzaj 2”, 2018	122
Resim 81: İpek Elif Milli, “Peyzaj 3”, 2019	123
Resim 82: İpek Elif Milli, “Peyzaj 4”, 2017	123
Resim 83: İpek Elif Milli, “Peyzaj 5”, 2017	124
Resim 84: İpek Elif Milli, “Peyzaj 6”, 2017	124
Resim 85: İpek Elif Milli, “Peyzaj 7”, 2018	125
Resim 86: İpek Elif Milli, “Peyzaj 8”, 2018	125



GİRİŞ

14. yüzyılda İtalya'da başlayarak tüm Avrupa'ya yayılan Rönesans, 16. yüzyıla değin devam eden iki yüzyıllık bir yenilenme hareketidir. Kelime anlamı “yeniden doğuş” olan Rönesans Orta Çağ'ın karanlığından çıkışı simgelemektedir. Bu süreçte hümanizm akımının etkisiyle öbür dünyayı yüceltmeye yönelik mistisizm yerini insana insan olduğu için değer veren dünya görüşüne bırakmıştır. Bu değişimin yansımalarını 14. yüzyıldan itibaren Avrupa resim sanatında izlemek mümkündür. Ancak 17. yüzyıla değin resim sanatının en başat konusu din, koruyucusu ve dolayısıyla da yönlendiricisi kilise olmaya devam etmiştir. Değişen dünya algısının izleri, sanat yapıtlarının konusundan ziyade sanatçıların konuyu ele alış biçiminde görünür hale gelmiştir. Dini metinleri betimleyen Rönesans sanatçısı artık Orta Çağ'ın şablonlara dayalı şematik anlatımından sıyrılarak içinde yaşadığı dünyaya öykünmeye başlamıştır. Kilisenin sipariş ettiği bu resimlerde İsa, Meryem ve azizler duyguları olan; üzülen, sevinen acı çeken gerçek insanlar olarak tasvir edilmişlerdir. Piero Della Francesca İsa'nın vaftiz sahnesini bir Floransa manzarası önünde betimlerken, Brueghel'in resminde hamile Meryem'in eşeğin üzerinde girdiği Bethlehem, uçsuz bucaksız bir ovanın ortasında yer alan Hollanda köyüne dönüşmüştür. Üstelik burada her yer karla kaplıdır. Leonardo Da Vinci Meryem'e hamile olduğunu müjdeleyen Cebrail'in kanatlarını bir kuşunki kadar gerçekçi betimlemiştir. Renkler zenginleşmiş, soyut mekânlar yerini doğa gözlemlerine bırakmıştır. İnce ince işlenmiş ağaçlar, çiçekler ve gündelik nesnelere Rönesans sanatçısının bakışını içinde yaşadığı dünyaya çevirdiğini göstermektedir. Geometrik perspektif çözümlenmiş; mimari yapılar, insanla uyumlu hale gelmiştir. Artık resim yüzeyinde geriye doğru açılan sanal bir uzam belirmiştir.

Orta Çağ'dan beri kendi suretlerini dini sahnelerde ölümsüzleştiren mesenler, erken Rönesans'tan itibaren müstakil portre siparişleri vermeye başlamışlardır. Bu portrelerde artık soylular sahip oldukları uçsuz bucaksız arazilerin önünde ya da ihtişamlı sarayların içinde betimlenirken değerli taşlarla süslenmiş tahtların üzerinde oturan din adamları da gösterişli kostümleriyle adeta krallar gibi gösterilmişlerdir. Zaman zaman savaşlarda kazanılan zaferler, ya da ülkeler arasında yapılan anlaşmalar da resim sanatına konu olmaktadır. Bazen de Yunan ya da Roma mitolojisinden

esinlenilerek üretilen resimlerde aşk, şehvet, hırs, entrika gibi insana dair haller, Yunan tanrıları aracılığıyla en yalın biçimde görselleştirilmiştir.

İki yüzyılı kapsayan Rönesans sürecinde resim sanatındaki konu ilgisinin dönüşümünü özetleyen yukarıdaki örneklerde, toplumsal yaşama açıkça referans verildiğini iddia etmek mümkün değildir. Ancak anlatım biçimlerindeki farklılaşma insanın içinde yaşadığı dünyayı daha farklı algıladığını, dünyevi gerçekliği öteleyen Orta Çağ mistisizminin etkisini kaybettiğini ve toplumsal dinamiklerin değiştiğini göstermektedir. Öte yandan kilisenin güdümündeki sanatın en temel misyonu halen Hristiyan inancının yayılması ve kilisenin saygınlığının korunmasını sağlamaktır. Bu nedenle 17. yüzyıla değin gündelik yaşam ve sıradan insanlar sanatın konu repertuarına girmemiştir.

Rönesans'ın ardından gerçekleşen Reform hareketi Avrupa'daki güç dengeleri üzerinde dönüştürücü bir etki yaratmıştır. Katolik kilisesinin dogmalarına yönelik eleştiri hareketi yeni bir mezhebin doğmasına yol açmıştır. Protestan kilisesi karşısında eski saygınlık ve gücünü yeniden kazanmak isteyen Katolik kilisesi karşı reform hareketini başlatmıştır. 30 yıl süren mezhep savaşları sonunda ülkeler parçalanmış, Avrupa'nın siyasi haritası tümünden değişmiştir. Burjuva sınıfının yükselişiyle birlikte kilisenin toplumsal alana nüfuz etme kabiliyeti azalmıştır. Küçük derebeylikleri ve krallıkların yerini büyük imparatorluklar almıştır. Tüm bu değişiklikler ekonomik, toplumsal ve kültürel yaşamın her alanını olduğu gibi sanatsal üretimi de etkilemiştir. Siyasi ve ekonomik gücün el değiştirmesi sanatın koruyuculuğu ve dolayısıyla yönlendiriciliğini yapan sınıfın değişmesi anlamına gelmektedir. Doğal olarak sanatsal üretim yükselişe geçen burjuvazinin ilgi ve beğenileri doğrultusunda yeniden şekillenmiştir. 17. yüzyıldan itibaren dini ve mitolojik konulu eserlerin yanı sıra portre üretimi yaygınlık kazanmış; natüromort ve manzara resimlerinin yanı sıra gündelik yaşamın konu alındığı eserler yeni birer janr olarak sanat literatürüne dahil olmuştur.

Bu araştırma kapsamında Erken Modern Dönemde Avrupa'daki toplumsal yapının sınıfsal bileşenleri ve bu bileşenler arasında geçişi sağlayan statü göstergelerinin resim sanatındaki yansımaları incelenecektir. Konu yaklaşımlarındaki

farklılıkların biçimi dönüştürme potansiyeli, figür mekân ilişkileri üzerinde durularak tartışılacaktır.



1. ERKEN MODERN DÖNEM AVRUPASINDA TOPLUMSAL YAPI

1.1. Tarihsel Süreç Olarak Erken Modern Dönem

Orta Çağ ile modern zamanlar arasındaki geçiş sürecini ifade etmek için kullanılan erken modern dönem tabiri farklı kaynaklarda farklı zamanlara tarihlenmektedir. Jonathan Dewald erken modern dönemi 1590 ile 1720 arasındaki süreci tanımlamak için kullanmaktadır. Dewald'e göre erken modern dönemin başlangıcı Avrupa'daki mezhep savaşlarının ardından başlayan politik şiddet ve gündelik yaşamın her alanında etkileri hissedilen toplumsal değişikliklerle; sona erdiği ise Aydınlanma hareketinin örgütlü din eleştirisinin başlaması, dinin Avrupa siyasetindeki etkisinin azalması, göreceli bir barış ortamının oluşması ve veba hastalığının Kıta'dan tamamen yok oluşuyla ilişkilendirilmektedir.¹ Bu terim Orta Çağ'ın sonlarından itibaren Avrupa'daki düşünce yapıları, toplum, din, ekonomi ve politikadaki önemli değişimlere işaret etmektedir. Wiesner modern zamanlara atfedilen kimi özelliklerin Orta Çağ'da da bulunması nedeniyle erken modern döneme kesin bir başlangıç tarihi koymanın güçlüğüne değinmektedir. Ancak Wiesner erken modern dönemin başlangıcı olarak 1450 tarihini ifade ederken Almanya'da Gutenberg ve birkaç başka kişinin matbaayı icat etmelerini, Osmanlıların İstanbul'u fethederek Avrupa'nın önemli bir siyasi gücü olma yolunda ilerlemelerini ve Kristof Kolomb'un alternatif bir "Doğu" yolu aramak için çıktığı seyahatte Amerika'yı keşfetmesini işaret etmektedir. 1789'u çevreleyen yıllar ise erken modernin moderne dönüştüğü zamanlara tekabül etmektedir. 1789'da başlayan Fransız İhtilali pek çok tarihçi için geleneksel bir kırılma noktası olarak kabul edilmekle birlikte bu yıllarda sömürgeciliğin başlaması, ilk dokuma fabrikalarının kurulması, kadınların siyasal haklar elde etmek için mücadele etmeye başlamaları da sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel alandaki pek çok değişimin önünü açmıştır.²

¹ Vernon Hyde Minor, "Early Modern Period: Art Historical Interpretations", *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 2, New York:2004, s.219-222.

² Merry Wiesner-Hanks, "Gender", *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 3, New York:2004, s.8-10.

2. ERKEN MODERN DÖNEMDE AVRUPA'DAKİ TOPLUMSAL YAPININ KÖKENLERİ

2.1. Feodal Sistemde Tabakalı Toplum Yapısı

Erken modern dönemde toplumsal yapıya hâkim olan hiyerarşik düzenin temelleri Orta Çağ'da atılmıştır. Orta Çağ'da toplumsal yapıya hâkim olan feodal sistem üretim ilişkilerine dayalı hiyerarşik bir düzen öngörmektedir. Feodal sistemde merkezi bir iktidar bulunmamaktadır. V. yüzyılda Batı Roma İmparatorluğunun dağılma sürecine girmesi ve kuzeyden gelen Barbar istilaları, Avrupa'daki krallıkların zayıflamasına ve geçimini tarımla sağlayan kitlelerin güvenlik nedeniyle büyük toprak sahibi senyörlere sığınmalarına neden olmuştur.³ Senyörlerin koruması altına girerek onlar için çalışmaya başlayan köylülerin büyük bir kısmı zamanla statü kaybına uğrayarak özgürlüklerini yitirmiş ve toprağa bağlı yarı köleye dönüşmüşlerdir. Serf adı verilen bu köylülerle toprak sahibi soylular arasındaki iktisadi ilişkiler örfi kanunlarla korunarak Orta Çağ'ın sonuna değin devam etmiştir. Toprak üzerinde mülkiyet hakkına sahip olan soyluların serfler üzerinde kurduğu egemenlik zamanla hiyerarşik bir sistem olan feodalitenin oluşmasına neden olmuştur. Feodal sistemde toplum savaşılar, dua edenler ve çalışanlar olmak üzere üç tabakaya ayrılmıştır.

2.1.1. Savaşanlar / Soylular

Soylu kesimin kendi içinde de hiyerarşik bir yapı söz konusudur. Soylular arasında sahip olunan farklı statüler beraberinde farklı haklar ve görevleri getirmiştir. Hiyerarşik yapının en tepesinde kral bulunmakta, onu sırasıyla lord, marki, kont, vikont ve baron izlemekte en alt kademede ise şövalyeler yer almaktaydı. Askeri başarılar nedeniyle verilen bir paye olan şövalyelik kan bağı ve toprak sahibi olmayı gerektirmiyordu. Orta Çağ'da soyluluk kan bağı ile elde edilen bir statü idi. Sahip olunan toprakların büyüklüğü ve bu topraklarda yaşayan serflerin sayıca çok oluşu da soylular arasındaki statünün artmasına neden olan bir etkendi. Öte yandan soyluların

³M. Perry, "Western Civilization, Ideas, Politics and Society", Boston: Houghton Mifflin Company, 1985, s.193.

ticaret yapmaları ve bir meslek sahibi olmaları yasaktı. Savaşlarda elde ettikleri başarılar bir yandan servetlerini çoğaltmalarını bir yandan da onurlu ve saygın bir yaşam sürmelerini sağlıyordu. Sahip oldukları topraklarda yaşayan köylülerden aldıkları vergilerle refah içinde yaşamlarını sürdürüyorlar ancak kendileri de krala vergi ödüyorlardı. Soylu kesim içindeki hiyerarşinin üst ve alt kademeleri arasında senyörlük ve vasallık olarak adlandırılan bir ilişki söz konusu idi. Hak ve sorumlulukların tanımlandığı bu ilişkinin siyasi ve ekonomik boyutları olduğu gibi toplumsal boyutları da vardı. Senyöre sadakat yemini eden vasal, savaşta ve barışta ona yardımcı olmak zorunda idi. Bunun karşılığı olarak da siyasi, hukuki ve ekonomik birtakım imtiyazlar elde ediyordu. Soylular sahip oldukları topraklarda yaşayan herkesin senyörü idi. Kendi içinde bağımsız birer birim olan bu topraklarda yasama, yürütme ve yargı senyör tarafından oluşturulan kurallar doğrultusunda şekilleniyordu.

2.1.2. Dua Edenler / Kilise Mensupları

Feodal sistemin hiyerarşik yapısı içinde önemli bir yeri olan Kilise, Orta Çağ süresince Avrupa'daki sosyal, siyasi ve ekonomik yapı üzerinde etkili olmuştur. Kilisenin kendi içerisinde de hiyerarşik bir yapılanma vardı. Bu yapı kiliseye özgü bazı yasama ve yargı ayrıcalıkları ile korunuyordu. Kilisenin başında papa, onun altında sırasıyla baş piskopos, piskopos, başrahip ve rahipler bulunuyordu.⁴ Rahipler kilise içerisinde dünyevi yaşamdan uzak bir eğitim sürecinden geçiyorlardı. Eğitim merkezi işlevi gören manastırların kapıları ise rahip olamayacak kişilere kapalıydı.⁵ Öte yandan dini vecibeleri aksatacakları gerekçesiyle kilise mensuplarının evlenmeleri yasaklanmıştı.

⁴ Cahit Aydemir, Sema Yılmaz Genç, "Orta Çağ'ın Sosyoekonomik Düzeni: Feodalizm", Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, c. 10, sy. 36, Bahar 2011, s.228-235.

⁵ Ebru Erez, "Feodal Sistemin Sosyal Hayat Üzerine Etkisi", (Yüksek Lisans Tezi), Karaman: Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017, s.49.

Kilise mensupları, dini görevlerinin yanı sıra çalıştıkları bölgelerde kralın temsilcisi sıfatıyla dünyevi işleri de yürütüyorlardı. Feodal beyler arasında çıkan ihtilaflarda arabuluculuk yapan Kilise zamanla yönetici sınıfın denetleyicisi konumuna gelmişti.⁶ Hıristiyan inancının kaynağı olan İncilin okunması ruhban sınıfının tekelinde idi. Günah çıkartma ritüelleri ve cennet beratları kilisenin geçim kaynaklarından bazılarıydı. Ayrıca iyi eğitim almış olan kilise mensupları kralların ve senyörlerin hesaplama ve noterlik faaliyetlerini de yürütüyorlardı. Halkın din savaşları için verdiği bağışların yanı sıra senyörlerin topladıkları vergilerden aldıkları paylar ve toprak bağışları kilisenin ekonomik gücünü inanılmaz boyutlara ulaştırmış ve ruhban sınıfının giderek zenginleşmesine neden olmuştu.⁷ Bütün bunların sonucu olarak Kilise sosyal, siyasi ve ekonomik anlamda büyük bir güç odağı haline gelmişti. Elindeki gücü korumak için Orta Çağ boyunca feodal sistemin savunuculuğunu yapmıştı.⁸

2.1.3. Çalışanlar / Köylüler ve Serfler

Feodal sistemin en alt tabakasında yer alan köylüler ise kendi içinde iki bölüme ayrılıyordu. Köylü sınıfı özgür köylülerin yanında yarı köle statüsünde olan kimselerden oluşuyordu. Senyörün topraklarında çalışanların çoğu bağımlı köylülerdi. Serf adı verilen bu köylülerin hak ve özgürlükleri senyörün koyduğu kanunlarla büyük ölçüde kısıtlanmıştı.⁹ Serflerin bağlı oldukları senyöre karşı birtakım vazifeleri ve angaryaları bulunmaktaydı. Ancak hepsinin statüsü aynı değildi. Senyörün evinde yaşayan ve kendine ait toprakları bulunan serfler göreceli olarak iyi durumda idiler. Ancak köylerin sınırlarında birkaç dönüm toprağı olan ve malikane arazilerindeki küçük kulübelerde barınan ve karın tokluğuna çalışan serfler çok küçük ücretler alıyorlardı. Avlanmaları ve balık tutmaları da yasaktı.¹⁰

⁶ Marc Bloch, “*Feodal Toplum*”, çev. Melek Fırat, İslık Yayınları, İstanbul:2014, s.609-612.

⁷ Aytunç Altındal, “*Yoksul Tanrı Tyanalı Apollonius*”, Alfa Yayınları, İstanbul:2005, s.32-33.

⁸ Aydemir ve Genç, a.g.m., s.228-235.

⁹ Erez, a.g.e., s.58.

¹⁰ Ö. Lütfi Barkan, “*Türkiye’de (Servaj) Var mıydı?*”, Belleten Dergisi, c.10, sy.76, 1956, s. 237-246.

Feodal sistemin bir gereği olarak toprakla birlikte alınıp satılabilirlerdi. Çalıştıkları topraklarda bir nevi kiracı olan serfler elde ettikleri ürünün bir kısmını vergi olarak senyöre vermekle yükümlüydüler. Malikane topraklarında bulunan fırın ve değirmen gibi araçları kullanmak için de vergi ödemeleri gerekiyordu. Başka malikanelerde yaşayan serflerle ya da özgür kadınlarla evlenmeleri ya da bağlı oldukları senyörün topraklarını terk etmeleri yasaktı. Kızlarını evlendirebilmek için senyöre ödeme yapmak zorundaydılar. Öldükten sonra sahip oldukları hayvanlara da senyör tarafından el konuyordu.¹¹ Senyörün koyduğu kuralları çiğnediklerinde ise cezalandırılıyorlardı.¹²

Senyörün çıkarları doğrultusunda şekillenen toplumsal yapı içerisinde sınıflar arası geçişler neredeyse imkansızdı. Serflerin çocukları da serf olarak doğmakta ve statüleri hayatları boyunca değişmemekteydi. Esasen bir sömürü düzeni olan feodal sistem Orta Çağ'ın sonlarına değin devam etmiş; toplumun en alt tabakasında bulunan köylüler hayatlarını ağır koşullarda sürdürmüşlerdir.

X. yüzyıldan itibaren Avrupa nüfusunun hızla artması, tarım alanında üretimi ve verimliliği arttıran yenilikler, emek gücü fazlasının oluşmasına neden olunca tarım ekonomisine dayalı feodal sistem çözülmeye başlamıştır. Tarım devriminin ardından topraklarını ekip biçmek için angaryaya koşacağı fazla insana gereksinimi kalmayan senyörler serflerin bir kısmını azat etme yoluna gitmişlerdir. Malikanelerinin geçimini sağlamaya yetecek kadar toprağı elinde tutan senyörler, bir bölümünü de para karşılığı köylülere kiraya vermeye başlamışlardır. Hem emeğin veriminin artması hem de angaryaların azalması köylülerin refah düzeyinin artmasına ve daha iyi beslenmelerine yol açmıştır.¹³

Feodal sistemde tam zamanlı askerler olarak hizmet veren şövalyelerin sayısındaki büyük artış beraberinde senyörler açısından istihdam sorununu da getirmiş ve X. yüzyılda Doğuya yönelik Haçlı seferleri başlamıştır. İki yüzyıl süren Haçlı

¹¹ Muammer Gül, “Orta çağ Avrupa Tarihi”, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul:2009, s.101.

¹² Erez, a.g.e., s.56.

¹³ Pınar Ülgen, “Orta Çağ Avrupası'nda Feodal Sisteme Genel Bir Bakış”, Mukaddime Dergisi, sy. 1, 2010, s.12-13.

seferleri ve coğrafi keşifler bir yandan ticareti güçlendirmiş, bir yandan da kilise ve toprak sahibi senyörlerin güç kaybetmesine neden olmuştur.

2.2. Kentlerin Önem Kazanması ve Burjuvazinin Ortaya Çıkışı

Bunların sonucu olarak X. yüzyıldan itibaren kırsaldan kentlere büyük bir göç başlamıştır. Zamanla kentlerde bulunan zanaatkarlar ve tüccarlar lonca adı verilen meslek örgütlerini kurmuşlardır. Lonca sistemi ticaret ve üretim faaliyetlerini denetleyerek istikrarı sağlamış; meslek sahipleri ve tüccarlar arasındaki dayanışma ticareti geliştirmiştir.¹⁴ Kentlerdeki ticaretin canlanması kırsaldaki üretimi de arttırmış ve giderek daha fazla yeni tarım alanları açılmıştır.¹⁵ Tüccar ve zanaatkarlardan oluşan burjuva sınıfı feodal kurallarla yetinmek istememiş ve kendi özgür statülerini elde etmek için mücadele etmişlerdir. Kentliler XII. yüzyıldan itibaren yaşanan halk ayaklanmaları sonucu bazı hukuki kazanımlar elde etmişlerdir.¹⁶ Bunların sonucu olarak yaşam standartları yükselmiş, Manastırlar kentlerde sanat ve kültür faaliyetleri düzenlemeye başlamışlardır.¹⁷ Okuma yazma bilenlerin sayısı artıp kentlerde entelektüel bir çevre ortaya çıkınca üniversiteler kurulmaya başlamıştır.¹⁸

Yeni keşiflerle birlikte yeni pazarların açılması, değişim araçlarının çoğalması, ulaşım, ticaret ve sanayide yaşanan büyük gelişmeler sayesinde feodal üretim biçimi yetersiz kalmıştır.¹⁹ Önceleri idari ve dinsel merkezler ya da tahkim edilmiş yerler olan kentlerde, ticaret ve zanaat gelişmeye başlamıştır. Bunun sonucunda zenginliği meta üretimine ve ticarete dayanan burjuva sınıfı ortaya çıkmıştır.²⁰ Burjuva sınıfı, kentlerdeki gelişmelerden rahatsızlık duyan feodal beylerin saldırıları karşısında krallarla birlikte hareket etmiştir. Bunun sonucu olarak Kilise ve toprak sahibi senyörler

¹⁴ Şevket Pamuk, “Osmanlı Türkiye İktisadî Tarihi 1500-1914”, İletişim Yayınları, İstanbul: 2004, s.55.

¹⁵ Henri Pirenne, “Ortaçağ Avrupasının Ekonomik ve Sosyal Tarihi”, çev. Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul: 2005, s.157-158.

¹⁶ Pirenne, a.g.e., s.64.

¹⁷ Jacques Le Goff, “Ortaçağda Entelektüeller”, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, s.23.

¹⁸ Erez, a.g.e., s.88.

¹⁹ Sulhi Dönmez, “Toplumbilim”, Beta Basım Yayım Dağıtım, İstanbul: 1994, s.317-318.

²⁰ Server Tanilli, “Uygurluk Tarihi”, Alkım Yayınevi, 2008, s.53-56.

karşısında hem burjuvazi yükselişine geçmiş hem de Avrupa'daki krallıklar güçlenmeye başlamışlardır.²¹



²¹ Ali-Rıza Saklı, “Fransa ve Almanya”da Uluslaşma Süreci ve Ulus Bilincinin Oluşumu”, Akademik Bakış Dergisi, sy. 32, 2012, s.1-19.

3. ERKEN MODERN DÖNEMDE AVRUPA'DA TOPLUM YAPISI: FEODALİTEDEN MONARŞİK KRALLIKLAR DÖNEMİNE

Yüzyıllar içinde sosyal tabakalar arasındaki güç dengeleri değiştikçe siyasetten ekonomiye, günlük yaşamdan dini eğilimlere değin toplumsal kurumlar ve değerler sistemi de değişikliğe uğramıştır. Erken Modern Dönemde soylu sınıf gücünü koruyarak varlığını sürdürse de Orta Çağ'ın sonlarında tarih sahnesine çıkan burjuvazi, ticaret yoluyla elde ettiği ekonomik gücü, siyasi güce dönüştürmeyi başararak toplumsal dengeleri değiştirmiştir. Bu dönemde Avrupa'da yaygın olan yönetim biçimi monarşik krallıklardır. Mutlak bir iktidara sahip olan kral toplumsal yapının en tepesinde yer almaktadır. Ancak bazı Batı Avrupa ülkelerinde yönetimde söz sahibi olmak isteyen soylular, kralın imtiyazları ile güçlenmişler ve mutlakiyetçi yönetimleri zayıflatmışlardır.²²

Orta Çağ'dan itibaren varlığını koruyan köylü sınıfı da kendi içinde dönüşerek yeni haklar elde etmiştir. Ancak Fransız İhtilaline değin soyluların güdümündeki yarı kölelik düzeni varlığını sürdürmüştür. Erken modern dönemde toplumsal yapıdaki hiyerarşik düzen devam etmekle birlikte bu hiyerarşinin yapısı değişikliğe uğramıştır. Hem toplumsal tabakaların kendi içinde hem de farklı tabakalar arasındaki geçişler mümkün hale gelmiştir.

3.1. Soylular

Erken modern dönemde birçok Avrupa ülkesinde büyük bir güç ve nüfuza sahip olan soylular, toplum ve siyasete yön vermekteydiler. Politik ve kültürel değişikliklere ustalıkla adapte olan bu sınıfın üyeleri, 18. yüzyıl sonlarına değin egemen konumlarını korumuşlardır.²³ Soyluluk kalıtım yolu ile elde edilen belirli ayrıcalıklar ve sosyal bir

²² Adnan Turani, "Dünya Sanat Tarihi", Remzi Kitapevi, İstanbul:2010, s.447-448.

²³ Ronald G. Asch, "Aristocracy and Gentry", *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 1, New York:2004, s.97.

***Tabaka**: toplum bilimi Katman.

statüdür. Birçok Avrupa ülkesinde soyluluğun tanımını yapmak için açık kanuni kriterler belirlenmiştir. Ancak bu kriterler ülkeden ülkeye değişmektedir. Ayrıca soyluluk tanımlamaları yekpare bir bütüne de işaret etmez. Bu sınıf içinde farklı statülere sahip birey ve grupları, özel bir şeref duygusu ve ortak değerler birbirine bağlamaktadır. Özel bir yaşam biçimi ve sosyal uygulamalarla oluşturdukları büyümlü çember, soyluları diğer sınıfların üyelerinden ayırmakta; kalıtım yoluyla elde ettikleri hakları korumalarını sağlamaktadır.

Birçok Avrupa ülkesinde soyluların gayrimenkul ve toprak sahibi olmaları gerekmektedir. Soylular ticari aktivitelerden uzak durmalı ve statülerine uygun bir yaşam sürdürmeliydiler. Askeri beceriler ve erdemler de soylu erkeklerin sahip olmaları beklenen özelliklerdi. Eski soy, önemini korumakla birlikte; servet sahibi olan, “doğru” bir evlilik yapan ve uygun bir yaşam süren bir erkek, soylu statüsü kazanabilirdi.²⁴ Soylu kesim yeni soyluları dışlama eğiliminde olsa da özellikle politik ve mali krizlerin olduğu dönemlerde kral ve prensler yeni ünvanlar vermekten kaçınmamışlardır.

On altıncı yüzyılda, birçok Avrupa ülkesinde, hem nüfuzlu kimseler hem de sıradan centilmenler kasaba ve şehirlerin dışındaki kırsal kesimlerde, kalelerde veya malikânelerde yaşıyorlardı. *Genel olarak, köklü şehirli elitler ile kırsal kesimdeki elitler arasındaki fark on yedinci yüzyılda azalmıştır.* Kırsal kesimdeki varlıklı soylular zamanla şehirlere taşınmışlar ve buralarda görkemli evler inşa ettirmişlerdir. Kırsalda yaşamın sıkıcı ve konforsuz olduğu kış aylarında, Londra, Paris ve Viyana gibi büyük başkentler gibi daha küçük taşra şehirleri de soyluların rağbet ettiği merkezler haline gelmiştir.²⁵

***Sınıf:** toplum bilimi Bir toplumda, aynı görevi yapan, aynı yararı sağlayan, aynı şartlarda yaşayan büyük insan grubu, klas.

***Statü:** Bir kimsenin, bir kurum veya bir toplum içindeki durumu.(www.tdk.gov.tr/)

²⁴ Asch, a.g.m., s.98.

²⁵ a.g.m., s.100.

3.2. Burjuvazi

Orta Çağ'da dua edenler, savaşanlar ve çalışanlar olarak üçe ayrılan tabakalı toplumda, esnaflar ve diğer şehirli figürler henüz burjuvazi olarak tanımlanmamıştır.²⁶ Burjuvazi terimi, soylular ile büyük köylü kitleleri ve şehirli işçiler arasında kalan belirsiz orta sınıfı tanımlamak için kullanılmaktadır. Erken modern dönemde şehir arazilerinin çoğuna hâkim olan tüccarlar, esnaf birliği üyeleri, emekliler ve soylu olmayan elitler, meslek sahipleri, finansçılar ve memurlar, bu kesim içinde yer almaktadırlar. Ancak, savaşmadıkları ve toprak sahibi olmadıkları için, soyluların yararlandıkları hukuksal ayrıcalıklardan yararlanamamaktadırlar.²⁷

Erken modern dönemde halen Fransa ve İspanya olmak üzere pek çok ülkede ticaret, onursuz bir iş olarak görülmekteydi. Bu nedenle, serveti olan burjuvalar mümkün olduğunca hızlı bir şekilde ticareti bırakıp daha saygın bir yaşam biçimi için toprağa yatırım yapmak veya bir makam sahibi olmak istemekteydiler. Mali kriz dönemlerinde ekonomik gücü olan burjuvalar aristokratlardan toprak satın alarak siyasi güç elde etmişlerdi. Böylece ekonomik ve siyasi güce sahip olan burjuvaların statüsü giderek yükselmişti.

Burjuvaların içinde de farklı statülere sahip gruplar bulunmaktadır. Eğitime, mesleğe, servet birikimine göre bu grup içinde bir hareketlilik söz konusu olduğu gibi, üst düzey burjuvaziden soylu tabakaya geçiş hareketliliği de görülmektedir. Burjuvalar ile soylular arasında evlilikler olabilmekte, aynı salonlarda sosyalleşebilmekteydiler.²⁸

Burjuvalar verimlilik, düzen, dini prensipler, çalışkanlık, cinsiyete uygun davranış ve maddi konfor gibi öğelere değer vermekteydiler. Özgüven, sıkı çalışma ve dürüstlük değerlerine olan inançları burjuva kimliğinin birer parçası idi. Ancak erken modern dönemde soyluluk ünvanının sağladığı gibi bir güvenceye sahip olmayan bu bireyler için statünün zor kazanılıyor oluşu benlik saygılarına bir kaygının sinmesine

²⁶ Christine Adams, "Bourgeoisie", *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 1, New York: 2004, s.297.

²⁷ Server Tanilli, "Uygarlık Tarihi", Alkın Yayınevi, 2008, s.53-56.

²⁸ Adams, a.g.m., s. 296-301.

neden olmuştur. İş, idare ve saygınlık gibi hususlar, onların statülerini yükseltebildiği gibi aşağı doğru çekebilirdi de... Bu nedenle orta sınıfın muhafazakâr değerlerine bağlılıklarını devam ettirmekteydiler.²⁹

Sosyal gelişime katkı sağlayacak beceriler, dini değerlere bağlılık, tutumluluk, iş ahlakı, halka hizmet gibi kültürel değerlere bağlı olan burjuvazi için aile bağları da önem taşıyordu. Aristokratlar, burjuvaların azla yetinme, tutumluluk, para hırsı ve ahlak gibi değerlerini hor görmekte; onları kültür ve zarafetten yoksun olmakla, kabalıkla, hırslı ve 'tüccar zihniyetli' olmakla suçlamaktaydılar. Alt tabakadakiler ise burjuvaları bencil, sömürgeci ve zalim olarak görüyorlardı.

Avrupa'nın her yerinde Burjuvalar bir yandan merkezi hükümeti savunarak mutlak monarşiyi desteklemiş bir yandan da politik aktörler olarak monarşiye son verip siyasal süreçte rol almak istemişlerdir.³⁰ Siyasi güç arzusu erken modern dönemde burjuvaziyi, siyasal kontrollerinden ödün vermek istemeyen kral ve aristokratlar ile karşı karşıya getirmiştir. Fransa ve İngiltere gibi ülkelerde ekonomik güce sahip ve bağımsız olan burjuvazi, parlamenter demokrasinin temellerini atmıştır. Bu sınıfın bulunmadığı veya zayıf olduğu ülkelerde ise mutlakiyetçi yönetimler daha uzun süre devam etmiştir.

3.3. Köylüler (ve çalışanlar)

15. yy'ın ikinci yarısından, 18.yy'ın ikinci yarısına kadar üç yüz yıl devam eden Erken Modern Dönemde; Avrupa'da köylü sınıfının durumu temelde değişmemiştir. Ancak statü, meslek ve köylülerin yaşam biçimi açısından farklı zaman ve mekânlarda önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Avrupalı tarımcıların servetleri on altıncı yüzyılın sonlarına kadar yükselmiş, on yedinci yüzyılın sonlarına kadar devam eden süreçte çöküntüye uğramış ve on sekizinci yüzyılda tekrar düzelmiştir.

²⁹ a.g.m., s. 296-301.

³⁰ Adams, a.g.m., s.300.

Kırsal toplumda artan tabakalaşma, rençperler ve topraksız çiftçiler sınıfının ortaya çıkışı, Avrupa’da bir istihdam baskısı oluşturmuştur. Güney Avrupa’da bu duruma alternatif olarak kırsal alanla kentler arasında sezonluk büyük göçler yaşanmıştır. Sürme, ekme ve biçme dönemlerinde tarlalara gelen çiftçiler, işleri bitince şehre geri dönmektedirler.

On yedinci yüzyılda kendi çiftliğini çalıştıranlar ve yerleşik köylülerin yanı sıra soyluların arazilerinde zorunlu ve çoğunlukla ücretsiz olarak tahıl üretimi yapan köleler de bulunuyordu. Köylülerin derebeylerine olan zorunlu bağımlılığı yasal olarak bir kölelik statüsü idi. Bu statü miras olarak alınabildiği gibi köle kullanılan arazilerde görev alma sonucunda da ediniliyordu.³¹ Bu dönemde Batı Avrupa’da kölelere ait zorunluluklar müzakerelerle ya da halkın direnişi ile ortadan kalkmış; ancak doğu ve kuzey doğu Avrupa’da bu yük ve kısıtlamalar artmıştır. Bu dönemde pek çok bölgede köylüler kırsal zanaat ya da küçük esnafıklar gibi alternatif işlerle uğraşmaya başlamışlardır. Kuzey Hollanda’nın kıyı bölgelerinde geleneksel köylülük yok olmaya yüz tutmuş; geçim kaynakları artık tarımsal faaliyetlerle tanımlanamayan diğer gruplar ortaya çıkmıştır. On yedinci yüzyılda kırsal alanda fabrikasyon yaygınlaşmış; topraksız olanlarla gündelikçi olarak çalışan ırgatlardan oluşan alt sınıf büyümeye devam etmiştir.

El işleri ve imalatın köylü ekonomisinin içine nüfuz etmiş olması ve piyasa için yan sektör olarak üretim yapılmaya başlanması, Kuzey Hollanda ve İngiltere’de köylü toplumunun yapısını değiştirmiştir. Erken modern dönemde ortakçılık sistemi varlığını sürdürmekteydi. Bu sistemde ürünün belli bir kısmı, toprak sahiplerine veriliyordu. Ancak sahip oldukları toprakları birer prestij aracı olarak gören soylular ve kilise mensupları kira gelirleri ile yaşamayı tercih ettikleri için mülklerine yatırım yapmaktan kaçınıyorlardı. Bu durum ise köylüleri ekonomik anlamda olumsuz etkilemekteydi.³²

³¹Govind P. Sreenivasan, “Serfdom”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 5, New York: 2004, s.375-378.

³² Tom Scott, “Peasantry”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 4, New York: 2004, s.428-432.



Resim 1: Le Nain Kardeşler, “Köylülerle Peyzaj”, 1640, t.ü.y., 47x57 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington



Resim 2: Adriaen Van de Velde, “Manzara İçinde İki Çocuk ve Bir Bakıcı”, 1667, t.ü.y., 148x178 cm, Rijks Müzesi, Amsterdam



Resim 3: Adriaen van de Velde, “Sığırlarla Dereden Gecen Köylüler”,1662, t.ü.y., 32,4x37,8 cm, Ulusal Galeri, Londra

3.4. Kilise ve Din Adamları

Erken modern dönemde Avrupa’da devlet kurumları ile Hıristiyan mezhepleri arasındaki ilişki yerel yönetimin, yerel dini kurumların ya da kilisenin karakteristik özelliklerine dayalı olarak önemli ölçüde farklılaşmıştır. Bu ilişkideki değişkenler doğası gereği bölgeseldir. Avrupa’daki herhangi bir bölgesel düzenlemede hem birleşik devletlerin hem de monarşik gücün büyümesi, dinsel devrim başlığı altında gerçekleşen dini değişiklikler ve Aydınlanma ile ilişkilendirilen kültürel ve siyasi faktörler, kilise ve devlet arasındaki ilişkiler üzerinde etkili olmuştur.³³

³³ William V. Hudon, “Church and State Relations”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 1, New York: 2004, s.490-494.

Protestan ruhban sınıfı dinsel reformun, hemen ardından oluşmamıştır. Reformun ilk liderlerinin çoğu Katolik kilisesinde görevlendirilmiş papazlardan oluşmaktadır. Kilise ve papazlığın, Katolik kilisesine bağlılığının dışında yeni bir şekle bürünmesi aşama aşama gerçekleşmiştir. Protestan ruhban sınıfındaki papazlar, daha iyi bir kariyer hedefleyen aristokrat sınıfına mensup kişilerden ve şehirli alt orta sınıftan gelmekteydi. Herkesi bağlayan yasalar onları da ilgilendiriyordu; özel bir imtiyazları bulunmamaktaydı. Ancak ruhban sınıfının bir üyesi olmak toplum içinde çok prestijli idi.

Katolik bir rahip ile Protestan bir papaz arasındaki ayrımlar pek azdı. Halk arasında bu iki kilise arasındaki en belirgin farkın dini bekaret meselesi olduğu düşünülüyordu. Protestan kiliseleri tüm ruhban sınıfının evlenmesine izin verirken Katolik rahiplerin evlenmeleri yasal değildi. Öte yandan Katolik rahiplerin metres tutmaları oldukça yaygın bir durumdu; üstelik kilisenin yasalarını çiğnedikleri için yalnızca yılda bir kez para cezası ödüyorlardı. Trent Konseyinin reformlarından sonra “dini bekarlık” meselesi daha sıkı bir şekilde denetlenmeye başlamış ve on yedinci yüzyıl sonlarında Katolik topraklarında bir norm haline gelmiştir.

Erken modern dönemde kilise, monarşik krallıkların yayılmasında önemli bir rol oynamıştı. Yerel kiliseler kral ve prenslerin gözü ve kulağı gibi işliyordu. Papazlar ve rahipler doğum ve ölümlerin kayıtlarını alıyor; bireysel ve toplu göçleri gözetim altında tutuyorlardı. Pazar ayinlerine gelmeyenlerin isimlerini not etmek de görevleri arasında yer alıyordu. Ayrıca herhangi bir sapkın sosyal ve kültürel etkinliği de araştırıp eyalet yetkililerine bildiriyorlardı. Büyücülük gibi konularda bütün köy halkı, din adamlarının verdikleri bilgilere dayanılarak soruşturuluyordu. Din adamlarının görevlerinden biri de kralın fermanlarını cemaate iletme idi. Verdikleri vaazlar ve organize ettikleri kutsal törenler aracılığı ile halkı krala veya prenslere itaat etmeye çağırıyorlardı. Böylece erken modern dönemde dinsel otorite kavramı kralların ve prenslerin yükselen gücünü destekleme işlevi gördü.³⁴

³⁴ <https://www.encyclopedia.com/humanities/culture-magazines/state-church-early-modern-europe>

Orta Çağ'da nadiren uygulanan ev ziyaretleri ise Erken Modern Dönemde yaygınlaşmıştı. Bu ziyaretçiler köylülerin dini bilgisini ölçüyor ve hazırladıkları raporları kral ve prenslere sunulmak üzere eyalet yetkililerine veriyorlardı. Hem Protestan hem de Katolik kilisesinin benimsediği bu uygulama, kilise doktrininin okullaşmasına yol açtı.

Papazlar ve rahipler kilise topraklarını ya da vakıf arazilerini gelirlerini arttırabilmek ve yaşam standartlarını yükseltmek için kullanmaktaydılar. Kırsal kesimdeki kiliselerin papazları sahip oldukları geniş imkanları kullanarak varlıklı birer yaşam sürüyorlardı. Avrupa'daki Protestan din adamları, farklı bir kültürel, sosyal ve ekonomik karaktere bürünmüş; kılık kıyafetleriyle, kitaplardan öğrendikleri ile, aile ve sosyal bağları ile toplumun geri kalanından ayrıışmışlardır.³⁵

t

³⁵ Euan K. Cameron, "Protestant Clergy", *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 1, New York: 2004, s.530-534.

4. REFORM VE KARŞI REFORM HAREKETLERİNİN TOPLUMSAL YAPI ÜZERİNDEKİ DÖNÜŞTÜRÜCÜ ETKİSİ

4.1. Reform Hareketi

1500'lü yıllarda Osmanlı toprakları dışında kalan kıta Avrupa'sının neredeyse tamamı Hıristiyandı. Hıristiyanlar arasındaki en önemli bölünme ise Roma ve Ortodoks kiliseleri arasındaydı. Ancak her iki kilisede de aynı ayinler yapılıyor, her iki mezhebin din adamları da insanların yaşamındaki önemli olaylara benzer öğretilerle yaklaşıyorlardı. Avrupa'nın her yerindeki vaazlarda İsa'nın çileli yaşamı ve annesinin çektiği eziyetler ile aynı azizlerin hikayeleri anlatılıyordu. Gerek Ortodoks Doğu'da gerekse Katolik olan Batı'da din, her bireyin yaşamındaki anları benzer kalıplarla gözetim altında tutuyor, şekillendiriyor ve kontrol ediyordu.³⁶ Katolik ve Ortodoks kiliselerinin din adamları arasında büyük sıkıntılar olsa da her iki mezhebin mensupları da Hıristiyan olarak kabul görüyordu. Ayrılıklar ise gelenek ve yaşam koşullarından kaynaklanıyordu.

Ruhani hiyerarşi ve rahiplik kurumu yardımıyla Orta Çağ boyunca bir sömürü düzeni kuran kiliseye karşı duyulan hoşnutsuzluk, 16. yüzyılın başlarında iyice belirginleşmişti. 1517'de Wittenberg şatosunun kilise kapısına 95 maddelik bir bildiri asan Martin Luther Katolik kilisesindeki yozlaşmayı eleştiriyordu. Aslen kendisi de bir papaz olan Luther bu bildiri Tanrıdan başka günahları affedecek hiçbir kimse ya da makamın bulunmadığını; Papa ve piskoposların cennete gitmek için sattıkları sertifikaların saçmalıklardan ibaret birer kilise dogması olduğunu; dinin Tanrı ile kul arasına girecek hiçbir aracıya gerek olmayan bir iç yaşantısı olduğunu ifade ediyordu.³⁷ Esasen Luther dinde reformasyon yapmayı değil Kiliseye kendi içinden bir eleştiri getirmeyi hedeflemekteydi. Ancak kaleme aldığı bildiri Papalık tarafından hoş karşılanmamış ve aforoz edilmiştir. Alman prensleri tarafından desteklenen Luther'in görüşleri Kitab-ı Mukaddes'in matbaada basılarak yayılmasının da etkisiyle büyük

³⁶ J. M., Roberts, "Avrupa Tarihi", İnkılap Kitabevi, 2010, İstanbul:2010, s.312.

³⁷ Tuncay İmamoğlu, "Orta Çağ Batı Dünyasında Din- Siyaset İlişkisi ve Sekülerleşme Seyrine Genel Bir Bakış", Marife Dini araştırma Dergisi, sy.2, 2001, s.99-106.

kitleler tarafından desteklenmiştir. Luther ile benzer görüşleri paylaşan Ulrich Zwingli İsviçre’de, Jean Calvin Fransa’daki reform hareketlerinin öncülüğünü yapmışlardır. İngiltere’de kral VIII. Henry’nin Roma’dan bağımsız ulusal bir kilise yaratma isteği ise Protestanlığın bir kolu olan Anglikan Kilisesinin kurulması ile sonuçlanmıştır.³⁸



Resim 4: Karl Aspelin, “Martin Luther, 1520 yılında Papa’nın Yazdığı Resmi Mektubu Wittenberg Meydanında Yakıyor”, 1885, t.ü.y., 131x165 cm.

4.2. Karşı Reform Hareketi

Kuzey Avrupa’da büyük bir hızla yayılan Protestanlık, Katolik Kilisesi’ni Luther’in başlattığı eleştirilerin çoğuna cevap veren bir dizi reform yapmaya zorlamıştır. 1543’te Papa’nın önderliğinde bir araya gelen Trent Konsili 18 yıl boyunca toplanmıştır. Bu konsilde alınan kararlar Katoliklerin görünümelerini ve davranışlarını değiştirmelerine yardımcı olmuş; ancak otoriter yönetim ve merkezileşme daha da güçlenmiştir. Papanın tartışmasız tek lider olduğu yeni düzenlemeler ile Roma Katolikliği daha katı ve disiplinli bir hal almıştır. Haftalık ayinler zorunlu hale gelirken, vaftiz ve evlilik daha sıkı kurallara bağlanmıştır. Protestan patlamaya yol açan endüljans satışlarına ise son verilmiştir.³⁹ İncanın bağlayıcı kurallarını kullanarak

³⁸ Roberts, a.g.e., s. 318-319.

³⁹ Roberts, a.g.e., s.322.

propaganda gücünü arttıran Katolik din adamları, dini değerlerin yeniden inandırıcı, gerçekçi ve kolay anlaşılır olabilmesi için çabalamışlardır.⁴⁰ 1540'ta Papa tarafından tanınan İgnatius Loyola'nın kurduğu İsa derneği tüm Avrupa'da misyonerlik faaliyetleri yürütmüş; sonradan Cizvitler adını alacak olan bu tarikat, yürüttüğü faaliyetler sayesinde büyük bir siyasi nüfuza kavuşmuştur.⁴¹

4.3. Avrupa'da Din Savaşları ve Siyasi Dengelerin Değişmesi

Reform hareketleri beraberinde Avrupa'da 100 yıldan uzun sürecek din savaşlarını da getirmişti. Önce 1529-1555 tarihleri arasında İsviçre ve Almanya'daki Zwingli ve Luther taraftarları ile Katolikler savaşmıştı. Daha sonra 1560-1609 tarihleri arasında Fransa ve Hollanda'daki Katoliklerle Calvinciler savaşmış; son olarak da 1618 ve 1648 yılları arasında gerçekleşen ve Otuz Yıl Savaşları olarak anılan çarpışmalar tüm Avrupa'ya yayılmıştı. Öte yandan Wiesner bu savaşların sadece dini ayrılıklardan kaynaklanmadığını, ardında hanedanlara ilişkin siyasi ve ekonomik hesapların da olduğunu ifade etmektedir.⁴²

Otuz yıl savaşları ile birlikte Avrupa'da ortaya çıkan kıtlık ve salgın hastalıklar nedeniyle yüzbinlerce insan ölmüştür. Protestanların zaferiyle sonuçlanan savaşın ardından Westphalia Barışı yapılmıştır. Bu barışla birlikte Avrupa haritası yeniden düzenlenmiştir. Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu güç kaybetmiş, savaştan büyük yaralar alarak çıkan Almanya'nın nüfusu üçte bir azalmıştır. Alman prensleri güçlenmişler ancak ülke büyük ölçüde parçalanmıştır. Büyük bir ekonomik ve toplumsal çöküş yaşayan Almanya'da en büyük zararı halk kitleleri görmüştür.⁴³ Öte yandan Roma Kilisesi ve papalığın etkisi azalmış, İsviçre, Hollanda ve Portekiz

⁴⁰ Leyla Varlık Şentürk, "Analitik Resim Çözümleri", Ayrıntı Yayınları, 2012, s.127-128.

⁴¹ Roberts, a.g.e, s.322.

⁴² Wiesner-Hanks, a.g.m., s.252.

⁴³ Chris Harman, "Halkların Dünya Tarihi Taş Çağından Yeni Bin Yıla", çev. Uygur Kocabaşoğlu, Yordam Kitap Basın ve Yayın, 2009, s.203-204.

bağımsızlıklarını kazanırken İspanya'daki Habsburg Hanedanı gerileme dönemine girmiş; Fransa ise Avrupa'daki en güçlü devlet haline gelmiştir.⁴⁴

Westphalia Barışı ile birlikte devletler artık kendi tebaaları üzerinde tek yetkili güç haline gelmişlerdir. Dini kurumların etkisinin zayıflamasıyla birlikte Avrupa devletleri bağımsız birer güç haline gelmiş ve her biri kendi ekonomik ve siyasi çıkarları doğrultusunda politikalar geliştirmeye başlamışlardır. Böylece bugünkü anlamda modern devletin de temelleri atılmıştır.⁴⁵

17. yüzyılda Avrupa bir yandan savaşlar, salgın hastalık ve yoksulluklarla çalkanırken bir yandan da modern dünyanın temelleri atılmıştır. Öyle ki bu çağda modern bilimler kurulmuş; modern felsefenin ve uluslararası hukukun temelleri atılmış; ve modern politika kuramı geliştirilmiştir.

İtalya'da Galileo (1564-1642), teleskopu bulduktan sonra Venüs'ün çeşitli bölgelerini, Jüpiter'in uydularını ve güneş sistemini gözlemiştir;⁴⁶ Toricelli (1608-1647) atmosferin ağırlığını bulmuş ve barometrenin icadına yardımcı olmuştur;⁴⁷ Almanya'da Kepler (1571-1630) gezegenlerin hareketinde Güneş'in merkez olduğu görüşünü etkinleştirmiştir;⁴⁸ Leibniz (1648-1716) bir hesap makinesi icat etmiştir;⁴⁹ Fransa'da Descartes (1596-1650) bilimsel bilgiye ancak matematikle ulaşılabileceğini öne sürmüştür, analitik ve geometriyi geliştirmiştir; Pascal (1623-1662), deneysel ve olasıcı bir varsayım düşüncesini;⁵⁰ İngiltere'de Newton (1642-1727) yer çekimi teorisini; Harvey (1578-1657) ise kalpteki kan dolaşımını bulmuştur. Bu ve bunun gibi pek çok buluş, insanın doğa üzerindeki kontrolünü genişletmiş; din, evren ve insan davranışı hakkında yeni

⁴⁴ Yalçın Alganer, Müzeyyen Özlem ÇETİN, “Avrupa’da Birlik ve Bütünleşme Hareketleri”, Marmara Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi, c. 23, sy.2, 2007, s.292.

⁴⁵ Alganer ve Çetin, a.g.m., s.293.

⁴⁶ *Dünya Tarihi, İnsanlar, Tarihler, Olaylar*, Alfa Yayınları, 2007, s. 248.

⁴⁷ B.Clough, Shepard, “*Dünyamızın Başlangıcından Bugüne Kadar Uygarlık Tarihi*”, Varlık Yayınları, 1965, s. 194.

⁴⁸ Server Tanilli, “*Yüzyılların Gerçeği Ve Mirası III.*”, Alkim Yayınları, 2007, s. 293.

⁴⁹ “*Dünya Tarihi, İnsanlar, Tarihler, Olaylar*”, Alfa Yayınları, İstanbul:2007, s. 99.

⁵⁰ Tanilli, a.g.e., s. 319.

kavramlara ulaşma imkânı sunmuştur.⁵¹ 1590 ile 1650 yılları arasındaki süreçte teleskop, mikroskop, sarkaçlı saat, termometre ve barometre icat edilmiştir.⁵²

Bütün bu gelişmeler Protestan ve Katolik din adamlarının telkinleriyle Avrupa'nın çalkalandığı bir dönemde sessiz sedasız gerçekleşmişti. Coğrafi keşifler de iktisadi, sosyal ve siyasal yaşama damgasını vurmuş ve böylece kapitalizmin ilerleyişi büyük bir hız kazanmıştır. Avrupa devletleri Amerika ve Asya ülkelerini sömürgeleştirmek için kendi aralarında büyük bir rekabete girmişlerdir. Hollanda, Fransa, İspanya, Portekiz ve İngiltere dünyanın uzak köşelerindeki sömürgelerinden büyük servetler elde etmiş ve hem siyasi hem de ekonomik güçlerini arttırmışlardır.



⁵¹ B.Clough, a.g.e., s. 195.

⁵² William H. Mcneil, “*Dünya Tarih*”, çev. Alaeddin Şenel, İmge Kitapevi, Ankara: 1994 , s.357.

5. KARŞI REFORMUN SANATI: “BAROK”

5.1. Katolik Klisesinin Propaganda Aracı Olarak Dini Sanat

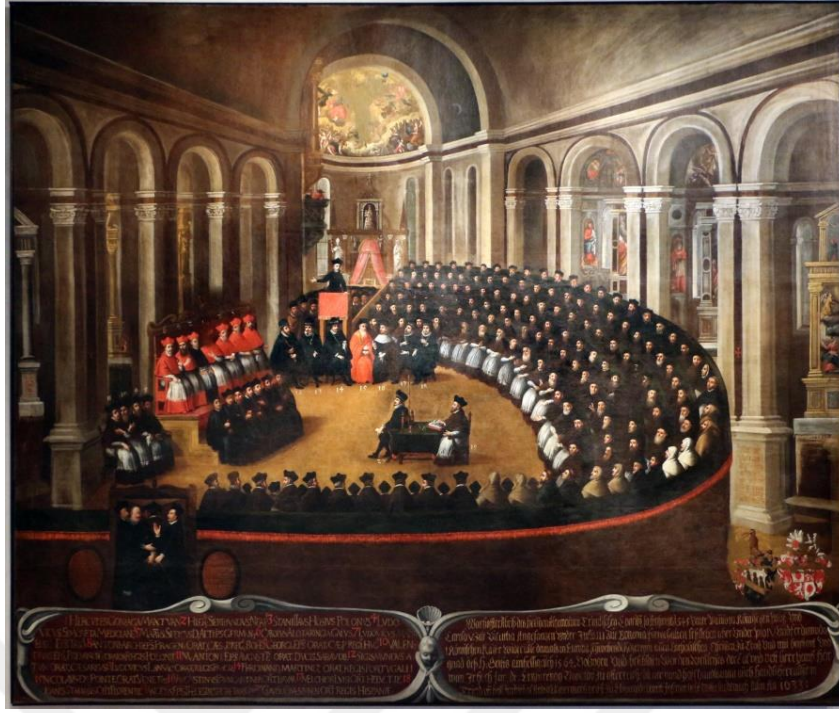
17. yüzyıl boyunca süren din savaşlarıyla darmaduman olan Avrupa'nın kültürel yaşamı da etkilenmiş; sanat ve edebiyatta Barok akım ortaya çıkmıştır.⁵³ Barok “düzgün olmayan inci” anlamına gelen Portekizce bir sözcüktür. Bu terim 19. yüzyıla değin Rönesans ve Maniyerizm'den sonraki dönemde yapılmış olan işleri aşağılamak için kullanılmıştır.⁵⁴

Dengeli, ölçülü ve akılcı olan Rönesans'tan sonra Barok sanat hareket, coşku ve ölçüsüzlüğün ifadesi olarak biçimlenir. Rönesans sanatçısı biçimini yatay ve dikey çizgilerle kurgularken Barok sanatçısının eseri kırık, zikzak ve girintili çıkıntılı bir yapıdadır. Rönesans resmi bir eksen üzerinde kurgulanırken Barok resmi diegonal kompozisyona meyleder. Rönesansta çizgisel perspektif ve rakursinin olanaklarıyla resim yüzeyi derinlere doğru açılıp sonsuzluğa genişlerken Barok resmin mekânı belirsizliklerle doludur. Klasik dönemde sanatçı sadeliği, kalıcı ve anlaşılır olanı araştırırken Barok sanatçısı geçici anları yakalamayı ister. Klasik resimdeki çizginin yerini Barokta leke; açıklığın yerini ise belirsizlik almıştır. Barok resimde her şey gölgelere bulanmış gibidir.⁵⁵

⁵³ Tanilli (2007), a.g.e, s.273.

⁵⁴ Adnan Turani, “*Dünya Sanat Tarihi*”, Remzi Kitapevi, İstanbul: 2010, s.447.

⁵⁵ Suut Kemal Yetkin, “*Barok Sanat*”, Cem Yayınevi, İstanbul:1977, s.12.



Resim 5: Elia Naurizio, “Trent Konsili”, 1633, t.ü.y., 293x353 cm, Palazzo Pretorio

Karşı-Reform’un sanatı olarak bilinen Barok, İtalya, İspanya, Fransa, Flandra, Güney Almanya, Avusturya, Polonya ve diğer tüm Katolik ülkelerde yayılmış olan bir biçim anlayışıdır. Tanilli Barok sanatı XVII. yüzyılın iktisadi, sosyal, siyasi ve düşünsel bunalımlarıyla ilişkilendirmektedir.⁵⁶ Katolik Reformunun şekillendirdiği Barok sanatın kuralları ve yayılma metotları 1545-1563 tarihleri arasında toplanan Trent Konsilince belirlenmiştir. Cizvit tarikatının propaganda aracına dönüşen Barok üslup, bazı kaynaklarda Cizvit üslubu olarak da anılmaktadır. Roma Kilisesi dinsizliğe karşı daha etkili bir biçimde savaşmak için bütün sanatçılara Orta Çağ geleneklerine geri dönme çağrısında bulunmuştur. Papalık mitolojik konuları ve nü figürleri yasaklamış, sanat eserlerinde betimlenecek olan Hıristiyan azizlerinin bir listesini hazırlamıştır. Trent Konsili, “yanlış bir dogmayı telkin eden ya da bilgiden yoksun olan ve yanılığa yol açabilecek resim ve heykellerin yapılmamasını” karara bağlamıştır. Ressamlar bundan böyle kendilerinden bir şey katmaksızın kutsal metinlere uymak zorundadırlar.⁵⁷

⁵⁶ Tanilli (2007), a.g.e., s.273.

⁵⁷ Yetkin, a.g.e., s.11.

Protestanlıkla savaşmak için bir konu listesi de hazırlanmıştır. Böylece Katolik ülkelerde bulunan sanatçılar Meryem Ana'nın koruyucu ve şefaatçi kimliğini, lekesiz gebelik inancını, azizlerin çileli yaşamlarını, vaftizi, günah çıkartmayı ve evlenme törenleri gibi dinsel eylemleri yüceltmışlerdir.⁵⁸ Kilise dindarların hayal gücünü ve duygularını coşturmak için mucize, vecd, nefsi feda ve gaipten haber alma sahnelerini teşvik etmektedir. Kilise bununla yetinmemiş; sanatçıların hangi konuyu nasıl tasvir edeceğini de belirlemiştir. Melekler kutsal kitapta olduğu gibi kanatlı tasvir edilmek zorundadır. İsa göklere yükseldiğinde rüzgarlar dindiği için bu sahnelerde hiç kimsenin giysileri dalgalanmamalıdır. Ayrıca İsa ve havarilerin başları hale ile çevrenmelidir.⁵⁹



Resim 6: Peter Paul Rubens, “Aziz Francis Mucizeleri”, 1617-1618, Sanat Tarihi Müzesi

⁵⁸ Mary Hollingsworth, “*Dünya Sanat Tarihi*”, çev. Rengin Küçükeroğan ve Banu Ergüder, İnkılap Kitabevi, İstanbul: 2003, , s. 281.

⁵⁹ Yetkin, a.g.e, s.11.

Peter Paul Rubens Cizvit Tarikatının kurucularından biri olan Aziz Francis Xavier'nin misyonerlik yapmak için gittiği Asya'da kafirlere vaaz edişini betimlemiştir. Resimde tapınaktan putların atılması ve Aziz Francis'in ölümlerini diriltmesi, kör ve topalların iyileştirilmesi gibi çeşitli mucizeleri görselleştirilmektedir.

Katolik inancını güçlendirmenin yollarından biri de Protestan karşıtı propaganda yapmaktır. Bu nedenle V. Pius, Aziz Bartolomeus Gününde Paris'te Protestan Huguenotların Katli (23-24 Ağustos 1572) ve Türklere karşı kazanılan İnebahtı Savaşını (1571) betimleyen resimler yaptırmıştır. Papanın Vatikan'da resmi ziyaretçilerini kabul ettiği Sala Regia'nın duvarları ise papalığın gücü karşısında boyun eğen dünyevi yöneticileri gösteren sahnelerle bezenmiştir.⁶⁰

⁶⁰ Hollingsworth, a.g.e., s.282.

6. KUZHEY ÜLKELERİNDE BAROK SANAT

6.1. Protestan Kilisesinin Sanata Yaklaşımı

Protestan Reformcular hem papalık kurumunun üstünlüğünü reddetmişler hem de bireyci din anlayışını İncil'in yetkinliğine dayandırarak yüceltmişlerdir. Protestan Kilisesinin önerdiği yeni ibadet biçimi geleneksel Katolik dogmasının gizemini çözmüştür. Öte yandan dinsel reformlar içinde siyaseti de barındırmakta ve toplumsal yapıyı ahlaki temellere oturtarak yeni bir düzen kurmayı hedeflemektedir. Bu nedenle her türlü ölçsüzlüğü, dansı, müziği, eğlenceyi yasaklamışlar ve dinsel sanatın meşruluğunu sorgulamışlardır. Öyle ki putperestliğin bir uzantısı olduğu gerekçesiyle geçmiş dönemlerde yapılmış resimler kiliselerden kaldırılmış, heykeller parçalanmıştır. Bu süreçlerde dinsel sanata olan ilginin azalması pek çok sanatçının başka ülkelere göç etmesine neden olmuştur.⁶¹

Reform hareketiyle birlikte Protestanlığı seçen Kuzey ülkelerinde güçlü bir orta sınıf bulunmaktadır. Sanatın konusu da bu kesimin beğenileri doğrultusunda şekillenmiştir. Kilise ile bağları soylulara göre daha zayıf olan kent soylular, din dışı konulara yönelmiş ve evlerine asmak için günlük yaşamı görselleştiren resimler sipariş etmişlerdir.

Barok dönemde Rönesans'tan beri yapılagelen dini konular ile portre resimlerine ölü-doğa, manzara ve günlük yaşam sahneleri de eklenmiştir. Bu resimler, ilk kez bağımsız bir tür olarak on altıncı yüzyılın ortalarında görülür. Ancak "janr" terimi bu döneme ait değildir.⁶² 16. yüzyılın sonlarına gelindiğinde bu konuların hepsi ayrı bir tür olarak algılanmaya ve resim sanatı tarih, portre, ölü-doğa, manzara ve günlük yaşam janrları olarak kategorize edilmeye başlanmıştır. Ayrıca bu türler arasında hiyerarşik bir sıralama da oluşmuştur. Buna göre dini ve tarihi konular ilk sıralarda yer almakta, onları portre resimleri takip etmektedir.

⁶¹ Hollingsworth, a.g.e., s.274.

⁶² Margaret A. Sullivan, "Bruegel The Elder, Pieter Aertsen, and The Beginnings of Genre", Art Bulletin, sy.2, Mayıs 2011, s. 127.

Günlük yaşam sahnelerinin betimlendiği resimler, alegorik ve simgesel anlatımdan yoksun oldukları ve yeterince ilham vermedikleri gerekçesiyle daha az değerli kabul edilmektedir.⁶³ Öte yandan hiyerarşinin en altında yer alan ölü-doğa ve manzara resimleri zaman zaman içlerinde barındırdıkları figürler nedeniyle günlük yaşam sahneleri ile karıştırılmaktadır. Örneğin, Aalbert Cuypt'ın (1620-1691) kırsal konuları ele alan eserleri bazen bir manzara bazen de janr resmi olarak yorumlanmıştır.



Resim 7: Aelbert Cuypt, “Binici ve Köylü ile Nehir Mazarası”, 1650, t.ü.y., 123x241cm, Ulusal Galeri, Londra



Resim 8: Adrian van de Velde, “Çiftlik”, 1666, t.ü.y., 63x78cm, Staatliche Museen, Berlin

⁶³ <http://www.visual-arts-cork.com/genres/genre-painting.htm#definition>.

Adrian Van de Velde içinde hayvanların ve figürlerin önemli rol oynadığı küçük doğa manzaraları resmetmektedir.⁶⁴ Sanatçı, “Çiftlik” isimli çalışmasında, kırsal kesimde bir çiftliğin gündelik yaşamından herhangi bir anı resmetmiştir. Eserde yemyeşil ağaçlarla çevrili çiftlik evinin bahçesinde hayvanlar yemlenmekte, su içmekte ve gölgede dinlenmektedir. Daha ileride ise bir kadın sırtı seyirciye dönük bir şekilde iki ineğin yanında eğilmiş, süt sağmaktadır. Biraz solunda bir erkek, elinde sepetle ağacın dibinde durmuş onu dikizlemektedir. Herkes kendi halindedir. Ortama sakin ve huzurlu bir hava hâkimdir.

Ölü doğa ya da manzara resimlerinde kullanılan figürler, kompozisyonda yer alan mekân öğeleri ya da nesnelere daha fazla bir önem taşımazken, günlük yaşam sahnelerinde betimlenen figürler genellikle sosyal ve psikolojik boyutlarıyla ele alınmaktadır. Eğer kompozisyon özellikle tasarlanmış izlenimi uyandırmıyorsa natürmort da “janr” resmi olarak düşünülebilir.



Resim 9: Willem Kalf, “Bardaklar, Istakoz ve İçki Boynuzu ile Ölüdoğa”, 1653, t.ü.y., 86,4x102,2cm, Ulusal Galeri, Londra

⁶⁴ <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/v/velde/adriaen/index.html>

Janr resmi, genellikle tekil figürlerin önemli rol oynadığı, olağan olayların tasviridir. Bir iç mekân veya natürmort resmi ise yapay düzenleme öğeleri içeren bir sahnedir. Tipik bir manzara, önemli bir figüratif öğe içermez. Bütün bunlara rağmen Vermeer'in “Küçük Sokak” resminin hem kentsel bir manzara hem de bir janr resmi olduğu iddia edilebilir.⁶⁵



Resim 10: Jan Vermeer, “Küçük Sokak”, 1657-58, t.ü.y., 54,3x44cm, Rijks Müzesi, Amsterdam

⁶⁵ <http://www.visual-arts-cork.com/genres/genre-painting.htm#definition>

7. 17. YY AVRUPA SANATINDA GÜNLÜK YAŞAM SAHNELERİ (JANR RESMİ)

17. yüzyılın erken dönemlerinde “Janr” terimi yalnızca günlük yaşam sahnelerini tanımlayan bir terim olarak kullanılmıştır. Bu dönemde Janr resmi içinde farklı uzmanlık alanları oluşmuş ve sanatçılar belli konulara odaklanmaya başlamışlardır.⁶⁶ 17. yüzyılda janr resminin en önemli temsilcilerinden bir olan Jan Steen (1626-1679) bu türü yetkinliğe ulaştıran sanatçı olarak kabul edilmektedir. Steen ve Gerrit Dou’yu izleyen onlarca Hollandalı sanatçı janr resminin Kuzey’de yaygınlık kazanmasını sağlamıştır.⁶⁷ Bu dönemde, Janr resminin her biri farklı konulara yönelen en önemli temsilcileri beş okul etrafında toplanmıştır.

1. Utrecht Okulu’nda Hendrik Terbrugghen (1588-1629) ve Caravaggio’nun takipçilerinden Gerrit van Honthorst (1592-1656);
2. Haarlem Okulu’nda sarhoşluk sahnelerinde uzmanlaşmış Adriaen Brouwer (1605-38); köylüleri evde veya meyhanede betimleyen Adriaen Van Ostade (1610-85); Jan Steen (1626-79) ile ev ve hanların içinde kalabalık sahneler boyayan Gerard Terborch (1617-81) ve genç David Teniers (1610-90);
3. Leiden Okulu’nda çok sayıda küçük figürlerin bulunduğu sahneler resimleyen Gerard Dou (1613-1675) ile öğrencisi Gabriel Metsu (1629-67), zenginlerin sosyal zevk ve aşırılıklarını tasvir eden Frans van Mieris (1631-81);
4. Delft Okulu’nda asker ve köylü manzaraları boyayan Pieter de Hooch (1629-84);
5. Dordrecht Okulu’nda ise erken dönemlerinde merdiven altındaki hizmetçilerin hayatlarını betimleyen Nicolaes Maes (1634-93) dikkati çekmektedir.⁶⁸

Bu sanatçılar 17. yüzyıl Hollanda’sında yaşamın ne anlam ifade ettiğini ve insanların nasıl yaşadıklarını gösteren bir çerçeve sunmaktadırlar. Haarlem’de yapılan

⁶⁶ Carla Brenner, Jennifer Riddell, Barbara Moore, “*Painting in The Dutch Golden Age: A Profile of The Seventeenth Century*”, ed. Ulrike Mills, National Gallery of Art Washington: 2007, s.79-85.

⁶⁷ Meltem Yakın Üldes, “17. Yüzyıl Hollanda Resmi Sanatında Toplumsal Önyargının İfadesi: Hizmetçiler”, Artist Modern Dergisi, sy.18, Eylül 2010, s. 21- 22.

⁶⁸ <http://www.visual-arts-cork.com/genres/genre-painting.htm#definition>

istatistiklere göre 1600-1650 yılları arasında hiçbir resim türü, günlük hayattan manzaralar sunan resimler kadar popülerlik kazanmamıştır. Bu resmin izleyici kitlesi ise diğer türleri seven insanların iki katından daha fazladır.⁶⁹

Günlük yaşamın çeşitli boyutlarıyla ele alındığı bu resimlerde genellikle ev içi sahneleri, meyhaneler, tavernalar, yeme-içme ritüelleri, festivaller, eğlenceler, pazar yerleri ve çalışma alanları bazen vakur, bazen de komik bir üslupla betimlenmektedir. Figürlerin kılık kıyafeti, beden dili ve davranışları ile içinde buldukları mekân birer statü göstergesine dönüşerek anlamın taşıyıcılığını yaparken çoğunlukla hâkim sınıfın bakış açısını görünür hale getirmektedir.

Bu hâkim sınıf dine bağlılıklarını Kalvinci ahlak anlayışını benimseyerek göstermeye çalışıyordu. Protestanlık sonrası dini resimlerin yerine geçen janr resimlerinde kullanılan simgesel anlatım da bu ahlak anlayışının temsili olarak tercih ediliyordu. Bu tür resimlerde öne çıkan zenginliğin yüceltilmesi, fakirliğin aşağılanması Calvin ahlakıyla birebir ilişkilidir.

“Maddi rahatlık, seçkinlerden olmanın bir işareti olmak gerekir, yoksulluk da lanete uğramışlığın. Bir başka deyişle, Calvinciliğin vaaz ettiği dindarlık, mümini, dünya işlerinden ayırmıyordu; tersine, insanın yeryüzünde gerçekleştirebileceği her türlü girişim, ‘görev’i oluyor, Tanrı’nın yüceliğine bağlılık eylemine dönüşüyordu. Yükselen burjuvazinin, Calvinci öğretiyi, kazanç amacıyla yaptığı tüm şiddet ve gaspların dinsel yaptırımı olarak görmesi pek doğaldır. Calvincilik, kapitalist birikim uğrunda her türlü alçaklık ve namussuzluğu olduğu kadar, yoksullara karşı horlamayı ve zalimliği de kutsallaştırıyordu. Calvinci kilise, yeni burjuva ahlakını temsil ediyordu.”⁷⁰

Tanrının insana layık kıldığı kaderi ve buna bağlı kılınan yaşam formunu belirleyen Calvin ahlakı, zengin ile fakiri sınıfsal olarak ve ahlaki olarak ayırtmıştır. Bu tür resimlerde bir konu olarak öne çıkan eğlencenin, kendinden geçmenin, gülmenin

⁶⁹ Brenner, Riddell, Moore, a.g.e., s.79-85.

⁷⁰ Server Tanilli, “*Yüzyılların Gerçeği ve Mirası III.*” Cem Yayınları, İstanbul:1992, s. 123.

ve her türlü dünyevi zevkin ahlaksızlıkla tanımlanması, dini resimlerdeki cehennem tasvirlerinin, rol model ev kadını ve soylu çocuk resimlerinin de Meryem Ana ve çocuk İsa tasvirlerinin yerine geçtiği de söylenebilir.



Resim 11: Jan Steen, “Dans Eden Çift”, 1663, t.ü.y., 102,5x142,5cm, Washington Ulusal Sanat Galerisi, ABD

Jan Steen’in resimleri yemek masasında birbirine iltifat eden samimi aile görüntülerinden köy festivallerine değin çok çeşitli konu ve ruh hallerini yansıtmaktadır. Bu resimlerin hepsinde sıradan insanların gündelik yaşamları görselleştirilir. Sanatçı “Dans Eden Çift” isimli resimde iki müzisyenin nameleri eşliğinde genç bir çiftin dans ettiği, asmalarla kaplanmış çardakta toplanmış insanların yediği, içtiği, neşeyle sohbet edip eğlendiği, çocukların oyun oynadığı bir sahne betimlemiştir.

Soldaki masanın etrafında oturan insanlardan kimi kendi aralarında sohbet etmekte kimisi de etraflarına aldırmandan flört ederken ön tarafta oturan kadın kucağına aldığı küçük çocuğu eğlendirmektedir. Arka planda sokaktan geçen satıcı, çardaktaki bu neşeli kalabalığı ilgiyle izlemektedir. Sağ tarafta oturmuş içkilerini yudumlarırken ortada dans

edenleri seyreden çiftin hareketi ise izleyicinin bakışını merkeze yöneltmektedir. Bu hareketli sahne tüm bileşenleri ile belirgin bir anlam taşıymıyormuş gibi görünse de yere saçılmış çiçekler, yumurta kabukları ve sabun köpüğü gibi klişe semboller dünyevi zevklerin gelip geçiciliğini imlemektedir. Jan Steen'in kalabalık aileleri neşeli insanları betimlediği resimleri, atasözü ve deyimlerin taşıdığı ahlaki mesajları çağrıştırmaktadır. Bu resimlerin ilettiği mesaj çağdaş edebiyat ve popüler tiyatronun sofistike kullanımıyla paralellikler göstermektedir.

Toplumsal normlar, çevre ve ahlaki değerlerin irdelendiği günlük yaşam sahnelerinin net bir alegoriye dayanan içerikleri bulunmaktadır. Dünyevi zevklerin beyhudeliği, ahlak bozukluğunun getirdiği tehlikeler, içki ve tütün ürünlerinin zararları, İncil okuduğu sırada kafasını sallayan kadının umursamazlığı Janr resminde ele alınan konulardan bazılarıdır. Janra ait resimler hem hayatın çeşitli yönlerine; aşka, güzelliğe ve göreve olan sadakate dair idealleri tanımlamakta, hem de bu kavramları geliştirmektedir. Öte yandan ahlaki zafiyet içinde bulunan ve kaba saba olanlar genellikle toplumun alt tabakalarına mensup kimselerdir. İzleyiciden onları ötekiler olarak konumlandırmaları beklenir.



Resim 12: William Hogarth, “Hovardanın Yazgısından: Hovarda Bedlam Akıl Hastanesinde” 1735, t.ü.y., 65,5x75cm, Sir John Soane’s Müzesi, Londra

William Hogarth, erdemin ödülleri ve günahın bedelleri hakkında sosyal mesajlar içeren pek çok resim yapmıştır. Sanatçının bu doğrultuda betimlediği “Hovarda Bedlam Akıl Hastanesinde” adlı eseri “Hovarda’nın Yazgısı” serisinin son resmidir. Eserde babasının parasını fütursuzca tüketen sonradan görme bir hovardanın, sonunda düştüğü akıl hastanesindeki zavallı hali betimlenmiştir.⁷¹ Kompozisyonun ön planında Hovarda yarı çıplak halde yerde yatmaktadır. Başında kendisine ağlayan bir genç kadın bulunmaktadır. Orta planda betimlenen varıl görünümlü kadınların yüzlerindeki alaycı tebessüm hovardayı tanıyor olabileceklerini düşündürmektedir. Bu durum olayı daha da trajik hale getirmektedir.



Resim 13: Gerrit Dou, “Soğan Doğrayan Kız”, 1646, p.ü.y., 20,8x16,9cm, Staatens Müzesi, Kopenhag

⁷¹ E.H. Gombrich, “*Sanatın Öyküsü*”, çev. Erol Erduran- Ömer Erduran, Remzi Kitapevi, İstanbul: 2009, s.463.

Gerrit Dou, Leiden'deki Ressamlar (Fijnschilders) okulunun kurucusuydu. Pek çok takipçisi bulunan sanatçı titiz bir fırça işçiliği kullandığı resimlerinde nesnelere yakından gözlemlemekte ve detaycı bir yaklaşım sergilemektedir. Pahalı evlerde çalışan hizmetlilerin mutfaktaki aktiviteleri sanatçının sık sık kullandığı bir konu idi. Ancak Dou resimlerinde başka temaları da ele alabiliyordu. Bu dönemde mutfak eşyalarının komedi türündeki edebi eserlere yansımış olması ressamın da bu alanda sembolik bir dil geliştirmelerine yardımcı olmuştu.

“Soğan Doğrayan Kız” isimli resimde betimlenen boş kuş kafesi erdemini kaybolmasını simgeler; ölü tavuk ise ikili bir anlama sahiptir – Hollanda dilinde *vogel* (kuş) kelimesi aynı zamanda “çiftleşme” anlamına gelmektedir. Resimdeki mum, havan, tokmak ve sürahi gibi objelerin birçoğu cinsel çağrışımlara sahiptir. Hizmetçi kız -on yedinci yüzyılda bir afrodizyak olarak kullanılan- soğanları doğrarken doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Resimde kullanılan objelerin muhtelif boyutlarda oluşu iki figürün ima ettiği, daha geniş bir anlamla birleştirilebilir: küçük çocuk masumiyeti genç kız ise deneyimi imlemektedir. Öte yandan izleyicinin bu sahneyi görmesi perdenin yukarıya doğru kaldırılmasıyla mümkün kılınmıştır. Yukarıya çekilmiş perde 1640’larda bir yanılama aracı olarak yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.

Sonraki bir tarihte Pierre Louis Surugue tarafından resim yüzeyinde yapılan bir kazıma sonucu muhtemelen küçük çocukla (belki de Cupid olarak betimlenmiştir.) hizmetçi kız arasında geçen hayali bir dialog metni ortaya çıkmıştır. Burada “Kusursuz yahni hazırlama sanatında bilgili olduğuna inanmaya hazırım. Ama hazırladığın güveç için hissettiğim iştaktan daha fazlasını senin için hissediyorum...” denmektedir.⁷²

⁷² <https://www.rct.uk/collection/search#/23/collection/406358/a-girl-chopping-onions>



Resim 14: Johannes Vermeer, “İnci Küpeli Kız”, 1665, t. .y., 46,5x40cm, Mauritshuis, Hollanda

Hollanda Janr resmine hâkim olan didaktik anlatım 17. yüzyılın ortalarına doğru azalmış; alegorik ve sembolik betimlemeler yaygınlık kazanmıştır. Bu nedenle janr resmini sadece gerçekliğin bir yansıması olarak nitelendirmek içeriğin tek bir yönünü gösterecektir. Örneğin şarkı söyleyen, iek koklayan, dövüşen, yemek yiyen insanları konu alan resimler, sadece günlük yaşam sahnelerinin betimlenmesi olabileceği gibi, beş duyuya gönderme yapan resimler de olabilir. Aynı şekilde aşçıların, avcılarının, balıķıların ele alındığı bir resim dört elementi anlatıyor olabilir. Sanatçının aklından geçeni yorumlamak bu anlamda çok kolay değildir. Veermer’in “İnci Küpeli Kadın” isimli tablosu sadece bir i mekân resmi olabileceği gibi dünyevi zevklerin geçiciliği hakkında düşünmeyi talep eden bir resim de olabilir. Bu  rnekler, Hollanda resminin ardındaki Hıristiyan geleneğine işaret etmektedir. Bu gelenek tüm insan faaliyetlerini ahlaki bir açıdan ele alıp yargılamaktadır. Metaforlarla dolu olan bu resim dilini anlamak için bir “sembol literatürü” bile oluşturulmuştur.⁷³

⁷³  ldes, a.g.m., s.21- 22.

Janr resimlerinde kadınlar genellikle ev içinde, çocuklarıyla ilgilenirken ya da yemek pişirirken; erkekler ise dışarıda çalışırken veya tavernada eğlenirken gösterilmişlerdir. Nadiren erkek figürlerin yer aldığı ev içi sahneleri, özel ve kamusal alanların birbirinden ayrıldığı şehir yapılanmasını yansıtmaktadır. Kadınların aksine oldukça aktif görünen erkekler, genellikle dış mekânlarda resmedilmektedir.⁷⁴ Kadınlar tarlada eşlerine yardım etseler de yanlarında bir refakatçi olmadan tek başına alışveriş yapmaları düşük ahlaklı olduklarını imlemektedir.



Resim 15: Gabriel Metsu, “Amsterdam’ da Sebze Pazarı” 1661-1662, t.ü.y, 97x81,3cm, Louvre Müzesi, Paris

Gabriel Metsu “Amsterdam’ da Sebze Pazarı” adlı eserinde sıradan insanların günlük yaşamlarından bir kesit sunmaktadır. Ön planda bulunan figür grubunun arkasında yer alan kayıklar ve geri planda betimlenen sıralı evler bu sebze pazarının kanal boyunda kurulmuş olduğunu düşündürmektedir. Resimde, yetiştirdikleri ürünleri satmak için kent merkezine gelen köylüler, varlıklı evlerin hizmetçilerine ürünlerini

⁷⁴ Brenner, Riddell, a.g.e., s.79-85.

satmaya çalışmaktadır. Hararetli pazarlıkların yapıldığı sahnede alt sınıflara mensup yoksul insanlar kaba saba, laubali ya da sıradan hal ve tavırlar içinde betimlenmişlerdir. Resmin merkezinde yer alan beyaz giysili genç kadın tüm dikkatini alacağı ürünlere vermiş gibi görünse de kırmızı kostümlü adamın aşırı ilgisine kayıtsız değildir. Pazarda satışa sunulan ürünler seyirciye bu bölgenin ürün çeşitliliği hakkında bilgi vermektedir.



Resim16: Nicoleas Maes, “Elma Soyan Genç Kadın”, 1655, a.p.ü.y., 55x46cm, Metropolitan Müzesi, New York

Nicoleas Maes, “Elma Soyan Genç Kadın” adlı resmini Rembrandt’ın atölyesinden ayrıldıktan birkaç sene sonra boyamıştır. Işığın figürün yumuşak hatları üzerindeki etkisi Rembrandt’ın izlerini taşımaktadır. Zengin evlerinde çalışan hizmetçi kadınları komik ya da müstehcen sahnelerin konusu yapan Hollanda Janr resmindeki genel eğilimin aksine Maes alt sınıflara mensup insanları hassas ve etkileyici bir tavırla

betimlemiştir. Resimde kullanılan parlak kırmızı tonlar hizmetçi kızın kostümünü, elmaları ve masanın üzerine serilmiş olan Türk halısını birbirine bağlayan biçimsel bir ögedir.



Resim 17: Jan Steen, “Fırıncı ve Karısı”, 1658, t.ü.y., 37,7 x31,5cm, Riks Müzesi, Amsterdam

Jan Steen “Fırıncı ve Karısı” adlı resimde yeni pişmiş ürünlerini gururla sunan fırıncı bir çifti betimlemiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan genç erkek figürü çeşit çeşit ekmek ve çöreklerin bulunduğu tezgâhın üzerindeki bezi sol eliyle kavramış çekiştirirken bir yandan da izleyiciye bakmaktadır. Genç adamın gülümseyen yüzünde mutluluk ve gurur ifadesi bulunmaktadır. Gömleğinin açık yakası ve sıvanmış kolları yanan fırının etkisiyle içerisinin ne kadar sıcak olduğunu düşündürür. Gerek genç adamın sol elinin kızarmış olması gerekse biraz arkada betimlenmiş olan eşinin çöreği parmak uçları ile tutuyor oluşu ürünlerin fırından henüz çıktığını hissettirmektedir. Kompozisyonun sağ tarafında fırıncının hemen arkasında bulunan küçük çocuk ise

çöreklerle doğru bir hamle yapmış gibidir. Steen yaşamlarını fırıncılık yaparak sürdüren bu insanların günlük yaşamından bir kesit sunarken “iş”i yüceltmektedir. Fırıncı ve eşi işlerini en iyi şekilde yapmış olmanın mutluluğu ile ürünlerini sergilemektedirler. Resmin arka tarafındaki bir notta Fırıncı ve eşinin isimleri yazılıdır. Bu notta küçük çocuğun ise Jan Steen’in oğlu olduğu belirtilmektedir. Sanatçı tek bir resimde birkaç farklı türü bir araya getirmiştir. “Fırıncı ve Karısı” aynı anda hem bir portre, hem ekmek ve çöreklerden oluşan bir natürmort hem de bir mesleğin tasvir edildiği günlük yaşam sahnesidir.

Statülerini sağlamlaştırma ihtiyacı duyan kent soylular ve yeni toprak zenginleri, satın aldıkları Janr resimleri aracılığıyla -geçmişleriyle aralarına mesafe koyarak- ötekileştirdikleri alt sınıflar üzerinden erdemlilik mesajı vermektedirler. Bu resimlerde kent soyluları kendilerini, canlandırılanlar üzerinden değil verilen ahlak dersi üzerinden okumaktadırlar.



Resim 18: Nicolaes Maes, “Tembel Hizmetçi”,1655, t.ü.y., 70 x 53cm, Ulusal Galeri, Londra

Genç bir hizmetçi sağ tarafta mutfak dolabının önünde yere çömelmiş hafifçe yana eğdiği başını sol eline dayamıştır. Hizmetçi kız belli ki çömeldiği yerde uykuya dalmıştır. Hemen önünde, taş zemine yayılmış birçok kap kacak bulunmaktadır. Sol tarafta elinde bir bira sürahisi tutan başka bir hizmetçi kadın eliyle arkadaşını işaret ederken gülümseyerek izleyiciye bakmaktadır. Bu esnada dolabın üzerindeki bir kedi tabağın içinde duran kızarmış ördeğe dişlerini geçirmiş kemirmektedir. Sol arka planda bulunan basamaklarla salona geçilmektedir. Salonun köşesindeki bir masanın etrafında iki kadın ve bir erkeğin bir masanın etrafında oturmuş sohbet etmektedirler. Karşı duvardaki pencerenin buğulu camlarından sokaktaki binaların silüeti görünmektedir. Ancak bu pencereye sırtı dönük olarak oturan iki kadının yüzlerini aydınlatan ışığın kaynağı görünmeyen sağdaki duvarda bulunan başka bir penceredir. İzleyiciye sırtı dönük olan erkek figürü ise gölgede kalmıştır. Soldaki duvarda ise bir harita asılıdır.

Bir burjuva evinde iç içe geçmiş iki mekânla birlikte iki farklı gerçekliğin tasvir edildiği bu resimde iş ve çalışma yüceltilmektedir. Tembellik yapma ve işleri aksatmanın ahlaki bir zaaf olduğu ördeği kapan kedi metaforu ima edilmektedir.



Resim 19: Frans Hals, “Gülen Balıkçı Çocuk”, 1630-1632, t.ü.y., 72x58cm, İrlanda Ulusal Galerisi, Dublin

Genellikle sokaklarda ya da tarlada betimlenen yoksullar, ürünleri satarken gülümsemektedirler. Çünkü geçimlerini sağlayabilmek için “karşılarındakileri” ikna etmeleri gerekmektedir. Bu resimler izleyiciye iki şeyi bir arada söylemektedir: Yoksullar mutludur; varlıklılar ise dünya için bir umut kaynağıdır.⁷⁵

⁷⁵ John Berger, “Görme Biçimleri”, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, Haziran 2013, s.103-104.



Resim 20: Nicolas Lancret, “Bahçede Çocuklarla Kahve İçen Kadın”, 1742, t.ü.y., 89x99cm, Ulusal Galeri, Londra

Lancret'in başyapıtlarından biri olarak kabul edilen bu resim manzara içinde betimlenmiş bir ailenin yaşamından kesit sunmaktadır. Alelade hatta biraz da bakımsız görünen bahçede alelade bir an betimlenmiştir. Bahçe duvarının hemen önündeki bir iskemleye oturmuş olan genç kadın küçük kızına kaşıkla kahve verirken ablası uslu uslu sırasını beklemektedir. Biraz arkada oturan baba bu anı keyifle izlerken evin hizmetçisi genç adamın kahvesini tazeler. Genç kadının üzerine giydiği kırmızı renkli muslin elbisenin kolları beyaz dantelalarla detaylandırılmıştır. Bunun altından görünen yeşil renkli elbise ve beyaz etek ise satendir. Küçük kızların hem sarı renkli elbiseleri hem de üzerlerine taktıkları beyaz önlükleri ile başlıkları bir örnektir. Resmin merkezinde yer alan taş kaidenin üzerindeki büyük vazo güllerle doludur. Hemen sağındaki küçük havuzun içine çeşmeden su akar. Bu havuzun yan tarafında yerde yatan oyuncak bebek ile sağ tarafta kök salmış hatmi çiçeklerinin arasında eşelenen köpek sahnenin gelişigüzelliğini vurgulamaktadır. Bahçe duvarının ardından görünen sık ağaçlarla kaplı manzara ailenin bir kır evinde yaşadığını düşündürür. Kırsal kesimde yaşayan ancak pek de varlıklı olmadıkları düşünülen bu insanlar günlük yaşamlarında adabı muaşeret

kurallarına uygun davranmaktadırlar. Sanatçı muhtemelen düşük statülü aristokrat bir ailenin gündelik yaşamını tasvir etmiştir.

Üst sınıfların günlük yaşam sahnelerinde, şaşaalı iç mekânlarda ya da sahip oldukları uçsuz bucaksız toprakları gösteren derin espaslarda betimlenen figürler, gösterişli kıyafetler içinde ancak, ruh hallerini gizleyen vakur ifadelerle pozlandırılmışlardır.



Resim 21: Esaias van de Velde, “Sarayın Önünde Bahçe Partisi” 1614, p.ü.y., 29x40cm, Mauritshuis, Hollanda

Esaias van de Velde'nin “Sarayın Önünde Bahçe Partisi” isimli eserinde, görkemli bir sarayın oldukça büyük bahçesinde şık ancak abartılı kıyafetler içindeki bir grubun eğlence anı betimlenmiştir. Üzeri çeşitli yiyeceklerle donatılmış bir masasının etrafında oturan veya ayakta duran bu figürlerin ölçülü hareketleri üst sınıflara mensup olduklarını düşündürmektedir.

17. yüzyılda İtalya'da yaşayan Kuzeyli sanatçılar da “bambocciata” olarak anılan küçük boyutlu janr resimleri yapmışlardır. Bu türün en tipik özelliği köylü ve

işçilerin yaşamlarını konu alması ve kompozisyonların çok sayıda küçük figürle oluşturulmasıydı. Öte yandan janr resmine özellikle yönelmemelerine karşın Velazques, Hals, Rembrant, Le Nain Kardeşler, La Tour, Watteau, Chardin, Goya ve Daumier gibi büyük ustalar, bu türdeki en güçlü örnekleri vermiş sanatçılardır.⁷⁶

17. ve 18. yüzyıllar boyunca gösterilen yoğun ilgi ile büyük bir ivme kazanan Janr resmi 19. yüzyılda popülerliğini yitirmiş, 20. yüzyılda ise gerek toplumsal dinamiklerin değişmesi gerekse sanatsal eğilimlerin büyük bir dönüşüm geçirmesiyle birlikte modernizm sürecinde yok olup gitmiştir.⁷⁷ Ancak gündelik yaşam, bir janr olarak değilse bile, çeşitli formlarda çağdaş sanatın konusu olmaya devam etmektedir.

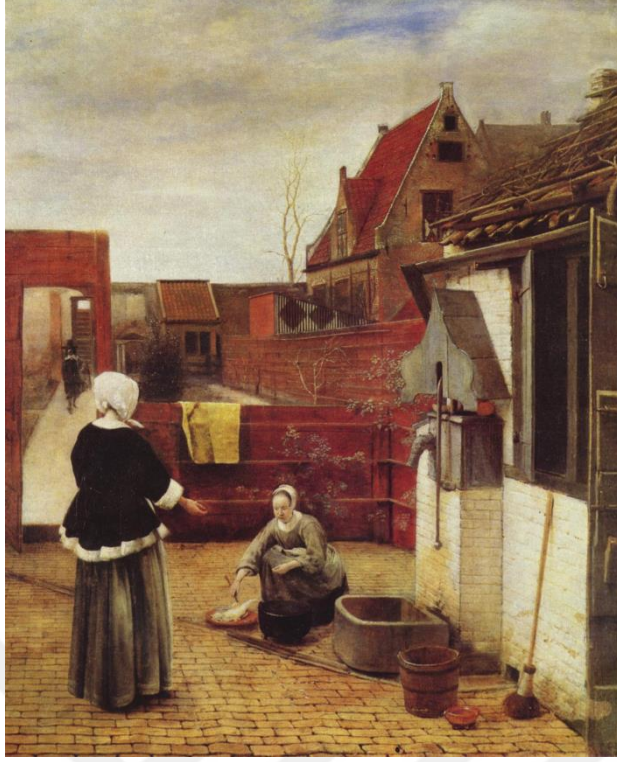
7.1. 17. YY. Janr Resminde Statü Göstergeleri

On yedinci yüzyıldan itibaren üretilen gündelik yaşam sahneleri erken modern dönemde insanların yeme içme alışkanlıkları, barınma ihtiyaçları, davranış ve tutumları, sosyalleşme biçimleri ve hatta beden politikalarının anlaşılmasını kolaylaştıran birer belge niteliğindedir. Bu resimlerde günlük yaşamın görünümü sosyal sınıf, coğrafya, bir hastalığa maruz kalma ve din gibi faktörlere göre değişiklik göstermektedir.

Bu araştırmanın konusu olan erken modernde toplumsal statü farklılıklarının gündelik yaşam sahnelerindeki yansımaları evlilik törenleri, kılık kıyafet, yeme içme alışkanlıkları, adabı muaşeret kuralları ve boş vakitleri değerlendirme, eğlence ve oyun bağlamında incelenecektir.

⁷⁶ “*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*”, Yem Yayınları, İstanbul: 1997, s. 1832-33.

⁷⁷ “*Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, a.g.e., s. 1832-33.



Resim 22: Pieter de Hooch, “Avluda Kadın ve Hizmetçi”, 1660, t.ü.y., 73,7x62,6cm, Ulusal Galeri, Londra

Pieter de Hooch’un “Avluda Kadın ve Hizmetçi” adlı eserinde gündelik yaşamdan bir sahne betimlemiştir. Olay kentsoylu bir ailenin evinin avlusunda geçmektedir. Resmin sol kısmında sırtı seyirciye dönük şekilde ayakta duran kadının evin hanımı olduğu düşünülmektedir. Kadın kompozisyonun merkezinde yere çömelmiş yemek hazırlayan hizmetçisine talimat vermektedir. Sağ taraftaki temizlik gereçleri hizmetçinin bir sonraki görevini ima etmektedir. Belki de hizmetçiye diğer gündelik işler hatırlatılarak elini çabuk tutması gerektiği söylenmektedir. Resimde betimlenen kadınların toplumsal statüleri, kompozisyondaki konumları, kılık kıyafetleri ve beden hareketleri ile daha da vurgulanmıştır. Merkezde betimlenen hizmetçinin yere eğilmiş olması, yüzündeki tedirgin ifade ve yapmakla yükümlü olduğu işleri ima eden ev gereçleri izleyicinin onunla empati kurmasını kolaylaştırmaktadır. Öte yandan hizmetçisine yukarıdan bakan ev sahibesi arkadan gösterilmek suretiyle izleyici ile duygusal bir iletişim kurması engellenmiştir. Resim tüm bileşenleri ile burjuvazinin görgüsüzlüğü ve açgözlülüğü üzerinden verilen bir ahlak dersi olarak yorumlanabilir.

bebek kendisiyle şakalaşan ağabeyini izlemektedir. Oturmakta olan anne babasının arkasında ellerini kavuşturarak poz vermiş olan delikanlı kendinden emin duruşuyla gelecekteki rolüne hazır olduğu mesajını vermektedir. Ön planda annesinin kucağına çıkmak isteyen küçük bir kız çocuğu betimlenmiştir. Ancak kadın küçük kızın elini tutmakla yetinir. Hafif bir tebessümle gözlerini kaçırarak bu talebi reddeder. Belli ki zavallı kadın küçük kızını kucağına alamayacak kadar bitkindir. Yanında oturan kocası endişeli gözlerle bu anı izlerken büyük abla elindeki mandalinayı uzatarak duruma müdahale eder. Hepsi de şık giysiler içinde olan bu ailenin ardında görünen uçsuz bucaksız arazi muhtemelen babanın sahip olduğu topraklardır. Çocukların ölçülü hareketleri iyi eğitim almış olduklarını düşündürür. Ancak bu aile portresine sinmiş belli belirsiz hüznün duygusu pek yakın bir gelecekte annenin aralarından ayrılacağını imler.

Erken modern dönemde kadın ve erkeklerin görev ve sorumlulukları kesin sınırlarla belirlenmişti. Kendilerine verilen rollerin dışına çıkanlar ise toplumsal işleyiş açısından tehlike olarak görülüyordu. Tüzel kimliği olmayan kadınlar, sosyal düzenin dışında bırakılmışlardı. Kadınların erkeklerden daha başıbozuk oldukları, fiziksel dürtüleriyle hareket ettikleri ve mantıklarını kullanmadıkları düşünülüyordu. Büyücülük suçlaması erkeklerden çok kadınlara isnat ediliyordu. Bunun nedenlerinden biri ise kadınların aşk ve çekicilik bakımından şeytani güçlere sahip olduklarına inanılması idi. Kadınların daha güçlü olduğu evlilikler alay ve aşağılama konusu oluyor; tahta baskılar ya da hikayelerde, kılıbık kocalar bebek bezi yıkarken tasvir ediliyordu. Resmi belgelerde çocuk sahibi olan kadınlara “anne” olarak değil, “kocanın eşi” olarak hitap ediliyordu.⁷⁹

⁷⁹ Wiesner-Hanks, a.g.m., s.29.



Resim 24: Nicoleas Maes, “Yaramaz Trampetçi”, 1655, t.ü.y., 62x66,4cm, Ulusal Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid

Nicoleas Maes'nin ev içi sahneleri anekdot detaylar içermektedir. “Yaramaz Trampetçi”de genç anne beşikteki bebeği uyandıracığından tedirgin olduğu için içeride trampet çalan küçük oğlunu azarlarken elindeki dal parçaları ile hafif yollu tehdit etmektedir. Ağlamaklı küçük çocuğun hüznünün aksine soldaki pencereden giren gün ışığı içeride hoş bir atmosfer yaratmaktadır. Pencere kenarında oturmuş dikiş diken anne, Hollanda janr resminde çok tekrarlanan bir konudur. Kadın kıyafetlerindeki sıcak kırmızılar ve turuncu tonlar ile masanın üzerindeki örtünün ilişkisi Maes'nin üslubunun karakteristik unsurlarıdır. Sanatçı ahşap yer döşemesi beşik ve hasır sepet gibi farklı malzemelerin dokularını betimlemekten belirgin bir zevk almış gibidir.

Maes'in Janr resimlerinin tipik özelliği, sakin bir ruh hali yaratmaya yardımcı olan figürlerin yumuşak hatlarının yanı sıra iç mekânda geçen sıradan bir olayı anlatmak için kullandığı jest ve pozlardır. Kadının oğluna yönelik jesti çocuğun doğru eğitimine yönelik bir hareket olarak yorumlanmaktadır. Erken modern dönemde bu annenin görevlerinden biri olarak görülmekteydi.



Resim 25: Adriaen Van Ostade, “Kır Evi Avlusu”, 1673, t.ü.y., 44x39,5cm, Ulusal Galeri, Washington, Widener Koleksiyonu

Adriaen van Ostade (1610-1685), “Kır Evi Avlusu” isimli resminde altı kişilik bir aileyi betimlemiştir. Burası mütevazı bir köy evidir. Aile gündüz saatlerinde evlerinin avlusunda huzurlu bir şekilde zaman geçirmektedir. Resimde anne oturmuş, midye ayıklamaktadır. Baba avlunun kapısında ayakta duvara dayanmış halde içeriyi seyretmekte, hemen önünde büyük kız çocuğu en küçük kardeşini oyalamaktadır. Resmin sağ tarafında ise evin ortanca iki çocuğu köpekle oynamaktadır. Kompozisyonun sağ kısmında öteki ucunun nereye bağlandığını bilmediğimiz, tavuk kümesine bağlanmış çamaşır ipine birkaç parça eşya asılmıştır. Bir tarafta kümesin üst kısmına fiçı, bez gibi malzemeler dağıtılmış başka bir tarafta kümesin korkuluklarına tekrar kullanılmak üzere temizlik aletleri bırakılmıştır. Açık bırakılan pencere, içerisi görülemiyor olmasına rağmen izleyiciyi evin içine de dahil eder gibidir. Herhangi bir köy evinin bir bölümünün yansıtılmış olduğu bu kompozisyon, hane halkının günlük yaşamını anlayabilmemize yardımcı olacak pek çok ayrıntı barındırmaktadır. Ataerkil toplum yapısı aile içindeki rolleri de tanımlamaktaydı. Batı toplumunda erkekler dışarıda çalışmalı ve evin geçimini sağlamalıydı. Kadınlar ise hem tarlada eşlerine

yardımcı olmak, hem de ev işlerini üstlenip çocuklara bakmalıydılar. Kadın ve erkekler arasındaki bu görev paylaşımı aile içinde küçük yaşlardan itibaren çocuklara benimsetilmekteydi.

Van Ostade bir köylü ailesinin ev halini betimlediği bu resimde figürleri toplumsal cinsiyet rollerine uygun biçimde pozlandırmıştır. Avluda oturan anne yemek hazırlarken, baba figürü eylemsizdir. Büyük kız en küçük kardeşinin bakımını üstlenerek ilerideki görevine hazırlanmakta, oğlan kardeşi ise köpekle oynayarak oyalanmaktadır.

Batı Avrupa’da 17. yy’ın ortasına doğru kilisenin saygınlığının ve toplumsal düzenin korunmasında ve nüfus artışının sağlanmasında aile kurumu önemli bir işlev görmeye başlamış; yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise evlilikte sevgi önemli hale gelmiştir.⁸⁰

Evlilik kurumu, ekonomik ve sosyal alanlarda, yüksek sosyal seviyede veya düzende, siyasi ortaklıklarda pozitif bir etkiye sahipti. Tanrı tarafından buyrulduğuna inanılan ataerkil sistemin devamlılığı, bu kurum aracılığı sağlanıyordu. Oldukça karmaşık olan evlilik kurumu, gelin ve damadın bireyselliğinden daha fazla anlam ifade ediyordu. Birçok zengin aile aşkın evliliğin temelini oluşturabileceğine inanmamaktaydı.⁸¹ İngiltere ve Fransa’da sadece en yüksek tabakalara mensup kişiler, İtalya’da ise soylu sınıfın yanı sıra, meslek örgütleri ve tüccarlar da anlaşmalı evlilik yapmaktaydı.⁸²

⁸⁰ Corbin, Courtine, Vigarello, a.g.e., s.140.

⁸¹ Emlyn Eisenach, “Marriage”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 4, New York:2004, s.38-43.

⁸² Corbin, Courtine, Vigarello, a.g.e., s.155-156.



Resim 26: William Hogarth, “Evlilik Sözleşmesi”, t.ü.y.,1743, 70x91cm, Ulusal Galeri, Londra

İngiliz sanatçı, William Hogarth 18. yüzyıl İngiltere’inde üst sınıflar arasında halen yaygın olan sözleşmeli evliliklerin neden olduğu kötü sonuçları tasvir eden bir dizi resim yapmıştır. Altı resimden oluşan bu serinin ilki bir evlilik sözleşmesini konu almaktadır.

Söz konusu sözleşme iflas eden Earl Squanderfield’in oğlu ile zengin bir tüccarın kızı arasında evliliği düzenlemek için yapılmaktadır.⁸³ Kompozisyonun sağ tarafında gösterişli bir koltukta oturan Earl’ün sağ bacağındaki bandaj onun gut hastası olduğunu düşündürür. Bu hastalık genellikle kaliteli beslenen ancak bedensel aktiviteleri kısıtlı olan zenginler arasında görülmektedir. Hastalık vurgusu, Earl’ün sosyal statüsünü göstermek için yapılmış olmalıdır. Ayrıca Earl sol eliyle soy ağacını işaret ederek toplumsal konumunu göstermektedir. Sade bir şekilde giyinmiş olan tüccar evlilik sözleşmesini Earl’e teslim etmektedir. Sağ taraftaki masanın etrafında bulunanlar için bu sadece bir iş anlaşmasıdır. Tüccar, sosyal statüsünü yükseltip saygınlık kazanmak için kızını satarken, Earl evini yenilemek ve mali durumunu düzeltmek için paraya ihtiyaç duymaktadır.

⁸³ <http://historyandotherthoughts.blogspot.com/2013/07/marriage-la-mode-by-william-hogarth.html>

Gelin ve damat adayı biraz gerideki koltukta oturmaktadırlar. Earl'ün zengin görümlü oğlu ortamda olup bitenlerle ilgilenmiyor gibidir. Nişanlısına sırtını dönmüş, aynada kendini incelemektedir. Öte yandan genç kız endişeli görünmektedir. Babasının avukatı kendisini teselli etmeye çalışırken, genç kız elinde tuttuğu mendille oynamaktadır. Genç çiftin arkasındaki duvarda Caravaggio'nun Medusa isimli eseri asılıdır. Hemen önlerindeki iki köpek ise birbirine zincirlenmiş durumdadır. Bu detaylar gençleri birbirine mahkûm edecek olan bu evlilik sözleşmesinin bir felaketin başlangıcı olduğunu imlemektedir.

Aileler çocuklarının evliliği üzerinde oldukça büyük söz sahibiydiler. Evlenme yaşı, ekonomik koşullara, çeşitli sosyal statülere ve coğrafi koşullara göre değişmekteydi. Aristokrat aileler kızlarını oldukça genç yaşta iken yirmili veya otuzlu yaşlardaki erkeklerle evlendiriyorlardı. İtalya ve İspanya'da hiç evlenmeyen kadınlar genellikle manastıra girmeyi, Protestan bölgelerde ise akrabalarıyla birlikte yaşamayı tercih etmekteydiler. Alt sınıflarda ise evli çiftler arasındaki yaş farkı daha azdı. Çünkü erkeğin iş kurması için kadının çeyizinin olması gerekiyordu. Bu nedenle bir süre çalışan kadınlar yirmili yaşlarının ortalarında evleniyorlardı. Kırsal kesimde arazinin miras yolu ile elde edilmesi de evlilik yaşını geciktiren bir diğer durumdu.⁸⁴



Resim 27: Jan Steen, “Gelinin Gelişi”, 1626, 57x72cm. p.ü.y.

⁸⁴ Eisenach, a.g.m., s. 38-43.

17. yüzyılda Hollanda'da, düğün töreni genellikle damadın evinde veya bir handa devam eder, hatta bazen eğlence birkaç gün sürerdi. Jan Steen'in "Gelinin Gelişi" isimli resminde damat hanın kapısında duran gelini, elinden tutarak içeriye almaktadır.

Sanatçı çifte sempati ile yaklaşıyor gibi görünse de bunun bir köylü düğünü olduğu, gelin ve damadın yanı sıra misafirlerin de alt sınıflara mensup olduğu açıktır. Eğlencenin yapıldığı bina oldukça mütevazidir. Renkli bir kostüm giymiş olan damat omzuna elit beylerinki gibi bir siyah ceket atmıştır. Ancak onlar gibi ustalıklı taşıyamadığı bu ceket üzerinde iğreti durur. Gelinin kostümü de oldukça basittir. Arkasındaki nedimesi ise modası geçmiş komik süslemeli siyah bir şapka giymektedir. Steen üst sınıfa mensup olanlar gibi zarif davranmaya çabalayan bu basit insanların komik durumlarını üstten bir bakışla tasvir etmektedir.



Resim 28: Jan Steen, "Köy Düğünü", 1625-1626, p.ü.y., 59,5x83,5cm, Western Ulusal Sanat Galerisi

Jan Steen yaşamı boyunca elliden fazla düğün resmi yapmıştır. Bunların yaklaşık yirmi tanesi ise köy düğünlerini anlatmaktadır. Dış mekân sahnesi olan bu resimde gelinin büyük bir izleyici grubu eşliğinde damadın evine gelişi tasvir edilmektedir. Gelinin saçlarını kapatan şeffaf başlık iffetli oluşunun simgelemektedir.

Evin merdivenlerinden inen damat abartılı bir telaş içinde görünmektedir. Hem dışarıdaki kalabalık hem de pencerelerden sarkan ev ahalisi büyük bir ilgiyle bu karşılaşma anını izlerken ağaç kütüklerinin ardındaki iki çocuk kendi aralarında kavgaya dalmış görünmektedir. Kapının önündeki kemancı ile sokaktaki kalabalığın biraz kenarında duran oğlan çocuğu flütüyle düğün şarkısı çalarak geline hoş geldin demektedirler. Evin önündeki kadın ise elindeki sepette bulunan çiçek yapraklarını gelinin yürüyeceği yola serpiştirir. Resimde betimlenen elliden fazla insanın yüz ifadesi ve duruşları, sanatçının kendine özgü insan duyguları ve davranışlarını yansıtmadaki becerisini göstermektedir.

Erken modern dönem Avrupa'sında köylüler ve alt tabakadan insanlar için aşk açıkça ifade edilebilmekteydi.⁸⁵ Aynı toplumsal sınıftan delikanlılar ve genç bayanlar, evlenmeden önce de yakınlaşabiliyorlardı. Bu nedenle pek çok kadın gebe olarak evlenmekteydi.⁸⁶

Evlilik kararını erkek vermekteydi. Erkekler, beğendikleri kıza, ailesinden ve arkadaşlarından izin alarak kur yapabiliyorlardı. Gençler ancak kızın ailesi onay verdikten sonra evlilik sürecine giriyorlardı. Alt sınıflarda para ya da mülk pazarlığı aşk ilişkilerinin ilk değil, son aşamasında yapılmaktaydı.⁸⁷

Gençlerin karşılaşıp tanışabilecekleri çeşitli sosyal ortamlar bulunuyordu. Çeşitli vesilelerle düzenlenen oyunlu, danslı şenliklerde çimdiklemeler, el sıkışmalar, kaçamak öpücükler, şakacıktan kavga etme gibi sevecen hareketlerle basit, kolay çözülen iletişim yöntemleriyle gençler birbirlerine karşı olan özel ilgilerini belli edebilmekteydiler.⁸⁸

Avrupa'da alt sınıflara mensup gençler serbestçe flört edebilmekteydiler. Üst tabakaya mensup gençlerin herkesin bulunduğu ortamlarda karşı cinse olan ilgilerini açıkça belli etmeleri mümkün değildi. Ancak İngiltere'de orta sınıf ve köy aristokratları

⁸⁵ Corbin, Courtine, Vigarello, a.g.e., s.176.

⁸⁶ Corbin, Courtine, Vigarello, a.g.e., s.143-144.

⁸⁷ a.g.e., s. 144-145.

⁸⁸ a.g.e., s.145-146.

bu hususta belli bir bağımsızlığa sahiptiler.⁸⁹ Katolik Kilise, ilk evlilikle kurulan akrabalığın dulluktan sonra da devam etmesi nedeniyle ikinci evliliklere karşı çıkmaktaydı.⁹⁰



Resim 29: Jan Havicksz Steen, “Kırda Çapkınlık”, 1626-1679, t.ü.y., 65,4x80cm, Philips Uluslararası Güzel Sanatlar Mezatçıları

Jan Steen'in “Kırda Çapkınlık” isimli resminde çimenlerin üzerine uzanmış iki aşık betimlenmiştir. Arkalarında büyük bir meşe ağacı bulunmaktadır. Sol taraftaki ağaçlar ön plana düşen gölgeleri ile tiyatro perdesi etkisi yaratmakta genç aşıkların bulunduğu küçük tepeyi bir sahneye dönüştürmektedir. Sol elinde flüt bulunan genç adam kırmızı bir elbise giymiş olan kadına doğru eğilmiştir. Geriye doğru uzanmış kadının şalı artık omuzlarında değil kucağındadır. Sol elinde bir tutam iplik bulunmaktadır. Bu iplik aşıkların ilk defa yakınlaştıklarını imlemektedir. Hemen üzerinde uzaklara doğru uçan kuş ise bu buluşmanın gizli saklı yapıldığını düşündürür. Genç kadın sağ eliyle hafifçe, yere düşen hasır sepeti tutmaktadır. Kızaran yanakları heyecanını açığa vurmaktadır. Ancak genç adamın elindeki flüt, panı anımsatır.

⁸⁹ a.g.e., s. 145.

⁹⁰ Aries, Duby, a.g.e., s. 619.

Tepenin ardında elinde gül olan bir çocuk betimlenmiştir. Çocuk gülerek çifte doğru yaklaşırken ön tarafta olup bitenlerin farkında değildir.

7.1.2. Görgü Kuralları

Salonların ve sarayın sosyal ritüelleri, adabı muaşeret kuralları tarafından belirlenmekte; ve dayattığı normlar hangi sınıfa mensup olursa olsun bütün bireyler üzerinde yaptırım gücüne sahip olmaktadır.⁹¹ Aristokratlar efor sarf etmeyi gerektiren her türlü davranıştan kaçınmalı, eylemlerinin zahmetsiz ve neredeyse hiç düşünmeden yapıldığını gösteren belli bir kayıtsızlığı ve gevşekliği muhafaza etmeliydiler.⁹² Özellikle saraylarda statünün şekil üzerinden yansıtılmasını gerektiren toplumsal eğilimler zorunlu olarak karşılıklı bağımlılıkları ve içli dışlılığı arttırmaktaydı. Ancak adabı muaşeret kuralları gereği bedenler arasında mesafe konmalı idi. En sıradan gündelik davranışlarda bile, bedenler arasında belli bir mesafe olması dayatılıyordu. Bu mesafe, duygusallığın neden olabileceği tehlikeleri bertaraf etmek için bireyler arasında tarafsız bir alan yaratıyordu.⁹³



Resim 30: Gerard ter Borch, “Talibin Ziyareti”, 1658, t.ü.y., 80x75cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington

⁹¹ Aries, Duby, a.g.e., s.180.

⁹² a.g.e., s. 212.

⁹³ a.g.e., s. 207.

Gerard ter Borc'un, "Talibin Ziyareti" adlı eserinde gösterişli eşyaların bulunduğu kasvetli bir mekânda varsıl görünümlü bir figür grubu betimlenmiştir. Resmin merkezinde ön planda yer alan genç kadın, misafirini karşılamak üzere ayağa kalkmıştır. Saten kıyafetler giymiş olan kadının yüzünde ölçülü bir tebessüm bulunmaktadır. Kapıdan henüz girmiş olan genç adam ise bu selamlamaya nezaketle eğilerek karşılık vermektedir. Arka planda yer alan erkek figürü büyük bir ilgiyle bu ikiliyi izlerken, sağ taraftaki masanın yanında oturmuş olan genç kadın tambur çalmaya devam etmektedir.⁹⁴ Resmin tamamına nüfuz eden ölçülülük ve sükûnet elit sınıflardan beklenen bir davranış kalıbıdır. İyi eğitim almış seçkin kişiler üzüntülerini olduğu gibi sevinçlerini de abartılı hareketlerle yansıtmaktan kaçınır, duygularını belli etmeleri hoş karşılanmazdı. Öte yandan hiyerarşik toplum yapısı bireyleri daha üst statüdeki kişiler gibi giyinip kuşanmaya ve davranışlar sergilemeye yönlendirmekteydi. Detaylardan arındırılmış loş mekân ve arka plandaki erkek figürünün varlığı resimde betimlenen dört kişi arasındaki ilişkinin niteliğini belirsizleştirmekte ve soru işaretleri oluşturmaktadır.



Resim 31: Gabriel Metsu, "Şövalyeyi Ziyaret Eden Genç Hanımefendi", 1660-1661, t.ü.y., 64x47cm, Louvre Müzesi, Paris

⁹⁴ Brenner, Riddell, Moore, a.g.e., s.79-85.

Metsu'nun "Şövalyeyi Ziyaret Eden Genç Hanımefendi" isimli resminde şık mobilyalarla döşenmiş bir odada masanın sağında ayakta duran bir şövalye elindeki şapka ile sol tarafta oturan genç kadına doğru nezaketle eğilmektedir. Genç kadının sağ elinde tuttuğu bir kadeh şarabı az önce şövalyenin ikram ettiği düşünülebilir. Beyaz bir başlık takmış olan genç kadının üzerinde koyu renkli kadife bir elbise ve beyaz saten etek bulunmaktadır. Şövalye ise deri bir ceket, kolları gümüş işlemeli sarı ipek gömlek, üzerinde çelik zırh ve kırmızı kuşak ile altınla süslenmiş bir kemer takmıştır. Ayaklarında da öküz derisinden uzun çizmeler bulunmaktadır. Genç kadının arkasında kompozisyonun sol tarafında duran mavi giyişiler içindeki küçük çocuk içinde limon bulunan gümüş bir tabak tutmaktadır. Kadının yan tarafında ise spaniel cinsi kahverengi küçük bir köpek durmaktadır. Sağ taraftaki masanın üzerine kırmızı renkli Türk halısı serilmiştir. Önünde ise mavi kadife kumaş ile kaplanmış sandalye vardır. Sandalyeye yaslanmış bir baston mekânda dikkati çeken bir diğer ayrıntıdır. Hemen altında yerde bir eldiven bulunmaktadır. Figürlerin arkasında kısmen betimlenmiş bir perde ve sütunlarla desteklenen baca dikkati çeker. Kırmızının çeşitli tonlarının kullanıldığı resimde özenle yansıtılan dokular Gabriele Metsu'nun yapıtını karakterize etmektedir.⁹⁵

Resimde üst tabakalara mensup olan elitlerden uymaları beklenen görgü kuralları görselleştirilmiştir. Genç kadının zarif bir baş hareketiyle centilmeni selamlaması; genç adamın başlığını çıkartarak hafifçe eğilmesi; her iki figürün de yüzlerinde mutluluklarını ima eden hafif birer tebessüm olması; ancak duygularını gösterecek aşırı hareketlerden kaçınmaları dahil oldukları sosyal sınıfa ait davranış kalıplarıdır. Ayrıca kompozisyonda küçük bir çocuğun bulunuşu -dönemin teamülleri gereği- genç kadının saygınlığını korumak için alınmış bir tedbir olarak düşünülebilir.

⁹⁵ <https://ia902705.us.archive.org/7/items/catalogueraisonn01hofsuoft/catalogueraisonn01hofsuoft.pdf>



Resim 32: David des Granges, “Saltonstall Ailesi” ,1636-7, t.ü.y., Tate Galeri, Londra

David des Granges, “Saltonstall Ailesi” isimli resminde iç mekânda bir aileyi betimlemiştir. Olay kompozisyonun büyük bir bölümüne yatay düzlemde yere paralel şekilde yerleştirilmiş olan bir yatağın çevresinde gerçekleşmektedir. Ailenin zenginliğini vurgulayan kırmızı kadife bir cibinlik giydirilmiş olan yatağa dantelli ipek çarşaf lar örtülmüştür. Evin hanımı olan Bayan Saltonstall hastalıktan benzi solmuş halsiz bir şekilde yatağa uzanmıştır. Güçsüz elini eşine doğru uzatmıştır. Bay Saltonstall ise iki kızından daha büyük olanın elini tutmaktadır. Küçük kız ise kardeşinin kolunu kavramıştır. Çocukluğun tüm masumiyetini üzerlerinde taşımakta olan bu küçük kızların yüzlerindeki hü zün garip bir şekilde bütün odaya yayılmıştır. Bu durum, resmin bir hasta ziyaretinden çok veda sahnesi olduğu hissi uyandırmaktadır. Kompozisyonun sağ kısmında yatağın başındaki sandalyede oturmakta olan seçkin görünümlü kadının kimliği ise belirsizdir. Beyaz saten kıyafeti pahalı dantellerle süslenmiş olan bu genç kadının kucağında bir bebek bulunmaktadır. Kırmızı saten zıbnılığa sarılmış olan bebek belli ki Bay Saltonstall’ın en küçük çocuğudur. Tıbbın henüz ilerlemediği bu dönemlerde kadınların çok sayıda doğum yaptıkları için genç yaşta hayata veda ettikleri bilinmektedir. Bayan Saltonstall’ın mermer beyazlığındaki teni, bitkin hali çaresiz bir hastalığa yakalandığını düşündürmektedir. Sanatçı, burada Saltonstall ailesinin yaşamındaki üzücü bir anı belgelemiştir. Belki de son defa birbirlerini görecek

olmalarına rağmen aile üyeleri duygularını kontrol etmekte, üzüntülerini dışa vurmaktan kaçınmaktadır. Bastırılan duygular, odaya büyük bir ağırlık çökmesine neden olurken resmin donuk bir havaya bürünmesine yol açmıştır.

Adabı muaşeret kuralları 17. yüzyılda Kuzey Avrupa'nın tamamında uygulanmaktaydı. Bu kuralların yazıldığı kitaplar, dini gerçeklere uygun bir biçimde, insanlar arasında meşru bir sosyalleşmenin kurallarını oluşturmayı hedeflemekteydi. Bu kitaplar insanları herkesin kendisinde görmesi gerekenler ile kişinin insanlardan ve hatta kendisinden saklaması gerekenleri birbirinden ayırmaya teşvik etmekteydi. Böylece bireysel alan hem kolektif denetime maruz kalmakta hem de yasaklarla sınırlanmaktaydı.⁹⁶ Adabı muaşeret kuralları, çocukların temel eğitiminde de etkiliydi.⁹⁷ Onlardan her türlü aşırıktan uzak durmaları, başkaları ile iletişim kurarken hafifçe gülümsemeleri, karşılıklı bakmaları, yumuşak bir ses tonu ile konuşmaları ve genel bir ölçülülük içinde olmaları beklenmekteydi.⁹⁸



Resim 33: Sir Peter Lely, “Kız ve Eşek”, 1670, t.ü.y., 124x102cm, Tate Galeri, Londra

⁹⁶ Aries, Duby, a.g.e., s.202-207.

⁹⁷ a.g.e., s.196.

⁹⁸ a.g.e., s.203.

Sir Peter Lely'nin “Eşek ve Kız” adlı resminde, beyaz saten gecelikler içindeki küçük bir kız çocuğu, bahçeye açılan terasın korkuluklarından kafasını uzatmış olan bir eşeğe yiyecek verirken betimlenmiştir. Küçük kızın üzerindeki yatak kıyafeti zamanın sabahın erken saatleri olduğunu düşündürmektedir. Sanatçı yakın plan kadrajı tercih etmesine rağmen kompozisyonda bu küçük kızın ait olduğu sınıfa dair pek çok işaret bulunmaktadır. İnce bir işçilikle oyulmuş olan mermer balkon korkulukları, arka plandaki kırmızı renkli ağır saten perde ve kızın üzerindeki dantelli saten gecelik ailenin ne kadar varlıklı olduğunu ima etmektedir. Küçük kızın sol eliyle eteğini hafifçe kaldırıp diğer eliyle tuttuğu kirazları sevimli eşeğe verişindeki zarafet, onun iyi bir eğitim aldığını düşündürmektedir. Hiçbir izleyicinin olmadığı bir anda bile küçük kız, adabı muâşeret kuralları çerçevesinde son derece ölçülü davranmaktadır.



Resim 34: Sir William Beechey, “Sir Francis Ford’un Bir Dilenci Çocuğa Para Veren Çocuklarının Portresi”, 1793, t.ü.y., 180x150cm, Tate Galeri, Londra

Sir William Beechey'in, “Sir Francis Ford’un Bir Dilenci Çocuğa Para Veren Çocuklarının Portresi” adlı eseri, toplumsal sınıf farklılıklarını oldukça iyi anlatan bir örnektir. Resimde Sir Francis Ford’un çocukları babalarının sahip olduğu uçsuz

bucaksız toprakları gösteren bir mekânda karşılaştıkları dilenci çocuğa para uzatırken betimlenmişlerdir. Toplumsal statüleri üzerlerindeki giysilerden rahatlıkla anlaşılan bu çocuklar arasındaki tek iletişim el değiştiren bozukluklar aracılığı ile sağlanmaktadır. Dilenci çocuk izinsiz girdiği bu topraklarda kendisine gösterilen kibirli hoşgörü karşısında gözlerini kaçırmak suretiyle utancını belli ederken, küçük Fordlar büyük bir özgüven içinde betimlenmişlerdir. Beechey resminde, dilenci çocuk üzerinden, Ford'ların sahip olduğu üstün nitelikler vurgulamaktadır.

Toplum içinde iyi görünüm kişiye avantaj sağlıyordu. Görünüme özen göstermek ise bir çeşit öz denetimi gerektirmekteydi. Beden temizliğinde, yegâne görünür kısım olan eller ve yüz haricindeki bölümler, dikkate alınmamaktaydı. Daha çok giysiler ve özellikle de çamaşırlara özen gösterilmekte; kolluk ve yakaların gösterişli beyazlığı, temizliğin esas göstergesi olarak kabul edilmekteydi.⁹⁹ Hiyerarşik bir toplumsal düzende statüleri yeniden yapılandırmak, pekiştirmek ve iyileştirmek için her şey sergilenebilmeli ve yerinde değerlendirilmeliydi.¹⁰⁰



Resim 35: Genç Gerard ter Borch, “Ellerini Yıkayan Bayan”, 1655, t.ü.y., 53x43cm, Dresden, Almanya

⁹⁹ Aries, Duby, a.g.e., s.210.

¹⁰⁰ a.g.e., s.202-207.

Gerard Terborch, olgunluk dönemi eserlerinde muhtemelen kumaş dokularını yorumlama konusundaki üstün yeteneği ile bağlantılı olarak gösterişli ve şatafatlı sahneler betimlemeye yönelmiştir. Bu konuların sanatçının zarif iç mekânlar ve zengin görünümlü kadınlar resimlemesine müsaade eden estetik bir arka plana sahip olduğu düşünülebilir. “Ellerini Yıkayan Kadın”, Hollanda tür resmi geleneğinin en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçı burada sıradan bir eylemi, duygusallaştırmadan betimlemektedir. Kompozisyonun merkezinde yer alan eller iki farklı sınıfa mensup iki kadının yaşam hikayelerini özetler gibidir. Ancak Terborch, her ikisine de mesafeli durur. Ne abartır ne de izleyicinin ellerin anlattığı hikâyeye empati kurmasına izin verir. Bu iç mekân resminde sanatçı, genç kadının elbisesi, masanın üzerine serili olan Türk halısı ya da duvarda asılı olan resmin çerçevesine çok daha önem vermiş gibidir. Bütün bu zengin dekor içinde genç kadının hizmetçisinin yardımıyla ellerini temizliyor oluşu bakımlı bir kadının daha cazibeli olduğunun erkeksi bir anlatımıdır.



Resim 36: Adriaen van Ostade, “İç Mekânda Köylüler”, 1661, t.ü.y., 37x47cm, Rijks Müzesi, Amsterdam

Adriaen van Ostade, “İç Mekânda Köylüler” isimli resimde yıkık dökük ancak oldukça geniş bir mekânda kalabalık bir figür grubu betimlemiştir. İslî duvarlar, oraya

buraya atılmış çaputlar ve mekânın her yerine yayılmış gündelik eşyalar ortamın hayli kirli ve dağınık görünmesine neden olmaktadır. Kompozisyonun merkezinde biri kadın dört figür şöminenin önünde günlük meseleler hakkında sohbet etmektedirler. Hemen önlerindeki küçük çocuk bir yandan çorbasını içmekte bir yandan da yanında duran köpekle ilgilenmektedir. Arka plandaki beş figür ise kendi aralarında sohbete dalmış görünmektedir. Mekânın bir çiftlik evi ya da civardaki yoksul köylülerin uğrak yeri olan bir han mı olduğu belli değildir. Köylülerin boş vakitlerini geçirmek için bir araya geldiği bu mekân tüm karmaşıklığına rağmen sükûnet hissi vermektedir. Erken dönem resimlerinde köylüleri genellikle kaba saba ve kavgacı insanlar olarak betimleyen Van Ostade sonraki eserlerinde kalabalık ancak sakin figür grupları resimlemeye yönelmiştir.

Köylü ve hizmetçilerin betimlendiği eserlerde figürler, genellikle kaba saba ve incelikten yoksun, pasaklı, paspal, tembel ve haylaz olarak betimlenmekte; ahlak yoksunu olarak gösterilmektedirler. Yağlıboyanın maddesel yoğunluğunu kullanarak gerçeklik yanılsamasını iyice arttıran sanatçılar, alıcılarına şu mesajı vermektedirler: Zengin olanlar dürüst ve çalışkan insanlardır. Hiçbir işe yaramayanlarsa, haklı olarak, hiçbir şeye sahip olamayanlardır.



Resim37: Adrian Jans van Ostade, “Hotelde Eglence”, 1635, p.ü.y., 31x46cm, Antwerp, Danimarka

7.1.3 Kılık Kıyafet

Erken Modern Dönemde giyim tarzları aidiyetin bir göstergesi olarak kullanılmakta ve kişinin mensubu olduğu sınıfın, cinsiyetin, ırkın, dinin ya da meslek grubunun anlaşılmasını kolaylaştırmaktaydı. Bu nedenle de giyim kuşam kurallara bağlanmıştı. Bazı kıyafetler ve renkler belli aidiyetleri temsil ediyordu. Ama her zaman bir üst sınıfın göstergesi olan giyim kuşam tarzına meylediliyordu. Köylülerin kıyafetleri ise genellikle kaba kumaşlardan üretilmiş basit giysilerdi. Günlük yaşam içinde tüm bu çeşitlilik farklı kesimlerin birbirinden hemen ayrılmasını sağlıyordu.¹⁰¹



Resim 38: Genç Gerard Terborch, “Tuvaletli Bayan”, 1660, t.ü.y., 59x62cm, Detroit Sanat Enstitüsü, US

Gerard Terborch “Tuvaletini Giyen Genç Hanım” isimli resminde hizmetçisinin yardımıyla güne hazırlanan varlıklı ve elit bir kadını betimlemiştir. Resmin mekânı, solda tavana kadar uzanan bir şömine ve Türk halısı ile kaplı bir masanın bulunduğu

¹⁰¹ Corbin, Courtine, Vigarello, a.g.e., s.117-122.

büyük ve şık görünümlü bir yatak odasıdır. Masanın önünde üzerinde yakası ve kol uçları çizgili bir ipek kumaşla çevrilmiş mavi saten elbise giyen genç bir kadın durmaktadır. Beyaz saten eteğinin etrafı atın yaldızlarla süslenmiştir. Hizmetçisi şalını arkaya bağlarken genç kadın parmağına bir yüzük takmaktadır. Masanın yanında ise altın kaplamalı bir leğen ve ibrik tutan şık bir komi durmaktadır. Arka tarafta küçük bir köpek iskemlenin üzerine zıplamaya çalışır. Masanın üzerinde duran aynaya genç kadının profilden görünen portresi yansımaktadır. Altın yaldızla boyanmış kabartmalarla süslü bir çerçevesi bulunan bu aynanın önündeki çift kollu şamdan ve diğer objeler mekâna öylesine yerleştirilmiş gibi görünen pahalı eşyalardır.



Resim 39: John Riley, “Doksanlık Hizmetçi”, 1686, t.ü.y., 225,4x148,6cm, Özel Koleksiyon, Windsor

Bridget Holmes, 17. yüzyılda İngiliz kraliyet sarayında çalışan bir hizmetçiydi. Görevi kraliyet dairelerinin temizlenmesi idi. Charles I, Charles II, James II ve William III ve Mary II dönemlerinde görev yapmıştı. Bu dönemde hizmetçilerin portrelere konu olması oldukça ender rastlanan bir durumdu. Bu portre her ne kadar Holmes’ın ilerlemiş yaşına rağmen kraliyet ailesini verdiği onurlu hizmetleri anıyor gibi görünse de neticede

o çoğunlukla merdiven altında yaşayan biriydi. Riley kaba kumaştan üretilmiş derli toplu bir hizmetçi kostümü giymiş olan bu yaşlı kadını elinde bir fırça ile toz alırken betimlemiştir. Bu geniş mekânın arka tarafında klasik bir frizle süslenmiş büyük bir vazoda bulunmaktadır. Mekânı diyagonal bir hareketle bölen Şam kumaşından yapılmış ağır perdenin ardına saklanmış küçük komi Holmes'ü izlemektedir. Yüzündeki muzır ifade yaşlı kadına yaşlı kadına bir şaka yapmak üzere olduğunu düşündürür. Biraz sonra belli ki her ikisinin de duygu durumu değişecektir.

17. yüzyılda soylu ya da burjuva çocuklarının bedenlerine, kemiklerin az çok sertleştiği zamana kadar sırtları dikleşsin diye korse giydirilmekteydi. Bu, bedeni kendi içindeki iç dinamikleri yerine, dışarıdan yoğuran bir şeyle şekillendirmenin tercih edildiği anlamına gelmekteydi. Korse normal bir yürüyüşün yanında güzel bir duruş şekli de sağlamaktaydı. Çünkü kıpırdayan oynayan bir bedenin, heyecanları, tutkuları uyandırdığı düşünülmekteydi.¹⁰²



Resim 40: Antony van Dyck, “İngiltere’li I. Charles’in Çocukları”, 1635, t.ü.y., 151x154cm, Galeri Sabauda, Torino

¹⁰² Corbin, Courtine, Vigarello, a.g.e., s. 226.

Antony van Dyck'ın “İngiltere’li Charles’in Çocukları” isimli eserinde çocuklar, nadide bir halı üzerinde yapay bir şekilde pozlandırılmışlardır. Ayaklarının altına serpiştirilmiş olan güller, üzerlerindeki gümüş ipliklerle işlenmiş ve dantellerle süslenmiş olan saten kıyafetler ailelerinin ne kadar varlıklı olduğunu imlemektedir. Yanlarında arka ayakları üzerine çökmüş olan köpek, uysal görünümü ile bu küçük seçkin gruba bağlılığını göstermektedir. Koyu renkli saten perdelerin daralttığı iç mekân sağ taraftaki kapı ile bahçeye doğru açılmaktadır. Gül ağaçlarının üzerinde bulutlarla kaplanmış mavi gökyüzü, içerdeki sakin ve kasvetli hava ile tezat oluşturacak şekilde dinamik bir etki yaratır. Gerek üzerlerindeki gösterişli ve ağır kıyafetler, gerek ölçülü duruşları ve gerekse duygularını belli etmeyen yüz ifadeleri en büyüğü beş-altı yaşlarında olan bu küçük çocukların ait oldukları sosyal sınıfa uygun bir şekilde eğitildiklerini düşündürmektedir. Yetişkinlere özgü bir vakar ile dimdik ayakta duran bu çocuklar hem ayrıcalıklı olduklarının farkındadır hem de gelecekte yüklenecekleri sorumlulukların.



Resim 41: Bartolomé Esteban Murillo, “Küçük Meyve Satıcıları”, 1670-75, t.ü.y., 149x113cm, Alte Pinakothek, Münih

Bartolome Esteban Murillo'nun, "Küçük Meyve Satıcıları" isimli eserinde betimlenen köylü çocukları bir taşın üzerine çömelmiş sattıkları meyvelerden kazandıkları paraları saymaktadırlar. Önlerindeki sepette bulunan üzüm ve ayvalar henüz bitmemiş olsa da yüzlerindeki tebessüm satışların iyi gittiğini düşündürmektedir. Üstüste giydikleri kıyafetleri bir hayli eski, tozlu ayakkabıları yıpranmış da olsa küçük çocuklar mutlu görünmektedirler.

Ayakkabılar hem hareket yeteneğinin bir başka simgesiydi; hem de korunmak, dünyaya tutunmak ve süslenmek anlamına gelmekteydi. Ayrıcalıklılarıyla, yoksulları, erkeklerle kadınları, şehirlilerle köylüleri, her iki cinsten de topuklu giyenlerle düztabanları birbirinden ayıran, kurulu düzeni koruyan ahlak anlayışının bir göstergesiydi. Zenginler mümkün olduğu kadar az yürümekteydiler. Zaten ayakkabıları kumaştan ya da ince deriden yapılmış olduğu için zorlukla attıkları adımlarının her birini hesaplamaları gerekmektedir.



Resim 42: Dirck Hals, "İç Mekânda Sigara İçip Tavla Oynayan Centilmenler",1627, t.ü.y., 31x23,1cm.

Dirck Hals'ın, "İç Mekânda Sigara İçip Tavla Oynayan Centilmenler" isimli resminde betimlediği figürlerin giydiği ayakkabılar son derece rahatsız görünmektedir. Sivri burunlu ve topuklu oluşlarına, sahiplerinin ayaklarını sıkıyormuş gibi

görünmelerine rağmen, centilmenlerin rahatsız olduklarına dair hiçbir emare bulunmamaktadır. Resimdeki figürlerin hepsinin de kıyafetleri neredeyse aynı modeldir. Üst bedenlerini adeta bir korse gibi sımsıkı saran ve belden aşağı doğru volanlarla bollaşan ceketlerinin üzerinde büyük beyaz yakalar bulunmaktadır. Kol ağzlarında ise beyaz detaylar dikkati çeker. Geniş kenarlı şapkalarının renkleri farklı olsa da modelleri birbirinin aynısıdır. Hepsi de dizlerinin hemen üzerinde toplanan bol kesimli pantolonlar giymiştir. Altında ise kıyafetleri ile uyumlu renklerde çoraplar olduğu görülür. Bu benzerlikler resimdeki erkeklerin belli bir dönem ve coğrafyanın modasını yansıtan kıyafetleri ile aynı sınıfa mensup olduklarını ve belki de aynı meslek grubunda olabileceklerini düşündürür. Mekân son derece erkeksi görünmektedir. Sağ taraftaki duvarda asılı bir kılıç bulunmaktadır. Arka plandaki duvarda ise iki adet tuval resmi asılıdır. Bunlardan biri bir deniz savaşını konu alırken diğeri ise doğa manzarasıdır. Öte yandan yüzü izleyiciye dönük olan dört figürün de ağzında birer çubuk bulunmaktadır. Hiçbir kadının betimlenmediği bu mekânda erkekler son derece rahat bir halde gösterilmişlerdir. Sandalyede yana doğru kaykılmış ya da masanın üzerine abanmış olan genç erkekler adab-ı muaşeret kurallarını umursamaz gibidirler. Bir eğlence anının betimlendiği bu resimde neşeli bir atmosfer kendini hissettirmektedir.



Resim 43: Jean Michelin, “Fırıncı Arabası”, 1656, t.ü.y., 98,4x125,4cm, Met Müzesi, New York

Şehirlerde ve Güney'deki kırsallar haricinde, ayakkabıların kaba deriden yapılanları bile her zaman kullanılmayan çok kıymetli birer lüks olarak görülmekteydi. Taşradaki yoksullar ayaklarını yara bere içinde bırakan, burkulmasına neden olan tahta pabuç kullanılmaktaydılar.¹⁰³ Jean Michelin'in, "Frıncı Arabası" isimli eserinde betimlediği köylülerin giymiş oldukları ayakkabılar, Hals'ın Beyefendileri'nin giymiş olduklarından çok daha rahatmış gibi görünmektedir. Bunun nedeni sahiplerinin ayaklarından çok daha büyük olmalarıdır. Oysaki bedene göre esnemeyen ahşap materyal, hayatlarını bedenlerini kullanarak kazanan bu insanların hareketlerini kısıtlamaktadır. Üstelik Fransa'da mutlak monarşiye muhalif olan herkesin gözünde bu pabuçlar sefaletin göstergesi olarak simgeleşmiştir.¹⁰⁴

7.1.4 Boş Vakitleri Değerlendirme: Eğlence ve Oyun

Bu dönemde oyunlar özellikle Fransa olmak üzere tüm Avrupa'da günlük yaşamın içinde önemli bir yer tutmaktaydı. Oyunların mizansenlerinde ve hareketlerinde birtakım toplumsal ya da fiziksel beklentiler yansıtılmaktaydı. Beden, oyun sırasında tutkuların ve toplumsal ilişkilerin nasıl işe karıştığını; yakınlaşmaları, gerilimleri, çatışmaları, yerel coşkuların nasıl boşaltıldığını yansıtmaktaydı. Aynı zamanda toplumsal farklılıkların bireyin davranışlarını nasıl etkilediğini de göstermekteydi.¹⁰⁵ Soylu sınıfın oyunları, homojen konuları ve bütünü oluşturan kurallarıyla birlikte, hem eğitim süreçleri, hem amaçları açısından kategorilere ayrılmış ve sistemli hale getirilmiştir. Bireyi bir düzen içerisinde, çocukluk çağından itibaren şekillendirerek görünüşlerini bir forma kavuşturmakta idi.¹⁰⁶

¹⁰³ Corbin, Courtine, Vigarello, a.g.e., s.97-98.

¹⁰⁴ Corbin, Courtine, Vigarello, a.g.e., s.97-98.

¹⁰⁵ a.g.e., s.189.

¹⁰⁶ a.g.e., s. 210.



Resim 44: Le Nain Kardeşler'in Takipçileri, “Danseden Çocuklar”, 1650, t.ü.y., 92x120,2cm, Cleveland Sanat Müzesi, Ohio

Antoine, Louis ve Mathieu Le Nain, yaklaşık 1630'dan 1648'e kadar Paris'te kolektif bir stüdyo işleten üç kardeşti. Bu eserin Mathieu'ya ait olduğu düşünülmektedir. İzleyiciye sırtı dönük olan müzisyen gölgede oturmaktadır. Bir grup çocuk sabırla dansın başlamasını beklerken betimlenmiştir. Düzen ve iş birliği gerektirmesi nedeniyle dans, ailevi uyumu sembolize ediyordu. Portrelerinin özenle boyanmış olması, resimde betimlenen çocukların bireyselliklerinin önemli olduğunu düşündürmektedir. Ancak hepsinin de yüzünde hüznü ve melankolik ifadeler bulunmaktadır. Karmaşık danteller ve zayıf oğlan çocuklarının bıkkın yüz ifadeleri Mathieu Le Nain'ın karakteristiğidir. Ancak, durağan ve parlak ışıklı figürler ve kendi formlarına referans vermeyen uzun gölgeler resmin Mathieu Le Nain'ın takipçilerinden birine atfedilmesine neden olmuştur.¹⁰⁷

Oyunlar satranç, dama gibi akla uygun olanlar; zar gibi sırf şans üzerine kurulu oyunlar; ve tavla gibi kısmen ustalık, kısmen de şans gerektiren oyunlar olmak üzere üç gruba ayrılmaktaydı. Oyuna ne kadar ustalık, güç, hüner vakfedilirse kazanılan para da

¹⁰⁷ Hannah Segrave, October 2013, <http://www.clevelandart.org/art/1957.489#>

o kadar hak edilmiş sayılmaktaydı. Sırf şansa ya da kismete dayanan oyunlar muteber sayılmamakta, kumar ise tamamen dışlanmaktaydı. Zaten kâğıt ve zar oyunlarına yasak konulmuştu.¹⁰⁸



Resim 45: Georges de La Tour, “Karo Ası İle Hile”, 1635, t.ü.y., 106x146cm, Louvre Müzesi, Paris

Georges de La Tour pek çok resminde iskambil oynayan figürleri konu olarak işlemiştir. “Karo Ası İle Hile” adlı eserde bir masanın etrafında oturmuş üç oyuncu kâğıt oynamakta ve ayakta duran hizmetçi oyunculardan birine servis yapmaktadır. Resme adını veren hilekâr resmin solunda, hilesini gerçekleştirmek için kullanacağı kağıtları arkasına saklamaktadır. Kompozisyonun merkezinde yer alan kadının hizmetçiyle kurduğu göz teması ise şık kıyafetler içinde betimlenmiş üçüncü oyuncuya düzenlenen kumpasa işaret etmektedir.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Corbin, Courtine, Vigarello, a.g.e., s. 215.

¹⁰⁹ Durmuş Akbulut, “Resim Neyi Anlatır”, İstiklal Kitapevi, Aralık 2006, s. 261.



Resim 46: Adrian Brouwer, “Kartlar İçin Kavga Eden Köylüler”, 1630, a.p.ü.y, 26,5x34,5cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Almanya

Adrian Brouwer alt tabakaya mensup yoksul insanların günlük yaşamlarından kesitler sunan resimler yapmaktadır. Bu resimlerde betimlenen insanlar genellikle ahlak yoksunu, kaba saba ve ilkel görünmektedirler. Varsıl olanlar ise bu “ötekiler” üzerinden kendi ahlaki duruşlarını deklare etmekte ve statülerini görünür hale getirmektedirler.

17. yüzyılda Hollanda’da yaygın olan bira üretimi, yoksullar arasında alkolizmin yayılmasında etkili olmuştur. Brouwer’nin resimlerinde sık sık işlenen sarhoşluk kavramı, bu kötü alışkanlığın günah olduğunu imlemektedir. Kart oyunları da bu dönemde Protestan ülkelerde ahlak dışı bir davranış olarak görülmektedir. Brouwer’nin “Kartlar İçin Kavga Eden Köylüler” gibi eserlerindeki figürler genellikle alt sınıfa mensup kaba saba ve pasaklı anonim insanlardır. Kumar oynamanın yanı sıra, sigara içmeleri, sarhoş olmaları ve kavga etmeleri üst sınıfların ahlaki açıdan yanlış bulduğu davranışlardır.

“Kartlar İçin Kavga Eden Köylüler” resminde mekân muhtemelen yoksul insanların uğrak yeri olan bir tavernadır. İki plandan oluşan kompozisyonda iki ışık kaynağı bulunmaktadır. Bunlardan biri arka planda yer alan şöminede yanan ateştir.

Diğerinin kaynağı ise belli değildir. Sağ ön plandan sahneye sızan bu ışık bu loş mekânda resme konu olan olayı aydınlatmaktadır. Kompozisyonun merkezinde yer alan üç figürden ikisi şiddetli bir kavgaya tutuşmuş, diğeri ise elindeki bıçağı kınından çekerek müdahaleye hazırlanmıştır. Ortadaki genç adam ayağa kalkmış bir eliyle oyun arkadaşının saçlarını kavrayıp kafasını yere doğru bastırırken öfkeyle yukarı kalkan diğeri eli hedefe inmek üzereyken sahne dondurulmuştur. Fıçıdan devşirilmiş bir sehpanın üzerinde duran ve yere düşmüş iskambil kağıtları ile yerdeki toprak testi kavganın nedeni hakkında fikir vermektedir. Belli ki iskambil oynayan köylülerden biri hile yapmaya yeltenmiş alkolün tesiriyle öfke kontrolünü kaybeden diğeri ise şiddete başvurmuştur.



Resim 47: Gerard van Honthorst, “Akşam Yemeği Eğlencesi”, 1619, t.ü.y., 138x203cm, Galeri Uffizi, Floransa

Gerard Van Honhorst’un “Akşam Yemeği Eğlencesi” adlı eserinde yemek masası etrafında toplanmış kadınlı erkekli bir grup betimlenmiştir. Masanın ortasında, kaynağını görmediğimiz bir ışık figürleri sarı ve kırmızının çeşitli tonlarıyla aydınlatırken yansıyan gölgelerle hareketlenmiş boş duvarlar bu loş mekânı gizemli hale getirir. Ön planda arkası dönük olarak betimlenmiş erkeğin oluşturduğu koyu gölge ise mekân hissini güçlendirir. Yemek masasının sadeliği ve etrafta fazladan hiçbir

eşyanın bulunmayışı burasının bir taverna olabileceğini düşündürür. Müzik ve şarabın etkisiyle eğlencenin dozu artmaya başlamış gibidir. Kompozisyonun sağ tarafında oturmakta olan erkek figürünün bir elinde şarap testisi, diğerinde kadeh bulunmaktadır. Masanın arkasında ayakta duran genç kadın çatala sapladığı eti adamın ağzına tikiştirmek üzeredir. Erotik çağrışımları olan bu hareket diğer figürler tarafından gülerek izlenmektedir. Masanın ortasında ud çalan genç erkek, yanındaki güzel hanıma kur yaparken etrafta olup bitenlere ilgisiz görünmektedir. Kılık kıyafetlerinden birer centilmen oldukları anlaşılan erkeklerin yanındaki genç bayanların sosyal statüleri hakkında fikir yürütmek oldukça güçtür. Gerek mekânın sadeliği, gerekse sağ arka planda betimlenen yaşlı kadının kıyafetlerindeki ve gülüşündeki basitlik burasının saygın bir yer olduğuna dair soru işaretleri oluşturmaktadır. Oysaki bu dönemdeki toplumsal teamüller, iyi ailelere mensup kadınların bu tip mekânlarda bulunmasına izin vermemektedir. Üstelik masanın solunda cereyan eden durum, saygın bir genç kadın için onaylanmayacak bir yaklaşmayı da ima etmektedir.

Toplumsal statülerin farklılığı oyun alanlarında da görünür hale gelmişti. Bilardo, uçurtma ve avcılık erken modern dönemin popüler oyunları arasında yer almaktaydı. Bu oyunlar, seçkinler arasında her iki cinsin de ortak alışkanlıklarındandı. İşçi sınıfına ait biri ancak kilise önlerindeki meydanlarda, hendek gibi açık alanlarda; şehir eşrafı ise kapalı salonlarda oyun oynamaktaydılar. Bireyin toplumsal itibar ve statüsünün, oyun esnasındaki tavırlarıyla bağdaşması beklenmekteydi.¹¹⁰

¹¹⁰ Corbin, Courtine, Vigarello, a.g.e., s. 219-220-221.



Resim 48: Adriaen van de Velde, “Haarlem Yakınındaki Buzda Golfcüler”, 1668, t.ü.y., 30x36 cm, Ulusal Galeri, Londra

Adriaen Van de Velde'nin “Harlem Yakınlarında Hokey Oynayanlar” isimli resminde buzla kaplı geniş bir arazinin üzerinde golf ya da hokey oynayan paten kayan ve gezinti yapan pek çok figür tasvir edilmiştir. Bu arazinin gökyüzüyle buluştuğu ufuk çizgisi üzerinde beliren ince kent silüeti Harlem'e aittir. Orta planda mekânın solunda bulunan büyük çadırın üzerinde bir bayrak asılıdır. Uzakta bir erkek kocaman bir şarap fıçısını bu çadıra doğru yuvarlamakta; bir kadın ve erkek içinde iki kişinin bulunduğu bir kızağı resmin merkezine doğru itmektedir. Kızağın biraz önünde hareketsiz duran oğlan çocuğu soğuktan titremektedir. Daha geride resmin tam merkezinde bulunan bir erkek figürü omuzunda sepet taşımaktadır. Sağ ön planda ise dört kişiden oluşan bir grup golf ya da hokey oynar. Grubun solundaki adam elindeki sopayla topa yönelmiştir. Biraz ileride bir köpek ile paten kayan iki kişi bulunmaktadır. Ortasında kara bulutlar olan gökyüzü resmin dörtte üçünü kaplamaktadır.

Kadınlar ise güç ve çaba gerektiren oyunları oynayamamakta, sadece dans edebilmekte, şarkı söyleyebilmekte ya da müzik aleti çalabilmekteydiler.¹¹¹ Kadının

¹¹¹ Corbin, Courtine, Vigarello, a.g.e., s. 219.

erkeklerle eşit bir şekilde, onunla tam bir bütünlük içinde kendini ifade edebildiği yegane sosyal etkinlik olan dans, toplum içinde namuslu geçinenlerin her çağda ihtiyaç duyduğu teşhirciliğin zarif şekillerine de zemin hazırlamaktaydı. Dans bir disiplin dersi, toplumsal bir görev, sıkıntıyı gidermenin bir yoluydu. Genellikle gece dans edilmesi ve insanı günaha sokması nedeniyle dans, Hıristiyanlık öğretisine uymamaktaydı. Ancak Katolik ve Protestan din adamlarının çekincelerine rağmen dans, toplumun en tepesinden en alt katmanlarına kadar her kesim tarafından kabul görmüştü.¹¹²



Resim 49: Sir Peter Lely, 1618–1680, “Lake Ailesinden İki Hanımefendi”, 1660, t.ü.y., 127x 181 cm, Tate Galeri, Londra

Sir Peter Lely (1618–1680) tarafından yapılan “Lake Ailesinden İki Hanımefendi” isimli resimde, zengin görümlü iki kadın bahçede otururken tasvir edilmiştir. Sağ tarafta oturan kadın yeşil renkli saten bir kostüm giymiştir. Hafif bir tebessüm yerleştirdiği yüzünden duygularını okumak imkânsız gibi görünmektedir. Arkasında bulunan ağır kıvrımlı saten perdenin parlak kırmızı rengi zeytin yeşili elbise ile etkileşime girer ve birbirini itmek suretiyle sağdaki kadının vurgusunu arttırır. Solda

¹¹² Corbin, Courtine, Vigarello, a.g.e., s. 219-220-221.

oturan mavi saten kıyafetler içindeki genç hanım ise o sıralar İngiltere'deki saray çevrelerinde yeni moda olan bir enstrüman çalmaktadır. Sağ eliyle gitarın tellerini tıngırdatırken sol eliyle de aletin akordunu yapar. Onun yüzünde de duygularını gizleyen mesafeli bir ifade bulunmaktadır. Resimde muhtemelen Lake ailesine mensup olan bu genç kadınların bireysel kimliklerinden ziyade 17. yüzyılda saray çevrelerinde makbul olan şık güzel ve zarif kadınların anonim bir tarifi sunulmaktadır.



Resim 50: Nicolas Lancret, “Çeşme Önünde Dans”, 1724, t.ü.y., 97,8x130,8cm, Paul Getty Müzesi, Los Angeles

18. yüzyılda yaygınlaşan galant partileri pastoral bir manzara içinde bir araya gelen çekici ve hoş görünümlü insanların dans edip müzik dinledikleri, piknik yaptıkları, çiçek topladıkları, sallandıkları, sohbet ettikleri kısaca boş vakitlerini değerlendirirken flört ettikleri resimlere konu olmuştur. Nicolas Lancret'nin “Çeşme Önünde Dans” isimli eseri bir galant partisini konu etmektedir.

Resimde iki çiftin rustik gayda müziği eşliğinde dans etmeleri betimlenmiştir. Anıtsal bir çeşme ile süslenmiş güzel bir parkta konaklamış görünen seçkin topluluk ilgiyle bu eğlenceli ve zarif dansı izlemektedir. Hem resmin hem de davetli gurubun

merkezinde yer alan genç kadın, beyaz saten kostümüyle izleyicilere doğru bakarken zarif hareketlerle dans etmektedir. İki kadın ve iki erkek merkezde el ele tutuşarak yel değirmeni şekli oluşturmuş; merkezde toplanan sağ ellerin etrafında ritmik hareketlerle dönmektedirler. Beyazlı kadının eşleştiği kırmızı bereli genç adam arkadan gösterilmektedir. Sol omzuna tuttuğu somon, mavi ve limon sarısı renklerde ipekli pelerini ile kusursuz görünen figür serbest kalan sağ kolunu ileriye doğru uzatarak zarif ama erkeksi bir tavırla dans etmektedir. Üzerlerindeki ipekli kostümler çiftin şehirli olduğunu açığa vurmaktadır. Bu sahnede yer alan diğer figürler onlar kadar çarpıcı görünmeseler de daha az zarif değildirlir. Arkadaki kadın basit ve sade kostümüyle yalın bir güzelliğe sahiptir. Minik başlığı onu daha cazip kılmaktadır. Ona eşlik eden dördüncü dansçı ise açık kahverengi bir şapka giymektedir. O da daha rahat hareket edebilmek için pelerini bir kenara itmiştir. Dans eden dördünün ardında bulutlarla kaplı mavi gökyüzünde beliren yumuşak pembe çizgiler, gün batımının yaklaştığını haber vermektedir.

7.1.5. Yemek Alışkanlıkları ve Sofra Adabı

Erken modern dönemde birlikte yeme içme alışkanlıkları, ortak beğeni ve görgü toplumuna ulaşma yolunda harcanan ısrarlı çabalar sayesinde değişikliğe uğramıştır.¹¹³ 17. yüzyılda temizlik kuralları üzerinde titizlikle durulmaya başlanmış; oburluk, pasaklılık gibi durumlar kınanır hale gelmiş ve yiyeceklerin ortadaki sahandan doğrudan yenmesi bırakılmıştır. Çeşitlenen sofraya gereçleri şahsi olarak kullanılmaya başlanmıştır.¹¹⁴ Bu yasaklamalar, sadece temizlik konusundaki ısrarcılığın değil bireyciliğin de geliştiğini göstermektedir. 17. yüzyıl sofralarında herkesin kendi özel tabağı, bıçağı, kaşığı, çatalı, peçetesi ve ekmeği bulunmaktaydı. Bu durum ise insanlar arasındaki mesafenin arttığını göstermekteydi.¹¹⁵

¹¹³ Aries, Duby, a.g.e., s. 291.

¹¹⁴ a.g.e., s. 291-292.

¹¹⁵ a. yer.



Resim 51: Gerard Dou, “Sofra Hazırlayan Genç Kadın”, 1655-1660, p.ü.y., 45,4x35,5 cm, Stadel Müzesi, Almanya

Gerard Dou'nun “Sofra Hazırlayan Genç Kadın” isimli resminde yukarıdan mor renkli bir perdenin sarktığı yüksek tavanlı bir odada açık pencerenin yanındaki masanın yemek için hazırlanması tasvir edilmektedir. Masanın ortasındaki gümüş şamdanda yanan mum arkadaki kadını ve kenarda duran hizmetçi kızın profilden görünen yüzünü aydınlatmaktadır. Odadaki diğer ışık kaynağı ise hizmetçi kızın sağ elinde tuttuğu fenerdir. Genç kadın sağ elini hafifçe kaldırmış kendisine bir kâğıt gösteren bu kıza bir şeyler söylemektedir. El hareketi kadının bir şeyleri dikte ettiğini ya da tembihlediğini düşündürür. Masanın üzerinde tabaklar, bardaklar, peçete ve diğer gereçler bulunmaktadır. Önünde ise bir iskemle, onun yanında da ayak ısıtıcı durur. Sol tarafta, duvarın önünde kapaklı bir ocak görünmekte, tavandan fener sarkmaktadır.

Mekândaki tüm detaylar burada yaşayan insanların orta halli olduğu izlenimini uyandırır. Ancak akşam yemeği için özenle hazırlanan masa ev ahalisinin gündelik yaşamlarında görgü ve nezaket kurallarına riayet ettiğini düşündürür.

Bu dönemde sofra düzeni, rasyonel ve ahlaki pratiklerden ziyade, yüksek sosyete tarafından belirlenen modanın etkisinde değişimlere uğramıştır. 17. yüzyıl

ortalarında seçkin adetleri yavaş yavaş bütün sosyal çevrelerde uygulanmaya başlamıştır. Herhangi bir uygulamaya meşruluk katan temel şey, onun kibar insanlar arasında revaçta olmasıdır. (Resim 51: Abraham Bosse) Öte yandan bir davranışın köylülere veya halktan insanlara özgü olması kusur olarak görülmesine neden olmaktadır. Fakir insanların güçlkle ulaşabildiği sofrta takımları üzerinden toplumsal ayrımı izlemek mümkündür. Bu dönemde yeni sofrta adabı seçkinlerle halk kitleleri arasındaki uçurumu daha da görünür hale getirmişti.



Resim 52: Abraham Bosse, “Majestelerinin 14 Mayıs 1633’de Fontainebleau’daki Kuruluşundan Sonra Şövalyelere Verdiği Ziyafetin Tertibi”, 1633-1634, Ulusal Kütüphane, Paris

17. yüzyıldan itibaren soylular, fakir komşularını kutlama yemeklerine davet etmeyi bırakmaya başlamışlardır. Konukların kendilerini özgür hissetmeleri ve birlikte keyif alabilmeleri için homojen bir cemiyet oluşturma temayülü yaygınlaşmıştır. Sadece servet ve mevki değil; kültür, adap ve beğenilerin ortak olması da bu homojen topluluk için arana kriterlerdi. Bu beğeniler yemek ve sofrta düzenini de kapsamaktaydı. Seçkin davetlerde adabı muaşeretle bilmenin yanı sıra giderek damak zevki de önemli hale gelmişti.¹¹⁶

¹¹⁶ Aries, Duby, a.g.e., s. 291-299.



Resim 53: Jean François de Troy, “İstiridye Ziyafeti”, 1735, t.ü.y., 1260x1800cm, Conde Müzesi, Fransa

Jean François de Troy tarafından gerçekleştirilen “İstiridye Ziyafeti” isimli resim, 1735 yılında, Kral Louis XV Versay Sarayı'nın küçük dairelerinden birindeki av hasılatı olarak bilinen yemek odası için sipariş edilmiştir. Sahnede kadınların olmayışının nedeni budur. Beyler gümüş sofr takımları ile 18. yüzyılda çok moda olan ıstiridye yemekte ve şampanya içmektedirler. Hizmetçilerle konukların bir kısmı başlarını yukarı kaldırmış tavandaki bir noktaya bakmaktadırlar. Şampanya şişeleri soğumaları için buz haznelerine konmuştur. Yemek masasını önündeki boşlukta zemine yayılmış olan ıstiridye kabukları, boş içki şişeleri hasır sepet ve gümüş tepsinin neden olduğu dağınık görüntü erkekler arasılığın beraberinde getirdiği rahatlığın sarayda da hüküm sürdüğünü düşündürmektedir.

17. yüzyıldan itibaren lahana, soğan ve çeşitli kökler, aristokratların olduğu kadar burjuvazinin ve alt tabaka mensuplarının da sofralarına girmiştir.¹¹⁷ Fakir köylüler arpa ya da çavdar ekmeği yiyip, ceviz ya da kenevir yağı ile yaptıkları çorbayı içmekteydiler. Zengin köylülerin ise hem kalite hem de çeşitlilik açısından daha iyi beslenme imkanına sahiptiler. Ana öğün sayılan kahvaltı, sabah beşe doğru yapılmakta, diğer öğünler saatleri değişmekle beraber daha hafif geçirilmekteydi.

Et ise sadece ziyafetlerde ve sabah kahvaltısında ikincil bir malzeme olarak ve az miktarda kullanılmaktaydı.¹¹⁸ Soylular av ve kümes eti yerken; burjuvalar kasaplık et yemektedir. Ancak sosyal sınıfların sınırları sadece bu tercihlerle belirlenmiyordu; etin iyi tarafını asiller ve burjuvalar, arta kalan kısımları ise yoksul halk tüketiyordu.¹¹⁹



Resim 54: Joachim von Sandrart, “Şubat”, 1644, t.ü.y., 149x123cm, Yeni Schleissheim Sarayı, Almanya

¹¹⁷ Aries, Duby, a.g.e., s.301.

¹¹⁸ Corbin, Courtine, Vigarello, a.g.e., s.92.

¹¹⁹ Aries, Duby, a.g.e., s.299.

Joachim von Sandrart, Bavyera Prensi Maximilian için Schleissheim'deki Eski Saray'ın yemek odasına asılmak üzere on iki tablodan oluşan “Yılın Ayları” serisini boyamıştır. Sanatçı bu seride yer alan resimlerin gravürlerini de yapmıştır. Şiirler eşliğinde basılarak çoğaltılan bu gravürlerin ünü çok geçmeden bütün Hollanda'ya yayılmıştır. Sandrart'ın “Şubat” (February) ismini verdiği bu resim, bir mutfak sahnesidir. Ön plandaki tezgâhın üzerinde pişirilmek üzere hazırlanmış hindi ile büyük bir balık ve kocaman bir fileto yer almaktadır. Tezgâhın ardından telaş içinde izleyiciye bakan aşçının iki eliyle tutup yukarıya doğru kaldırdığı süslemeli toprak kapta belli ki servise hazır bir yemek bulunmaktadır. Arka planda sol taraftan kadraja dahil olan ocağın gölgesi ve harlı ateş, tezgâhın üzerindeki etlerin biraz sonra pişirileceğini düşündürür. Bu loş mekânı, sol taraftan içeriye sızan sarı bir ışık aydınlatır.

Kompozisyonun sağında bulunan kemerli büyük kapı geniş bir salona açılmaktadır. Sol taraftaki görünmeyen bir pencereden giren gün ışığı ile aydınlanan mekânda verilen müzikli ziyafet mutfaktaki telaşın nedenini açıklamaktadır. Salonun ortasındaki beyaz örtüyle kaplı olan masanın üzeri yiyeceklerle donatılmıştır. Etrafında oturanlar bir yandan içkilerini yudumlamakta bir yandan da yukarıya kaldırdıkları elleriyle müziğe eşlik etmektedirler. Masanın önünde betimlenmiş iki figürün de yüzünde maske bulunmaktadır. Öndeki figür bir yandan dans ederek masanın etrafında dönmekte bir yandan da tuhaf bir müzik aleti çalmaktadır. Hemen ardında bulunan figür ise açık kırmızı renkli şeritlerle detaylandırılmış sarı kostümüyle bir şarlatana benzemektedir. Masanın başında oturan kırmızı etekli tombul kadına arkadan sarılmış kulağına bir şeyler söyleyen mavi kostümlü erkek Komedi Delart ekibinin üçüncü üyesi olmalıdır. Ancak belli ki kadın kendisine yapılan açık saçık şakalardan rahatsız olmuş ve bu kaba saba yakınlığa son vermek için kolunu havaya kaldırmıştır.

Resimde arka plandaki mevzu birkaç fırça darbesiyle anlatılırken mutfakta pişmeye hazırlanan yiyecekler ince ince detaylandırılarak vurgulanmıştır. Taşradaki basit bir taverna mutfağının imlediği zenginlik, Prens Maximilian'ın topraklarında yaşayan herkesin mutluluk ve refah içinde yaşadığı görüntüsünü sunmaktadır.



Resim 55: Gabriel Metsu, “Aşçı Kız”, 1657-1662, t.ü.y., 40x33,7cm, Nacional Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid

Gabriel Metsu'nun “Aşçı Kız” isimli bu küçük boyutlu resminde mutfakta betimlenen bir kadın aşçı izleyiciye içinde iki adet balık bulunan bir tepsi göstermektedir. Karanlık arka planda genç kadının balıkları pişirdiği yüksek fırının bacası algılanmaktadır. Resimde hem aşçı kadın hem de ön plandaki objeler yumuşak bir ışıkla aydınlatılmıştır. Kısıtlı bir renk paleti kullanan sanatçı kızarmış balıklardaki kırmızı ve sarıları aşçının kostümünün kol detaylarına oradan da arkadaki duvardaki kancada asılı duran iki kekliğe taşıyarak gözün yüzeyde atlayarak dolaşmasını sağlamıştır. Tüm kompozisyona hâkim olan soğuk kahve tonları, sağ tarafta nötr kırmızılarla zenginleşmiş; aşçının önlüğündeki mavi renk ise sol yarıdaki kahve tonlarını çeşitli nüanslarla soğutarak mekân yanılsamasını güçlendirmiştir.



Resim 56: Sir Nathaniel Bacon, “Sebze ve Meyvelerle Aşçı Natürmortu”, 1620-5, t.ü.y., 1510 x 2475 mm, Tate Galeri, Londra

17. yüzyılda yılın on iki ayını ya da dört mevsimi tasvir eden natürmort resimler oldukça yaygındı. Sir Nathaniel Bacon’un aşçı kız ve natürmort konulu üç adet resmi bulunmakla birlikte bu resimlerde betimlenen sebze ve meyveler yılın farklı zamanlarında yetişmektedir. Sanatçı “Aşçı Kız ile Sebze ve Meyveli Natürmort” isimli resminde kendi mülkünde yetiştirdiği ürünleri tasvir etmektedir. Kompozisyonun sağ tarafında hasır sepetler içinde yer alan lahana, enginar, bal kabağı, havuç, soğan ve baklanın yanı sıra üzüm ve karpuz gibi meyveler de dikkati çekmektedir. Büyük kesme taşlarla örülmüş yüksek bir duvarın önüne dizilmiş bu ürünler pazar tezgahlarını anımsatır. Duvarın ortasında oluşturulan açıklıktan görülen arazi muhtemelen ürünlerin yetiştirildiği Bacon’a ait topraklardır. Sol tarafta duvara dayalı bir tezgâhın üzerinde ise elma, armut, ayva, şeftali ve incir ile birlikte kesik bir kavun bulunmaktadır. Tezgâhın ardında oturmuş izleyiciye bakan hizmetçi kızın elinde de bir kavun bulunmaktadır.

Kızın açık yakasından görünen göğüs çatalının erotik çağrışımlar yapıyor oluşu, bu dönemde Kuzey ülkelerinde popüler olan “Aşçı Kız”, “Pazaryeri” ve “Mutfak” sahnelerinde İncil öğretisiyle bağ kurularak verilen “sözde” ahlak mesajını düşündürmektedir.



Resim 57: Le Nain Kardeşler, “Köylü Ailesi”, 1640, t.ü.y., 113,3x159,5cm, Louvre Müzesi, Paris

Le Nain Kardeşlerin “Köylü Ailesi” adlı resminde sekiz kişiden oluşan bir köylü ailesi tasvir edilmektedir. Bu kalabalık aile alçak bir masanın etrafında toplanmış olsa da resimde yemeğe dair pek az ayrıntı bulunmaktadır. Ortadaki küçük masanın üzerinde beyaz bir sofranın örtüsü serilidir. Büyüklü küçüklü iki adet boş kâse dışında bir şey konulmamıştır sofraya. Yaşlı adamın kucagındaki somun biraz sonra kesilip pay edilecektir. Solda basit bir iskemle üzerine oturmuş olan yaşlı kadın ise bir eliyle toprak bir testi kavramıştır; diğer eliyle de şarap dolu bir kadeh tutmaktadır. Masanın önünde yerde duran toprak kap ise akşam yemeğinde şarap ve ekmeğin yanında çorba olacağını düşündürür.

Anne, baba ve kardeşlerin en büyüğü olan genç kızın izleyiciye yönelen bakışları, bu özel ana yapılan tanıklıktan dolayı hissettikleri rahatsızlığı ifade eder gibidir. Diğer çocuklar ise kendi dünyalarına dalmış görünürler. Kompozisyonun merkezinde ayakta duran oğlan çocuğu flüt çalmaktadır. Biraz geride şöminenin başında duran iki çocuk hem ısınmakta hem de dalgın gözlerle yanan odunları izlemektedirler. En sağda yerde oturan en küçük kardeş ise hüznü bakışlarını boşluğa yöneltmiştir.

Bu sahnede et, sebze ya da meyve gibi yiyeceklerin hiçbiri tasvir edilmemiştir. Çünkü köylüler bu yiyecekleri nadiren tüketebiliyorlardı. Sahip oldukları araziler en fazla iki veya üç dönüm büyüklüğündedir. Ekip biçtikleri bu tarlalardan hem para kazanmaları hem de kendi gıda ihtiyaçlarını temin etmeleri gerekmektedir. Tarım alanlarının büyük bir bölümünü tahıla ayıran köylüler, bunun dışındaki alanlara fasulye, bezelye ve mısır ekmektedirler. Sebzeler genellikle evin bahçesine ekiliyor, meyve ağaçları ise tarlaların sınırlarına dikiliyordu. Genellikle olgunlaşmadan düşmüş meyveleri ya da satılmaya uygun olmayan sebzeleri kendilerine ayırıyor ve otlarla karıştırarak çorba yapıyorlardı.¹²⁰



Resim 58: Diego Rodriguez de Silvey Velazquez, “Yumurta Pişiren Yaşlı Kadın”, 1618, t.ü.y., 101x120cm, İskoçya Ulusal Galeri, Edinburg

“Yumurta Pişiren Yaşlı Kadın” Velazquez’nin bilinen en erken işlerinden biridir. Sanatçı gölgeye buladığı mekânda güçlü bir odaklanmış ışık kullanmak suretiyle biçim, doku ve yüzeyleri mucizevi bir şekilde ortaya çıkartarak kompozisyonda

¹²⁰ Caroline Victoria LARSON, “The Le Nain Brothers' Peasant Family in an Interior: Ages of Man, Ages of Woman”, The Florida State University College Of Visual Arts, Theatre and Dance, 2013, s. 30.

döngüsel bir hareket oluşmasını sağlamıştır. Resimde yaşlı bir kadının kömür ateşi üzerine oturduğu çömlek kapta yumurta pişirmesi gösterilmektedir. Sanatçı bu mekândaki tüm anlatımcı detayları yakalamış ve kaydetmiştir. Öylesine kırılmış yumurtaları pişirmek için yakılan kömür, toprak kabın etrafında ışık huzmesi oluşturmuştur. Yaşlı kadının başına örttüğü eşarp ustalıkla boyanmıştır. Yıpranmış yüzündeki ince detaylar ise iyi yaşanmış bir ömre tanıklık etmektedir. Kadının enerjisi tüm mekânda huzurlu bir atmosfer oluşmasına neden olmaktadır. Kolunun altında bir kavun elinde de şarap sürahisi bulunan çocuk ise bu karanlık mekânda resmin dışına taşıyormuş hissi uyandırmaktadır.

Resimde genç ve yaşlı figürlerin oluşturduğu zıtlık yaşamın geçiciliğini imlemektedir. Kadının elindeki yumurta ise tüm dünyevi nesnelere değişebilirliği üzerinden ölümden sonraki yaşama dair düşünmeyi önerir. Hollanda resmindeki mutfak sahnelerinin kalabalık arka planlarının aksine burada mekân karanlık ve belirsizdir. Asıl konusu toprak bir kapta yumurta pişirilmesi olan bu resimde betimlenen etrafı çapraz bir sicimle sarılmış tatlı kavununun imparatorluk küresine benzemesi ilginç bir özelliktir.

7.1.6. Evler

Erken Modern Dönem Avrupa'sında evler ailenin yaşama ve çalışma; üretim ve tüketimi ile özdeşleştirilmekteydi. Bu durum evlerin hem dış görünüşünü hem de iç düzenini şekillendirmekteydi. Evlerin yapıları, siyasal, bölgesel, kültürel farklılıklara göre değişiklik göstermekteydi. Yapı malzemelerindeki bölgesel farklılıklar aslında kültürel kökenlere dayanmaktaydı. Yerleşim çeşitlerini kentsel ve kırsal yaşam koşulları arasındaki temel farklar şekillendirmekteydi. Avrupalıların büyük çoğunluğu kırsal bölgelerde yaşamaktaydı. Ancak şehir yaşamı daha dinamik ve çok çeşitli şartlar sunmaktaydı.

Bireyin yapmış olduğu iş ve sahip olduğu statü, nerede ve nasıl yaşadığını etkilemekteydi. Soyluların evleri ile köylü ve esnaf kesiminin evleri arasında büyük farklılıklar bulunmaktaydı. Yüksek statülü kişilerin evlerinde bulunan eşyalar hem daha kaliteli ve ince işçilikli hem de çok çeşitliydi. Statü farklılıkları evlerin yapımında kullanılan ahşap, taş ve tuğla gibi malzemelerde de kendini gösteriyordu. Büyük şehirlerde, elitlerin evleri taş ve tuğla ile yapılıyordu; daha fakir bölgelerdeki evler ise tahta ile inşa edilmekteydi.¹²¹



Resim 59: Gerard Ter Borch, “Knifegrinder’in Ailesi”, 1653-1655, t.ü.y., 74x61cm, Berlin Müzesi

Gerard Ter Borch’un “Bileyici ve Ailesi” adlı resimde bir taşra evinin avlusunda gündelik aktivitelerini yapan bir grup insan tasvir edilmiştir. Avluya açılan tek katlı ana bina derme çatma bir yapıdır. Ön cephede dökülmüş olan sıvalar binanın tuğla duvarlarını açığa çıkartır. Alçak kapının yan tarafındaki pencerenin ahşap kepenkleri iki

¹²¹ John Theibault, “Housing”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 3, New York: 2004, s.208.

yana açılmıştır. Avluya açılan diğer yapının bileycinin çalışma alanı olduğu düşünülmektedir. Ön cephesi bulunmayan bu mekâna birçok malzeme tıkıştırılmıştır. Ahşap materyal kullanılarak yapılmış olan bu yapının çatısı kırmızı kiremitlerle kaplanmıştır. Sağ tarafa doğru diyagonal bir hareketle yükselen çatı evin arkasındaki yüksek katlı tuğla binaya değin uzanmaktadır. Arka planda ise üzerinde bir baca ve leylek yuvası bulunan yüksek katlı bir evin mavi renkli çatısı görülmektedir.

Sağ ön tarafta evin kapısının yanında oturan grimsi mavi elbiseli kadın kırmızı etek giymiş olan küçük kızının saçlarını incelemekte, muhtemelen bit taraması yapmaktadır. İkilinin hemen yanında bulunan taşın üzerinde bir kedi durmaktadır. Ek binanın önünde bileyi taşının üzerine eğilmiş olan erkek figürü elindeki tırpanı bilerken genç bir adam onu izlemektedir. Avlunun her tarafında oraya buraya atılmış yıkık dökük eşyalar bulunmaktadır. Arka planda sol taraftaki duvara dayalı bir şarap fıçısı, hemen önünde yere bırakılmış iki adet tırpan ve çeşitli kap kacağın yanı sıra kırık bir bambu iskemle, yüksek binalar arasına sıkışmış olan bu yoksul evde yaşayan insanların sefaletini abartılı bir anlatıma dönüştürür.



Resim 60: Jan Steen, “Delft’li Adam ve Kızı”, 1655, t.ü.y., 83x69cm, Rijks Müzesi, Amsterdam

Jan Steen, “Delftli Adam ve Kızı” isimli resimde Eski Delft’teki evinin girişinde oturan bir kent sakini ile kızını tasvir etmiştir. Resimdeki diğer figürler ise dilenci bir kadın ile küçük çocuğudur. Kompozisyonun merkezinde yer alan figür muhtemelen Eski Delft’in önde gelenlerinden biridir. Ancak sol tarafta betimlenen yapı ve konumunun gerçeği yansıttığına dair bir belge bulunmamaktadır. Sağdan ve yukarıdan kompozisyonun dışına taşan bu yapının kırmızı tuğla ve gri kesme taşlarla örülmüştür. Kapı ve pencereleri ahşap pervazlar çevrelemektedir. Giriş katındaki pencerenin pervaları ise kırmızıya boyanmıştır. Bu şık ve bakımlı ev bellik varlıklı birine aittir. Hemen arkasında bulunan diğer yapılar kırmızı tuğla ile kaplı cepheleri ve üçgen alınlıklı çatıları ile düzenli bir kent görünümü sunmaktadır.

Sağdaki köprünün Delft’de yaşayan yoksullarla varsılları birbirinden ayırmak için keyfi olarak yerleştirilmiş sembolik bir unsur olduğu düşünülebilir. Orta planda yer alan ağaçlar ise resimde betimlenen iki yetişkin figürü çevrelemektedir. Arka planda eski Kerk Kilisesinin Kulesi ve Prinsenhof Müzesinin bulunduğu yerde bir manastır yer almaktadır. Resmin sol kısmında izleyiciye yönelmiş olan genç kız ise babası ve iki dilencinin oluşturduğu üçlü gruptan bağımsızdır. Kızın kusursuz görünümü ve pencere pervazına yerleştirilmiş olan çiçeklerin tam açmış olması dünyevi kibri simgelemektedir. Kanal boyunca dizilmiş evlerin imlediği kesin kuralcılık ve Eski Kerk Kilisesinin çağrıştırdığı manevi değerlerin birlikteliği genç kızla simgelenen gelip geçici değerlerin beyhudeliğini düşündürür.¹²² Evinin önünde oturmakta olan adam ise varlıklı bir burjuvadan çok evin kahyasına benzemektedir. Adam ile kız arasında hiçbir etkileşim bulunmamaktadır. Resimde belirgin bir şekilde hissedilen dilenci kadınla çocuk arasındaki duygusal bağ, baba kızın ilişkisizliği ile tezat oluşturmaktadır.

Güney Avrupa’nın birçok yerinde ve Kuzey Avrupa’nın bazı bölümlerinde inşaat malzemesi olarak taş ve harç kullanılmaktaydı. Avrupa’nın merkezi ve kuzeyindeki sık ormanlarla kaplı bölgelerinde ise hem şehir merkezinde hem de kırsaldaki inşaat yapımında ahşap tercih ediliyordu. Kuzey Avrupa’nın kıyı bölgeleri ve Güney Avrupa’nın büyük şehirlerindeki yapılarda tuğla kullanılıyordu. Güneyde bu

¹²² Simon Schama, “*The Embarrassment Of Riches: An Interpretation Of Dutch Culture In The Golden Age*”, Alfred A. Knopf, New York: 1987, s.574.

malzeme genellikle sıva ile kaplanıyordu. Sağlam bir inşaat malzemesi olan tuğla kullanımı kentlerde simetrik ve düzenli görünen sokakların oluşmasını sağlamıştı.¹²³



Resim 61: Jacop van Ruisdael, “Parktaki Kır Evi”, 1675, t.ü.y., 76,3x97,5cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington

17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Hollanda cumhuriyetinde zengin tüccarların sayısının artmasıyla birlikte Vecht nehri boyunca pitoresk yerlerde inşa edilen evler de çoğalmıştır. Buna bağlı olarak Hollanda’da zarif kır evi tasvirleri rağbet görmeye başlamıştır. Bu temsillerin hepsi belgesel niteliği taşımasa da Hollanda’daki dönemsel gelişmeleri yansıtmaları bakımından ele alınmaya değerdir. Kariyerinin son dönemlerinde sadece kır evi görünümüleri boyayan Ruisdael, Parktaki Kır Evi isimli resimde güzel bir bahçenin ortasında hayali bir kır evi betimlemiştir. Sarıya boyanmış cephesi köşeli sütunlarla bölünmüş olan bu iki katlı büyük ev, kirişleri ve parmaklıkları ile Amsterdam’da Kanal boyunca bulunan evleri anımsatmaktadır.¹²⁴

¹²³ Aries, Duby, a.g.e., s.562.

¹²⁴ Arthur K. Wheelock Jr. April 24, 2014

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46005.html#entry>

Ön planda yer alan park doğal ve yapay bileşenleri ile sanat eserine dönüşmüş gibidir. Sol tarafta üzerinde küçük bir heykel bulunan fiskiye biraz ileride duran başka bir çeşme ile dengelenmiş görünmektedir. En sağda üzeri bitkilerle örtülmüş tonozlu yapının önünde duran birkaç figür sohbet etmekte, kadınlı erkekli başka figür grupları bahçenin her tarafına dağılmış görünmektedir.

Erken modern dönemde evlerin çatısında kullanılan malzemeler de sahiplerinin statüleri hakkında fikir vermekteydi. Kırsal kesimdeki evlerin çatıları genellikle samanla kaplanıyordu.¹²⁵ Saman damlı kulübeler, taş evler kadar gösterişli değildi. (Resim: 61) Ancak daha ucuza mal oluyor ve tuğla, arduvaz ve taş kadar soğuğu sıcaklığı kesiyordu.¹²⁶ Hem kentlerde hem de kırsal kesimde yaşayan varlıklı evlerinin çatıları tahta, kiremit, taş ocaklarından çıkarılan dam taşları ya da fırınlanmış kiremit ile örtülmekteydi. En varlıklı kişilerin evlerinin çatıları ise kurşun ya da bakır ile kaplanmaktaydı.



Resim 62: Genç David Teniers, “Hannın Önündeki Köylüler”, 1635, t.ü.y., 104,5x201,5cm, Hermitage Müzesi, Rusya

¹²⁵ Theibault, a.g.m., s.209.

¹²⁶ Corbin, Courtine, Vigarello, a.g.e., s.113-114.



Resim 63: Adriaen van de Velde, “Kulübe”, 1671, t.ü.y., 76x65cm, Rijks Müzesi, Amsterdam

Adriaen van de Velde'nin yaşamının son günlerinde boyadığı “Kulübe” isimli resim köylü bir çiftin gündelik yaşamından bir kesit sunmaktadır. Ön planda neredeyse hepsi çimenlere uzanmış dinlenmekte olan inek, domuz ve koyunların arasında betimlenen köylü kadın ve erkek figürü eylem halindedir. Çatısı samanla örtülü derme çatma kulübe sahiplerinin yoksulluğunu imlese de tüm sahneye belirgin bir huzur duygusu hâkimdir. Küçük ahşap kulübenin aralık kapısının önünde yüksekçe bir yere oturmuş olan genç kadının ayakları çıplaktır. Kucağındaki sepette muhtemelen kuzular için hazırladığı yem bulunmaktadır. Biraz solundaki kurumaya dönmüş yaşlı ağaç hafifçe yana yatmıştır. Kulübenin arkasından görünen tepeler ise yemyeşil ağaçlarla kaplıdır. Beyaz bir atın üzerinde arkadan gösterilen çiftçinin elinde de sepet bulunmaktadır. Kırmızı bir ceket giymiş olan adamın ayakları çıplaktır. Sanatçı resimde alelaide bir günde doğanın ortasında yaşanan alelaide bir anın güzelliğini betimlemiştir.

Kırsaldaki yoksullar, tüm ailenin aynı yerde uyuduğu, yemek yediği ve çalıştığı dar-uzun, tek odalı evlerde yaşamaktaydı.¹²⁷ En basit haliyle odanın ortasında bir ocak, tavanda dumanın dışarıya çıkmasını sağlayan bir oyuk yer almaktaydı. Evler toprağın üzerine inşa edilmekte, nemi azaltabilmek için zemine saman ya da ot serilmekteydi. Bu yapılarıdaki pencerelerde cam yerine tahta kepenkler bulunmaktaydı. Tek odalı evlerde insanlar hayvanlarıyla birlikte aynı çatı altında yaşamaktaydılar. Hayvanların bulunduğu bölüm ile insanların yaşadığı bölüm perde aracılığıyla ayrılmaktaydı.

Kimi zaman tek odalı bir evi birden fazla aile paylaşmaktaydı. Bu durum bireyin özel yaşamını oldukça kısıtlamaktaydı. Yoksul ev sahiplerinin çok az eşyası bulunmaktaydı. Bir köylü evinde en önemli eşya ocak, sonrasında yataktı. Yemek için genellikle uzun masalar; oturmak için sandalye yerine aynı zamanda sandık görevi gören uzun sıralar kullanılmaktaydı. Kıyafetler, iç çamaşırları ve kişisel eşyalar bu tip sandıklarda veya güce göre daha detaylı olan gardıroplarda saklanmaktaydı. Avrupa'nın birçok yerinde mobilya ve çömlekçilik ile ilgili renkli halk sanatı gelenekleri korunmasına rağmen köylü evlerinin birçoğunun içi karanlık ve sadeydi.

Daha gelişmiş evler kazılmış temel ve tahta döşeme zemin üzerine inşa ediliyordu. Bu evlerde odanın bir kenarına yerleştirilen taş veya tuğladan yapılmış bacalı ocaklar bulunmaktaydı. Güneş ışığının içeri girmesi ve soğğun engellenmesi için cam pencereler kullanılıyordu.¹²⁸ Yeme, içme ve çalışma gibi faaliyetleri salonda gerçekleştirilmekteydi. Odalar ise kilitlenebilir bir kapı ile salondan ayrılıyordu. Bu evlerden bazılarının kileri, tahıllar için ambarı hatta üst katta yatmak için kullanılabilecek bir odası bulunmaktaydı. Daha geniş evlerde genellikle hayvanlar ahırlarda yaşamaktaydılar. Ana bina geniş bir avlunun bir parçası olarak inşa edilmekte, avlunun içine yük arabası, pulluk, koşum takımı ve gübre yığını gibi günlük tarım aletleri koyulmaktaydı. Avlu sokaktan büyük bir giriş kapısı ya da kapanabilen bir giriş yeri ile ayrılmaktaydı.¹²⁹

¹²⁷ Theibault, a.g.m., s.209.

¹²⁸ Theibault, a.g.m., s.210

¹²⁹ a.yer.



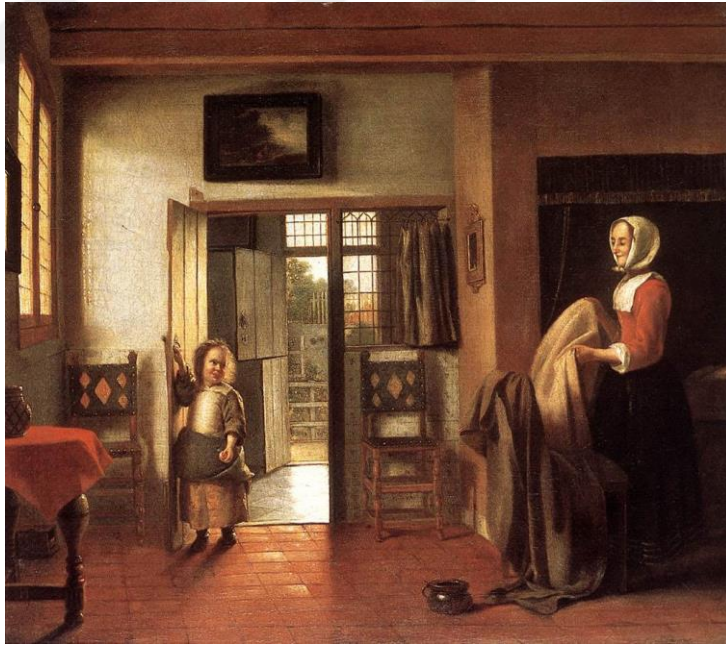
Resim 64: Adriaen van Ostade, “Kulübede Bir Köylü Ailesi”, 1661, p.ü.y., 35,5x31,3 cm, Özel Koleksiyon

Adriaen van Ostade “Kulübede Köylü Ailesi” isimli çalışmasında büyük bir ailenin günün herhangi bir anında ev içindeki sıradan yaşamını tasvir etmektedir. Ocağın yanında oturan yaşlı çift muhtemelen küçük çocukların büyükanne ve büyükbabasıdır. Pencereden giren gün ışığı, çocukların anne ve babasının tarlada çalışmakta olduklarını düşündürür. Evdekiler ise kendi halinde vakit öldürmektedirler. Sağdaki ocağın yanında, profilden gösterilmiş köylü bir kadın yuvarlak bir taburenin üzerinde oturmaktadır; onun sağında ve biraz geride iskemlede oturan erkek figürün yüzü ise seyirciye dönüktür. Her ikisi de sigara içmektedir. Hemen arkalarındaki yuvarlak masada beyaz bir örtünün üzerinde dilimlenmiş bir ekmek somunu, yarısı şarapla dolu bir karaf ve mavi renkli boş bir seramik kâse durmaktadır.

Yere öylesine bırakılmış, dolapların üzerine yerleştirilmiş ya da duvara asılmış pek çok sıradan kullanım eşyasının bulunduğu bu küçük odanın merkezinde ön planda bir keten çikriği bulunmaktadır. Sağ tarafta ise alçak bir tabure üzerine konmuş basit bir mumluk durur. Karşı duvara dayalı ahşap merdivenden üst kata çıkılmaktadır. Muhtemelen burası evin tavan arasında yatmak için oluşturulmuş bir bölümdür.

Sağda bir kanadı açık olan pencerenin önünde ise üç çocuk betimlenmiştir. Çocukların en büyüğü dizlerini kırarak pencerenin önündeki bankın üzerinde durmakta, küçük kız kardeşi de abisinin yanına tırmanmaya çalışmaktadır. En küçük çocuk ise bebek koltuğunda otururken gösterilmiştir. Pencereden giren gün ışığının hafifçe aydınlatığı bu loş mekânda gri-mavilerle zenginleştirilmiş kahve tonları hâkimdir. Kalabalık kompozisyonda kimi eşyalar ve figürler üzerinde kullanılan net mavi, kırmızı ve oklar gözün yüzeyde atlayarak dolaşmasını sağlar.

17. yüzyılda üretilen Hollanda ve Flaman iç mekân resimleri, evlerin mimarisi ve mobilyaları hakkında ayrıntılı tasvirler sunmaktadır. Peter de Hooch, izleyiciyi şehirli ailelerin salonlarına veya aile daha iyi durumdaysa, sıralı evlere sokar. Yüksek pencerelerden giren kuzey güneşi, tertemiz parlayan damalı zeminlere yansır ve mobilyaların cilasını meydana çıkartır. Bu resimlerde refah, huzur veren bir tertip, belli oranda konfor ve rahatlık göze çarpar.¹³⁰



Resim 65: Pieter de Hooch, “Yatak Odası”, 1658-1660, t.ü.y., 51x60cm, Ulusal Galeri, Washington

¹³⁰ Aries, Duby, a.g.e., s. 554.

Pieter De Hooch'un 1658 ile 1660 tarihleri arasında boyadığı “Yatak Odası” isimli iç mekân resmi samimi bir gündelik yaşam sahnesidir. Sol elinde elma tutan küçük bir çocuk açtığı kapının eşiğinde durmuş annesine bakmaktadır. Hem soldaki çift kanatlı pencereden hem küçük çocuğun arkasında sokağa açılan kapıdan hem de ara kapının yan tarafındaki pencereden kırılarak içeriye giren ışık odada farklı düzeylerde yansımalar oluşmasına neden olmaktadır.

Sağda profilden gösterilen genç kadın ahşap bir bölme içinde bulunan yataktan havalandırmak için aldığı örtüleri bir iskemle üzerine koymaktadır. Yatağın bulunduğu bölmenin koyu renkli kadife bir perde ile kapatılmış olması odanın aynı zamanda bir yaşam alanı olduğunu düşündürür. Zemin açık kahve-turuncu renkte seramik karolarla kaplanmıştır. Soldaki duvara dayalı rustik masanın üzerine kırmızı renkli bir örtü serilmiştir. Açık kapının iki yanında da birer adet yüksek arkalı iskemle bulunmaktadır. Üzerinde ise bir manzara resmi asılıdır. Yanında küçük bir pencere bulunan bu kapı küçük bir antreye oradan da bahçe duvarı ve manzaranın gösterildiği açık havaya açılmaktadır.



Resim 66: Pieter de Hooch, “Çamaşır Dolabının Yanında İki Kadın”, 1665, t.ü.y., 72x77,5cm, Rijks Müzesi, Amsterdam

Pieter de Hooch “Çamaşır Dolabının Yanında İki Kadın” isimli resminde Amsterdam’daki kanal boyunda yer alan burjuva evlerinden birinin içini betimlemiştir. Resimdeki ana mekân evin giriş katında bulunan büyük bir salondur. Zemini kahverengi ve mavi tonlarındaki mermer karolarla kaplı bu salondan karşı duvardaki köşeli bir sütunla çevrili açık kapı ile antreye geçilir. Tam karşıdaki açık sokak kapısından kanal ve öte taraftaki binanın bir kısmı görünmektedir. Salona açılan kapının yanında çift kanatlı yüksek bir pencere bulunmaktadır. Köşeli sütunlar bu pencereyi de çevrelemektedir. Karşı duvarda iki resim asılıdır. Bunlardan biri siyah çerçeveli bir manzara resmi; diğeri ise altın yıldızla boyanmış gösterişli bir çerçeve içindeki portredir. Portrenin önünde salon kapısının pervazı üzerine yerleştirilmiş küçük bir klasik heykel durmaktadır. Elinde bir para kesesi bulunan bu bronz heykel Roma tanrılarında biri olan tüccarların koruyucusu Merkür’ün bir temsilidir.¹³¹

Salonun sol tarafındaki ahşap merdivenler kıvrılarak üst kata çıkmaktadır. Sağdaki abanoz kakmalı büyük meşe dolabın önünde iki kadın durmaktadır. Daha yaşlı olan kadın güzel giysiler içindeki genç kızın tuttuğu katlanmış keten nevresimleri tek tek alarak özenle dolaba yerleştirmektedir. Hemen arkalarındaki sepette katlanmayı bekleyen başka çarşaflar görünür. Antreye açılan kapının önünde küçük kız ise elindeki sopa ile hokey oynamaktadır.

Pieter de Hooch’un Amsterdam’a taşındıktan sonra boyadığı bu resim onun zarif bir teknikle gerçekleştirdiği karmaşık iç mekân sahnelerinden biridir. Zengin görünümlü bir tüccar evinin gündelik yaşamını belgeleyen bu sahnede yapılan temizlik vurgusu, düzenli, doğru ve ölçülü yaşamın burjuvazi için bir erdem olarak kabul edildiğini hatırlatır.

Zengin tüccarlar şehrin merkezinde, kamu binalarına yakın yerlerde yaşarken sıradan esnaflar ise şehrin her yerine yayılmışlardı. Yoksullar ise genellikle büyük bir evde başka ailelerle birlikte yaşamaktaydı. Şehirlerdeki binalar sokak boyunca yan yana dizilmekteydi. Sokaklar oldukça dardı ve evler güneş ışıklarının içeriye girmesini engelleyecek kadar yakın inşa edilmişlerdi. Sokağa bakan cepheleri dar olan evler, arka

¹³¹ Schama, a.g.e., s.393,394.

tarafa doğru derinlemesine uzanmakta ve arkada bir bahçe ya da avluya açılmaktaydı. Esnaf evlerinin içi, el işleri üretimine uygun bir biçimde düzenleniyordu. Evin giriş katında hem mutfak hem yemek alanı, hem de iş yeri görevini gören tamamen birleşik bir salon bulunmaktaydı. Bu evlerde genellikle, her katta iki ya da üç oda bulunmaktaydı. Üst kattaki odalar genellikle uyumak için kullanılmaktaydı. Bu evler, kırsaldaki evlerden çok daha fazla mahrem alan bulundurmaktaydı. Esnaf evlerinde köylülerin evindeki eşyalardan biraz daha sağlam ve az da olsa halk sanatı motifleriyle renklendirilmiş eşyalar yer almaktaydı.¹³²



Resim 67: Willem Van Mieris, “İç Mekânda Çocuklarına Bakan Anne”, 1728, p.ü.y., 45x38cm, Özel Koleksiyon

Willem van Mieris'in “İç Mekânda Çocuğu ile İlgilenen Anne” isimli resmi yoksul insanların gündelik yaşamından bir kesit sunmaktadır. Küçük bir odanın ortasında iskemle üzerinde oturan genç bir kadın bir yandan çamaşır sepetinden aldığı giysileri tamir ederken bir yandan da hasır bir beşikte uyuyan bebeği ile ilgilenmektedir.

¹³² Theibault, a.g.m., s.211.

Küçük bir oğlan çocuğu kadının arkasındaki küçük masaya dayanmış yemek yemektedir. Bu fakir sofrada toprak bir testi ve bıçağın yanı sıra kesilmiş bir ekmek ve bir kalıp yağ bulunmaktadır. Duvarda asılı kap kacak ve tabakların dizili olduğu raflar mekânın hem mutfak hem de yaşam alanı olarak kullanıldığını düşündürür. Soldaki küçük pencereden içeriye giren gün ışığı merkezdeki figürler ile ev eşyalarını aydınlatırken karanlığa gömülen arka planda keyfi bir ışık bazı nesnelere üzerine düşerek ortaya çıkmalarını sağlamıştır. Ahşap bir paravanla odadan izole edilen yatağın önünde hafifçe aralanmış kalın bir perde bulunmaktadır. Ancak bu loş alanda perdeyi aralamak yatağı göstermek için yeterli olamayacaktır.

Orta Çağ ve erken modern dönem arasında toplumsal dengelerin değişmesiyle birlikte savaş, soyluların en temel aktivitesi olmaktan çıkmış; buna bağlı olarak da bu kesimin gündelik yaşamı savunmaya değil gösterişe odaklı şekillenmeye başlamıştır. Böylece soyluların yaşadıkları evlerin görünümü de değişikliğe uğramıştır.¹³³ Zenginlik ve otoritenin sergilendiği bu evlerin girişini daha çarpıcı bir hale getirmek için bazen bir nehir yatağının değiştirildiği ya da bir hendeği büyütüldüğü bile olmaktadır. Evin ön kapısından girilen büyük salonlar en önemli teşhir alanlarıdır. Umuma açık olan bu alanlar ihtişamlı bir şekilde dekore edilmektedir. Ayrıca hem ev ahalesinin kullanacağı hem de soylu konukların ağırlanacağı çok fazla sayıda oda ve özel daireler bulunmaktadır. Konukların statülerine göre yerleştirildikleri bu daireler yatak odası, giyinme odası, ön oda ve kişisel hizmetçilere ayrılan bölümlerden oluşmaktadır.¹³⁴

¹³³ Theibault, a.g.m., s.212.

¹³⁴ Theibault, a.g.m., s.213.



Resim 68: Nicolas Lancret, “Kış”, 1719-1721, t.ü.y., 115x94cm, Özel Koleksiyon

Nicolas Lancret tarafından yapılan “Kış” isimli resim seçkin bir Fransız diplomat olan François Lériget de la Faye’nin sanatçıya sipariş ettiği Dört Mevsim serisinin parçasıdır. Eser Watteau’nun öğrencisi olan Lancret’nin erken dönem çalışmalarından biridir. İnce fırça işçiliği Watteau etkilerini hissettirmekle birlikte sanatçının henüz genç yaşında özgün bir biçim dili yakaladığını düşündürmektedir.

Resimde yüksek tavanlı bir iç mekânda şık kostümler içinde kadınlı erkekli bir grup betimlenmiştir. Sol taraftaki pencereden içeriye süzülen gün ışığı kat kat giyinmiş olan figürlerin kostümlerindeki detayları ortaya çıkartır. Rengarenk saten kadife ve ipeklilerin kullanıldığı bu kostümler dantellerle süslenmiş, kürklerle zenginleştirilmiştir. Kompozisyonun solunda pencere önündeki büyük bir masanın etrafında toplanmış figürlerin bir kısmı kâğıt oynamakta, bir kısmı kitap karıştırmakta diğerleri ise kendi hallerinde zaman geçirmektedirler. Pencerenin büyük bir bölümünü kapatan ağır bir kadife perde tavandan yere kadar uzanır. Duvarlar ise altın yaldıza boyanmış köşeli sütunlarla bölünmüştür. Gül kuru renkli brokar kumaşla kaplanmış bu bölmelerde asılı olan resimler Watteau’nun eserlerini anımsatır. Bu oval kompozisyonların

zarif ama gösterişli çerçeveleri altın yaldıza boyanmış klasik stildeki sütun ve kirişlerle uyum içindedir.

Karşı duvarın ortasındaki şöminenin mermer alınlığına yerleştirilmiş olan büyük aynanın rokoko stili çerçevesi de bu gösterişli ama zarif misafir odasının dekorasyonunu zenginleştirir. Şöminede kullanılan gri-mavi mermer, zeminde de devam etmektedir. Okr rengi kare plakaların içine yerleştirilmiş gri-mavi dairelerin tekrarıyla oluşturulan örüntü bütün zemini kaplamaktadır. Bu zengin görünümlü havadar salon yüksek arkalıklı zarif mobilyalarla tamamlanmıştır. Resimde betimlenen yüksek sosyete mensup seçkin topluluk, soğuk bir kış gününde öğlen güneşinin tadını çıkararak tembellik yapmaktan da birbirlerinden de sıkılmış görünmektedir.



Resim 69: Dirck van Delen, “Şık Figürlerle Dolu Mimari Capriccio”, 1634, p.ü.y., 60.6 x 99,1 cm, Özel Koleksiyon

Dirck van Delen’in erken dönem resimleri koyu kahve tonlarının hâkim olduğu iç mekân görünümleridir.¹³⁵ 1634'te gerçekleştirdiği bu resimde bir sarayın önündeki teras betimlenmiştir. Ancak ana bina kadrajın dışında kalmıştır. Tüm resme pastelleşmiş

¹³⁵ Richard Green

<https://www.richardgreen.com/artwork/bt273-dirck-van-delen-an-architectural-capriccio-with-elegant-figures-promenading-and-young-men-arguing-over-a-game-of-skittles/>

mavi ve sarı tonları hâkimdir. Karmaşık bir mimarisi olan yapıda art arda ve yan yana dizilmiş pek çok sütun, kemerlerle birbirine bağlanmaktadır. Dört adet kemerin çevrelediği her bölümün kubbemsi tavanı, kendi içinde kesişen yaylarla dört bölüme ayrılmaktadır. İç taraftaki sütunların ayakları, kemerler ve kirişler bitki motifleri ve hayvan kabartmaları ile süslenmiştir. Yapının tamamında kullanılan gri ve sarı renkli blok mermerler pembe detaylarla zenginleştirilmiştir. Zemindeki karolar ise dama görüntüsü oluşturacak şekilde dizilmiştir. Sol taraftaki kot farkı kadrajın dışında kalan basamakların büyük bir meydana indiğini düşündürür. Sağda ise kıvrılarak yukarıya çıkan gösterişli bir merdiven bulunmaktadır.

Bu gösterişli, karmaşık ve devasa yapı, içinde barındırdığı tüm zıtlıklarla bir yandan ciddiyet, bir yandan da eğlence çağrışımları yapmakta; girinti çıkıntıları, gölgede kalan ve aydınlık olan kısımları, açık alanları ve kuytuları ile çok çeşitli durum ve duyguyu içinde barındırdığı izlenimi uyandırmaktadır. Nitekim mekânın her tarafına yayılmış olan onlarca figür, büyüklü küçüklü gruplar halinde farklı birer gerçekliği yaşıyor gibi görünmektedir.

ESER METNİ

Rönesans'tan itibaren ayrı bir tür olarak uygulanmaya başlanan portrecilik, kendi geleneğini oluşturarak günümüze değin resim sanatı içerisindeki önemini korumuştur. En yalın hali ile kimliğin temsili olarak sanat ortamında değer bulan bu gelenek yüzyıllar içinde farklı görünümlere bürünmüştür. Öyle ki portreler bireysel kimliğin tasvirleri olarak okunabileceği gibi toplumsal statü göstergeleri, iç dünyanın dışa vurumu, toplumsal cinsiyet, cinsel kimlik, vs. pek çok farklı okumalara da imkân tanımaktadır. Hiç kuşkusuz portreler aracılığı ile tarihsel süreç içerisinde insanlığın geçirdiği evrim, sosyal gelişmeler; kültürel dönüşüm ve değişen dünya algısı hakkında izleyiciye pek çok bilgi aktarılabilir.

Bu bölümde yer alan portreler, bireysel kimliği tanımlamanın aracı olarak nesnelere dünyasından seçilenlerin statü göstergesine dönüşmeleri üzerinden okunabilir. İpek Elif Milli'nin portre çalışmalarında pozlandırılmış figürlerin her biri izleyici ile göz teması kurmaktadır. İzlediklerinin farkındadırlar, ancak duygularını belli etmezler. Bir yönüyle kendilerini izleyiciye sunan bu figürler bir yönüyle de içlerine kapanmış görünmektedirler. İç dünyaları ile ilgili renk vermeyen kontrollü duruşları izleyicinin empati kurmasını engelleyerek araya mesafe koyar. Tanımsız mekânlarda figürlerin arkaya düşen gölgeleri uzamı belirler. Ancak bu dar espaslar figürleri kadrajın dışına itme eğilimindedir. Kendinden emin halleri ve reklam pozunu andıran duruşları bu portreler aracılığı ile sergilenen şeyin ne olduğunu düşündürür. Bu iyi görümlü figürlerin kılık kıyafetleri, taşıdıkları aksesuarlar ve beraberlerinde bulunan nesnelere izleyiciye onların ait olduğu toplumsal sınıf hakkında fikir verir.

Mert ve Ice (resim 71) isimli resimde figür kucağında tuttuğu köpekle birlikte dimdik ayakta durmuş izleyiciye bakmaktadır. Kendinden emin duruşu, gözlerine yansıyan özgüven ifadesi bakış noktasının üzerine çekilmiş olan figürün imlediği iktidarı pekiştirir. Ancak Mert'in sınıksız kavradığı Jack Russel cinsi köpeğe yapılan vurgu bu iktidarı sorunlu hale getirir. Milli'nin Ice'ın mı yoksa Mert'in mi portresini yaptığı belirsizleşir. Bennu'nun portresinde (resim 73) ise küçük kızın duruşu, orta sınıfın belli bir yaş aralığındaki çocuklarının fotoğraf stüdyolarında çekilen klişe

imgelerini çağrıştırır. Küçük prenseslerin minik iktidarlarının masum birer belgesi olan bu imgeler, orta sınıfın toplumsal kodlarını deşifre ederler. Merve'nin portresi (resim74), Ingres'ın betimlediği zarif burjuva kadınlarını çağrıştırmaktadır. Profilden betimlenen genç kızın izleyiciye doğru çevirdiği yüzü anlık bir hareketin sabitlendiğini düşündürür. Gri arka plan ve ortamdaki loş ışık figüre gizemli bir hava vermekte; duruşundaki zarafetle pekişen yumuşak bakışları resimde romantik bir etki yaratmaktadır.



Resim 70: İpek Elif Milli, “Küçük Mert ve İce”, 2015, t.ü.y., 54x50cm.



Resim 71: İpek Elif Milli, “Mert ve ice”, 2016, t.ü.y., 150x120cm.



Resim 72: İpek Elif Milli, “Küçük Bennu”, 2015, t.ü.y., 24x35cm.



Resim 73: İpek Elif Milli, “Bennu”, 2015, t.ü.y., 150x120cm.



Resim 74: İpek Elif Milli, "Merve", 2018, t.ü.y., 80x120cm.

Milli, boşlukta uçuşan ipek bir eşarby (resim 77) betimlediği bir dizi resim aracılığı ile bir yandan tüketim kültürünün ikonlaştırdığı nesneyi bir yandan da kendisinin simgesel bir portresini grselleştirmiştiri. İpek Elif Milli'nin klasik bir anlatım dilini benimsediği portrelerinin üretim süreçleri uzun bir zaman dilimine yayılmıştır. Bu resimlerdeki detaycı yaklaşım ve kullandığı tekniğin doğası sık sık boya hazırlamasını gerektirmektedir. Milli paletinde kalan ya da tazeliğini yitirmiş boyaları kullanarak 10x10 cm. boyutlarında 29 adet peyzaj resmi üretmiştir (resim 78). Tüketim toplumunun statü göstergelerini ironik bir yaklaşımla tasvir ettiği portrelerinden arta kalan boyalarla gerçekteştirilen bu peyzajlar insan eliyle yok edilen doğanın distopik görünümleridir. Milli'nin seyretmiş olduğu filmlerdeki doğa görünümlerini üst üste getirmek suretiyle oluşturduğu farklı boyutlardaki karanlık manzaralar ise yok olan doğaya yakılan görsel birer ağıt olarak algılanabilir.



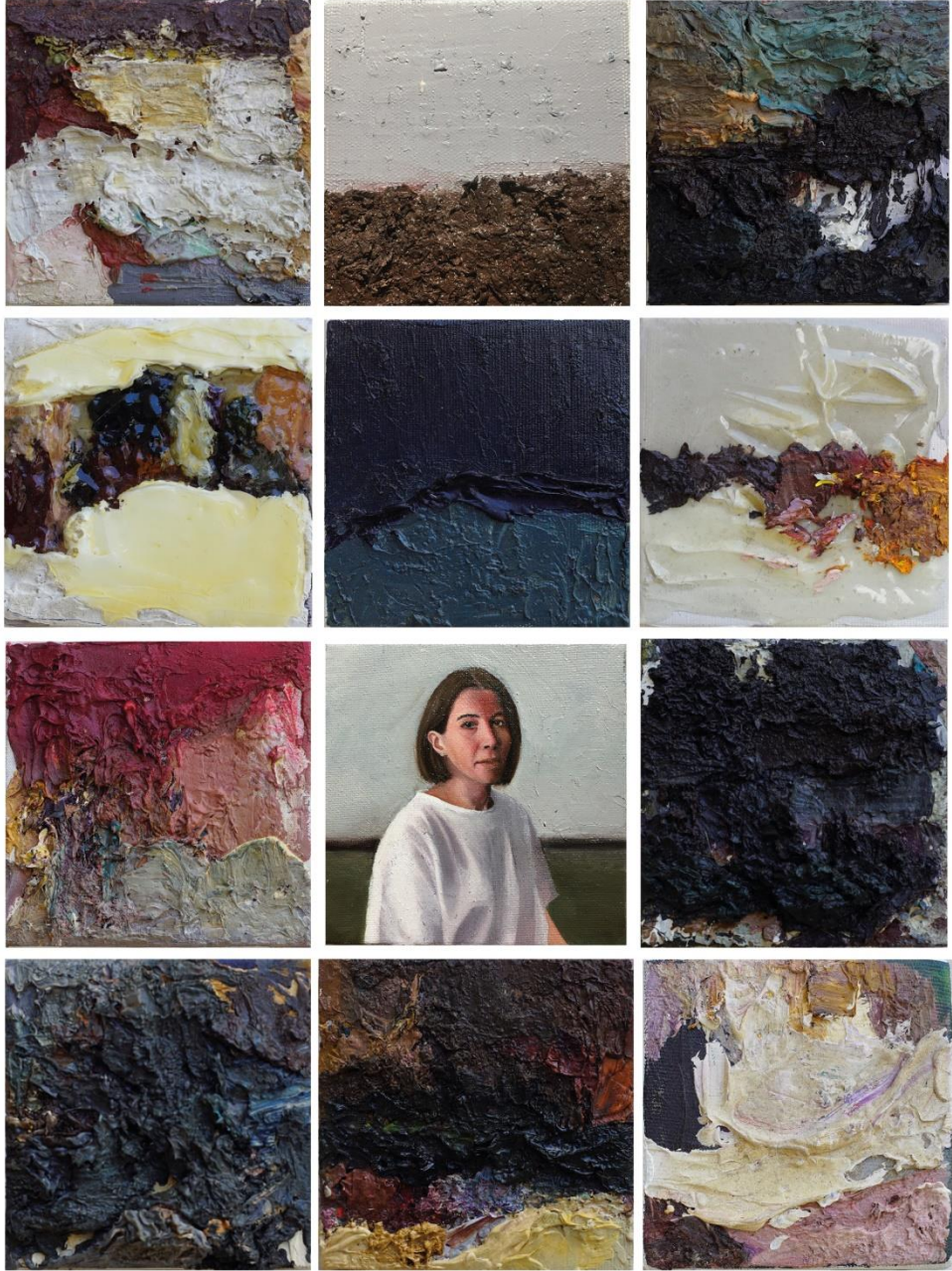
Resim 75: İpek Elif Milli, "Küçük İpek 1", 2017, t..y., 27x30cm.



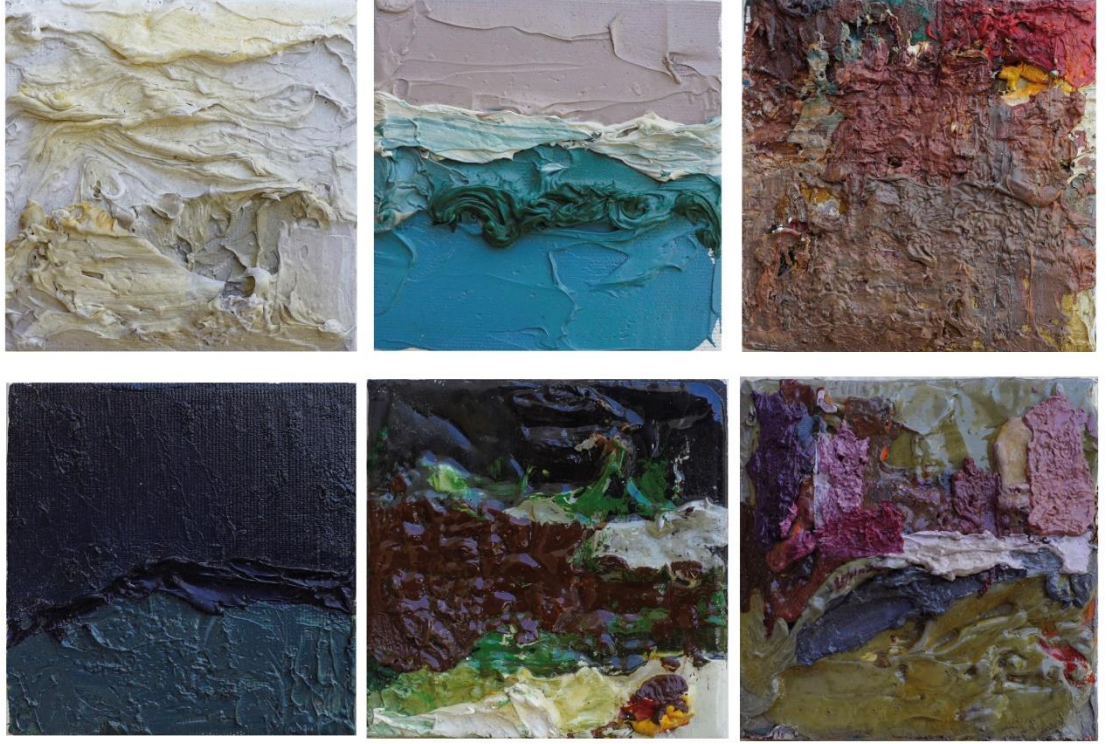
Resim 76: İpek Elif Milli, "Küçük İpek 2", 2017, t..y., 27x30cm.



Resim 77: İpek Elif Milli, “İpek”, 2016, t.ü.y., 180x150cm.







Resim 78: İpek Elif Milli, “Peyzaj”, 2015-19, t.ü.y., 30 Adet- 10x10cm.



Resim 79: İpek Elif Milli, "Peyzaj 1", 2018, t.ü.y., 14x20cm.



Resim 80: İpek Elif Milli, "Peyzaj 2", 2018, t.ü.y., 14x20cm.



Resim 81: İpek Elif Milli, "Peyzaj 3", 2019, t.ü.y., 14x20cm.



Resim 82: İpek Elif Milli, "Peyzaj 4", 2017, t.ü.y., 22x30cm.



Resim 83: İpek Elif Milli, "Peyzaj 5", 2017, t.ü.y., 22x30cm.



Resim 84: İpek Elif Milli, "Peyzaj 6", 2017, t.ü.y., 27x30cm.



Resim 85: İpek Elif Milli, "Peyzaj 7", 2018, t.ü.y., 80x110cm.



Resim 86: İpek Elif Milli, "Peyzaj 8", 2018, t.ü.y., 80x110cm.

SONUÇ

Gündelik yaşamın her alanında izini sürebileceğimiz statü göstergeleri erken modern dönemde Avrupa'daki toplumsal yapının kodlarını deşifre etmemize yardımcı olur. Bu nedenle 17. ve 18. yüzyıllarda üretilen gündelik yaşam sahnelerinin tarihsel birer belge değeri taşıdığı düşünülebilir. Çünkü aile ilişkileri, ev ortamı, evlilik ritüelleri, görgü kuralları, yeme içme alışkanlıkları, giyim kuşam, boş vakitleri değerlendirme ve eğlence temalı bu resimlerin pek çoğunda statü göstergeleri neredeyse dolayimsız bir biçimde tasvir edilmektedir. Gündelik yaşam sahnelerinde toplumun farklı kesimlerine mensup kimselerin aile ilişkilerindeki dinamikleri; nasıl ortamlarda yaşayıp evlerinde nasıl eşyalar kullandıklarını; boş vakitlerini neler yaparak değerlendirdiklerini; neler yiyip içtiklerini; sofr düzenlerinin nasıl olduğunu; evlilik törenlerini; sosyalleşme biçimlerini ve daha bir sürü şeyi gözlemleyebiliriz. Dahası bu sanat yapıtlarında farklı tabakalarda gündelik yaşamın nasıl organize edildiğini ve davranış kalıplarının sosyal ilişkileri nasıl şekillendirdiğini okuyabilir; tarihsel süreç içerisinde gündelik yaşam pratiklerinin geçirdiği değişim ve dönüşüm hakkında bilgi sahibi olabiliriz. Sanat yapıtlarına bakarak elde edebileceğimiz bu gibi veriler, toplumsal yaşama dair tarihsel belgeleri destekleyen bazı nüanslar sunarlar. Ancak bu verilerin neyi belgelediği Peter Burke'e göre tartışmalı bir husustur.

Bu araştırmanın konusu olan statü farklılıkları resimlerde sadece kıyafetler, kullanılan eşyalar, jest ve mimikler ile yaşanan evler vs. üzerinden değil boyama ve temsil tarzları üzerinden de gösterilmektedir. Fazla tanımlanmadan kaba fırça darbeleriyle öylesine görselleştirilen köylüler genellikle anonim figürler olarak karşımıza çıkar. Köylü kadın ve erkekler genellikle kısa boylu, şişman, ablak suratlı ve çirkin kimselerdir. Öyle ki izleyici bu figürlere empati kurma ihtiyacı duymaz. Sözelimi Adriaen Brouwer'in eserlerinde ilkel, kaba saba ya da açgözlü olarak betimlenen köylüler, Adriaen van Ostade'nin resimlerinde refah içinde ve kendilerinden hoşnut ahmaklar olarak gösterilirler.¹³⁶ Bazen de Jan Steen'in resimlerinde olduğu gibi,

¹³⁶ Peter BURKE, "Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları", çev. Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, İstanbul:2009, s.154.

üst sınıflara mensup olanlar gibi zarif davranmaya çabalarken komik duruma düşerler. Köylülerin komik, eleştirel ya da en azından hoşgörülü tasvirleriyle dolu resimler güçlü bir olumsuz görsel geleneğin örnekleridir.

Gündelik yaşam sahneleri ve portrelerde tasvir edilen kentliler ise çoğunlukla iyi giyimli, çalışkan, ölçülü ve erdemli kimselerdir. Güzel evlerde yaşar, iyi beslenir, şık kostümler giyer ve hem beden hem de çevre temizliğine önem gösterirler. Onların gündelik yaşamlarını Hıristiyan ahlakı şekillendirmektedir. Bu resimlerin pek çoğunda ayrıntılı olarak tasvir edilen kentsoyluların giydikleri kıyafetler, içinde buldukları mekân ve kullandıkları nesnelere, izleyiciye onların toplumsal statülerini okuma olanağı verir.

Toplumun farklı tabakalarına mensup kimselerin bir araya geldiği kompozisyonlarda, statü göstergeleri izleyicinin farklılıkları kolaylıkla okuyabilmesine yardımcı olmaktadır. Orta sınıfın yoksullarla birlikte betimlendiği bazı eserlerde açgözlülük ve görgü eksikliği ya da kibir üzerinden ahlak mesajları verilirken; üst sınıfların da dahil olduğu bazı kadrajlarda kentliler kimliğini ispat çabasında olan, benlik saygısı gelişmemiş kaygılı kimseler olarak gösterilirler.

Erken modern dönemde üretilen anlatımcı resimler bize öteki üzerinden oluşturulan söylemin farklı görünümünü sunmaktadır. Bu resimlerde “öteki” olarak gösterilenler kadrajda yer almayanların kendi kimliklerini dolayımli olarak tanımlamalarına aracılık ederler. Öyle ki izleyicinin abartılmak suretiyle egzotikleştirilmiş bu figürlerle empati kurması engellenir. Kaba saba, ilkel, ahmak, açgözlü ya da kibirli oluşlar üzerinden verilen ahlak mesajı ise görgülü, iyi eğitim almış, zeki, kanaatkâr ve alçakgönüllü olanların erdemlerini yüceltir.

Bireysel kimliklerin ait olunan tabaka veya zümre üzerinden ifade edildiği Erken modern dönemde toplumsal statü göstergeleri kimliğin bazen doğrudan bazen de dolayımli ifadeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak kimliğin “öteki” üzerinden tanımlandığı gündelik yaşam sahneleri, içinde barındırdığı önyargılar ve kullandığı stereotipler nedeniyle toplumsal yaşamın motomot tarihsel belgeleri olarak kabul

edilmezler. Alt metninde ötekine yönelik kibir ve aşağılama ya da imrenme ve düşmanlık karışımı duyguların okunduğu bu resimler, izleyiciye belli bir tarihsel süreçte Avrupa toplumlarında farklılıkların nasıl algılandığına yönelik kanıtlar sunarlar.

Erken modern dönem Avrupa'sında sınıfsal farklılıkların şekillendirdiği toplumsal yapı 1960'lardan itibaren aşama aşama tüm dünyaya yayılan tüketim kültürünün etkisiyle dönüşüme uğramış; ancak hiyerarşik sistem şekil değiştirerek varlığını korumuştur. Bireyselliğin önem kazandığı ve tüketim kültürünün yaygınlaştığı günümüz toplumunda bireyin kendi kimliğini tanımlamasının ve ifadesinin görünümüleri de değişmiş; statü göstergeleri farklılaşmıştır. Refah düzeyinin yükselmesiyle birlikte kitleler arasındaki uçurum Batı'da olduğu gibi ülkemizde de eski dönemlere göre nispeten azalmış ve sınıfsal farklılıklar önemini yitirmiş görünmektedir. Ancak bu görece eşitlik ortamında değer ölçütleri de değişmiştir. Gelir düzeyi dolaylı olarak ayırt edici olmaya devam etse de bilgi, kültür, sorumluluk ve karar organlarında yer alma gibi durumlar hiyerarşik sistemde statünün temel belirleyeni haline gelmiştir.

Günümüzde prestij artık maddi olanakların çokluğu ile doğrudan ilişkili bir şey değildir. Daha incelikli bir görünüm alan zenginlik ağırbaşlı bir havaya bürünmüş; farklılık niceliksel gösterişten, kültür ise paradan daha önemli birer statü göstergesi haline gelmiştir. Tüketim biçimleri ve tarzlar toplumsal farklılıkları görünür kılan ayraçlar olarak karşımıza çıkmaktadır.¹³⁷

Geçmiş dönemlerde sanat yapıtlarında kolaylıkla izini sürebileceğimiz toplumsal statü göstergeleri günümüz toplumunda daha çetrefilli bir görünüme bürünmüştür. Erken modern dönem Avrupa'sında birer statü göstergesi olarak karşımıza çıkan gündelik yaşam sahnelerine olan ilgi 19. yüzyıldan itibaren azalmıştır. Modern zamanlarda üretilen ve bu kategoride değerlendirilebilecek resimler ise ötekinin tasvirleri olmanın ötesinde okumalara olanak verecek farklı dinamikler tarafından şekillendirilmişlerdir. Endüstri devrimi ve sanayileşme ve ardından yaşanan dünya

¹³⁷ Jean BAUDRİLLARD, "Tüketim Toplumu", çev. Nilgün Tural, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul:2015, s.59.

savaşları gerek Batı'da gerekse tüm dünyadaki toplumsal ve kültürel yaşam üzerinde büyük dönüşümlere yol açmıştır. Eduard Manet'in "Folies-Bergère'de Bir Bar" isimli resmi, Jean-Francois Millet'in "Başak Toplayanlar", Georges Seurat'ın "Asnieres'de Yıkananlar", Henri de Toulouse-Lautrec'in "Moulin Rouge'de" ya da Paul Cezanne'nin "Kart Oynayanlar" isimli eserleri bir yönüyle gündelik yaşam sahneleri olarak nitelendirilebilir. Ancak gerek toplumsal değişkenler gerekse modernizmin sorgulanmaya başladığı bir süreçte ortaya çıkan farklı biçimsel arayışlar söz konusu yapıtların farklı okunmalara açılmasına olanak sağlamıştır. Hem klasik sanata meydan okuyan hem de yerleşik burjuva kültürünün değerlerine yönelik eleştirel söylemler geliştiren modern dönem sanatçıları sıradan konulara yöneldikleri eserlerinde ötekinin tasvirini yapmak yerine yalnızlaşan kendi içine dönen kentli insanın bunalımın tasvir etmişlerdir.

1960'lardan itibaren tüketim kültürünün yaygınlaşması ve post kapitalist evreye geçiş ile birlikte bireyin hem kendini hem de içinde yaşadığı dünyayı algılama biçimleri de değişmiştir. Refah düzeyinin artması ve görece bir eşitlik ortamının oluşması ile birlikte sınıfsal farklılıkların anlamını yitirdiği bir dünya simülasyonu gündeme gelmiştir. Oysaki gerek makro ve gerekse mikro topluluklardaki hiyerarşik yapı tüm dünyada varlığını sürdürmektedir. Yalnızca göstergeleri değişmiştir. Günümüzde üst ve orta üst sınıflara mensup olanların artık sanatı ve kültürü tüketme biçimleri bizzat statü göstergesine dönüşmüş görünmektedir. Dünya ekonomisinin %82'lik bölümünü yöneten %1'lik bir kesime mensup olanlar, sıklıkla üzerlerine geçirdikleri sıradan bir tişört ve kot pantolonla markette alışveriş yaparken medyaya görüntü vermektedirler. Öte yandan aynı medya, bu kişilerin bir telefonla milyon dolarlık sanat eserlerini koleksiyonlarına dahil ettiklerini de zaman zaman gündeme getirmektedir.

KAYNAKLAR

KİTAPLAR

“*Dünya Tarihi, İnsanlar, Tarihler, Olaylar*”, ed. Cristian HUMPHRIE, Frances ADLINGTON, Alfa Yayınları, İstanbul, 2007.

AKBULUT Durmuş, *Resim Neyi Anlatır*, İstiklal Kitapevi, Aralık 2006.

ALTINDAL Aytunç, *Yoksul Tanrı Tyanalı Apollonius*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2005.

ARİES Philippe, DUBY Georges, *Özel Hayatın Tarihi 3: Rönesans'tan Aydınlanma'ya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Aralık, 2007.

ARİES Philippe, *Özel Hayatın Tarihi 3 Rönesans'tan Aydınlanmaya*, çev. Devrim Çetinkasap, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

BAUDRİLLARD Jean, *Tüketim Toplumu*, çev. NilgünTutal, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.

B. CLOUGH Shepard, *Dünyamızın Başlangıcından Bugüne Kadar Uygarlık Tarihi*, Varlık Yayınları, 1965.

BERGER John, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, Haziran 2013.

BLOCH Marc, *Feodal Toplum*, çev. Melek Fırat, Işık Yayınları, İstanbul, 2014.

BRENNER Carla, RİDDELL Jennifer, Moore Barbara, *Painting in The Dutch Golden Age: A Profile of The Seventeenth Century*, ed. Ulrike Mills, National Gallery of Art Washington, 2007.

BURKE Peter, *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, çev. Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2009.

CORBİN, A., COURTİNE, J.J., VİGARELLO, G., *Bedenin Tarihi: Rönesans'tan Aydınlanma'ya*, çev. Saadet Özen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.

DÖNMEZ Sulhi, *Toplumbilim*, Beta Basım Yayım Dağıtım, İstanbul, Ocak 1994.
Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul, 1997.

GOFF Jacques Le, *Ortaçağda Entelektüeller*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.

GOMBRICH, E.H., *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran- Ömer Erduran, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2009.

GÜL Muammer, *Ortaçağ Avrupa Tarihi*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2009.

HARMAN Chris, *Halkların Dünya Tarihi: Taş Çağından Yeni Bin Yıla*, çev. Uygur Kocabaşoğlu, Yordam Kitap Basın ve Yayın, 2009.

HOLLİNGSWORTH Mary, *Dünya Sanat Tarihi*, çev. Rengin Küçükeroğan ve Banu Ergüder, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2003.

LEPPERT Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009.

MCNEİL William H., *Dünya Tarihi*, çev. Alaeddin Şenel, İmge Kitapevi, Ankara, 1994.

PAMUK Şevket, *Osmanlı Türkiye İktisadî Tarihi 1500-1914*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

PERRY M., “*Western civilization: ideas, politics and society*”, ed: Helen Bronk, Houghton Mifflin Company, Boston, 1985.

PIRENNE Henri, *Ortaçağ Avrupasının Ekonomik ve Sosyal Tarihi*, çev. Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

ROBERTS J.M., *Avrupa Tarihi*, çev. Fethi Aytuna, İnkılap Kitapevi, 2010.

SCHAMA Simon, *The Embarrassment Of Riches: An Interpretation Of Dutch Culture IN The Golden Age*, Alfred A. Knof INC., 1987.

ŞENTÜRK VARLIK Leyla, *Analitik Resim Çözümleri*, Ayrıntı Yayınları, 2012

TANİLLİ Server, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası III.*, Cem Yayınları, İstanbul, 1992

TANİLLİ Server, *Uygarlık Tarihi*, Alkım Yayınevi, 2008.

TANİLLİ Server, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası: 16.-17. Yüzyıllar: Kapitalizm ve Dünya*, c.3., Alkım Yayınları, İstanbul, 2007.

TURANİ Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2010.

WİESNER- HANKS Merry E., *Erken Modern Dönemde Avrupa 1450-1789*, çev. Hamit Çalışkan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014.

YETKİN Suut Kemal, *Barok Sanat*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1977.

MAKALELER

ADAMS Christine, “Bourgeoisie”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c.1., Charles Scribner's Sons, New York, 2004, s.296-301.

ALGANER Yalçın, ÇETİN Müzeyyen Özlem, “Avrupa’da Birlik ve Bütünleşme Hareketleri”, *Marmara Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi*, c.23, s.2, 2007, s.285-309.

ASCH G. Ronald, “Aristocracy and Gentry”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c.1., Charles Scribner's Sons, New York, 2004, s.97.

AYDEMİR Cahit, GENÇ Sema Yılmaz, “Orta Çağ’ın Sosyoekonomik Düzeni: Feodalizm”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 10, s. 36, 2011, s.222-241.

BARKAN Ö. Lütfi, “Türkiye’de (Servaj) Var mıydı?”, *Belleten Dergisi*, c.10, s. 76, 1956, s.237-246.

CAMERON K. Euan, “Protestant Clergy”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 1., Charles Scribner's Sons, New York, 2004, s.530-534.

EISENACH Emlyn, “Marriage”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 4., Charles Scribner's Sons, New York, 2004, s.38-43.

HUDON V. William, “Church and State Relations”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 1., Charles Scribner's Sons, New York, 2004, s.490-494.

İMAMOĞLU Tuncay, “Orta Çağ Batı Dünyasında Din- Siyaset İlişkisi ve Sekülerleşme Seyrine Genel Bir Bakış”, *Marife Dini araştırma Dergisi*, s.2, 2001, s.99-106.

MINOR Vernon Hyde, “Early Modern Period: Art Historical Interpretations”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 2., Charles Scribner's Sons, New York, 2004, s.219-222.

SAKLI Ali-Rıza, “Fransa ve Almanya’da Uluslaşma Süreci ve Ulus Bilincinin Oluşumu”, *Akademik Bakış Dergisi*, s. 32, 2012, s.1-19.

SCOTT Tom, “Peasantry”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 4., Charles Scribner's Sons, New York, 2004, s.428-432.

SREENIVASAN P. Govind, “Serfdom”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 5., Charles Scribner's Sons, New York, 2004. s. 375-378.

SULLIVAN Margaret A., “Bruegel The Elder, Pieter Aertsen, and The Beginnings of Genre”, *Art Bulletin* , s. 2, Haziran 2011, s.128-149.

THEIBAULT John, “Housing”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 3., Charles Scribner's Sons, New York, 2004, s.207-214.

ÜLDES Meltem Yakın, “17. Yüzyıl Hollanda Resmi Sanatında Toplumsal Önyargının İfadesi: Hizmetçiler”, *Artist Modern Dergisi*, s.18, Eylül 2010, s.17-29.

ÜLGEN Pınar, “Orta Çağ Avrupası’nda Feodal sisteme Genel Bir Bakış”, *Mukaddime Dergisi*, Sayı 1, 2010, s.1-19.

WIESNER-HANKS Merry, “Gender”, *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, ed. Jonathan Dewald, c. 3., Charles Scribner's Sons, New York, 2004, s.8-10.

TEZ

EREZ Ebru, “*Feodal Sistemin Sosyal Hayat Üzerine Etkisi*”, (Yüksek Lisans Tezi), Karaman: Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017, s.49.

LARSON Caroline Victoria, “*The Le Nain Brothers' Peasant Family in an Interior: Ages of Man, Ages of Woman*”, (Yüksel Lisans Tezi), The Florida State University College Of Visual Arts, Theatre and Dance, 2013.

DIĞER KAYNAKLAR

Arthur K. Wheelock Jr. April 24, 2014,

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46005.html#entry>

Hannah Segrave, October 2013,

<http://www.clevelandart.org/art/1957.489#>

<https://www.encyclopedia.com/humanities/culture-magazines/state-church-early-modern-europe>

<http://www.visual-arts-cork.com/genres/genre-painting.htm#definition>.

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/velde/adriaen/index.html>

<http://www.visual-arts-cork.com/genres/genre-painting.htm#definition>

<https://www.rct.uk/collection/search#/23/collection/406358/a-girl-chopping-onions>

<http://historyandotherthoughts.blogspot.com/2013/07/marriage-la-mode-by-william-hogarth.html>

<https://ia902705.us.archive.org/7/items/catalogueraisonn01hofsuoft/catalogueraisonn01hofsuoft.pdf>

Richard Green,

<https://www.richardgreen.com/artwork/bt273-dirck-van-delen-an-architectural-capriccio-with-elegant-figures-promenading-and-young-men-arguing-over-a-game-of-skittles/>

www.tdk.gov.tr/

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : İpek Elif Milli
Doğum Yeri ve Yılı : Diyarbakır – 09.04.1986
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Eğitim Durumu : Başlama- Bitirme Yılı: Kurum Adı:
Lise : 2001-2005 Zeki Müren Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
Lisans : 2005-2009 Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü
Yüksek Lisans : 2011 Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Çalıştığı Kurumlar : Başlama-Bitirme Yılı :
Özel Mavi Dünya Koleji 2009-2011
Özel Birey Okullar 2014-2015
Özel Şahinkaya Koleji 2017-2018

İletişim :
Karaman Mahallesi Kafkas Sokak Gurur Apartmanı B blok Daire
10 Nilüfer Bursa
05348274080
ipekmilli@gmail.com

Tarih- İmza
28.05.2019

Adı Soyadı
İpek Elif Milli

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

TEZ ÇOĞALTMA VE ELEKTRONİK YAYIMLAMA İZİN FORMU

Yazar Adı Soyadı	İPEK ELİF MİLLİ
Tez Adı	ERKEN MODERN DÖNEM AVRUPA'SINA TOPLUMSAL STATÜ GÖSTERGELERİNİN JANR RESMİNDEKİ YANSIMALARI
Enstitü	SOSYAL BİLİMLER
Anabilim Dalı	RESİM
Tez Türü	YÜKSEK LİSANS
Tez Danışman(lar)ı	Dr. Öğretim Üyesi MERYEM UZUNOĞLU
Çoğaltma (Fotokopi Çekim) İzni Kısıtlama	<input type="checkbox"/> Patent Kısıt (2 yıl) <input checked="" type="checkbox"/> Genel Kısıt (6 ay) <input type="checkbox"/> Tezimin elektronik ortamda yayımlanmasına izin veriyorum.

Hazırlamış olduğum tezimin belirttiğim hususlar dikkate alınarak, fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı tarafından hizmete sunulmasına izin verdiğimi beyan ederim.

İPEK ELİF MİLLİ

Tarih :28.05.2019

İmza : 