T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



PIETER BRUEGEL RESİMLERİNDE MANEVİYAT VE HİÇLİK

ERKAN DOĞANAY

12282643108

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. DENİZ GÖKDUMAN

EDİRNE, 2025

Tezin Adı: Pieter Bruegel Resimlerinde Maneviyat ve Hiçlik
Hazırlayan: Erkan DOĞANAY

ÖZET

Rönesans konu edildiğinde genellikle akla ilk önce İtalyan Rönesansı gelir; oysa 15. yüzyılda kıta Avrupa'sının kuzeyinde yaşanan dinamikler de eşzamanlı olarak toplumsal dönüşümlerle her alanda köklü değişimlere neden oluyor, Kuzey Rönesansı'nı şekillendiriyordu. Köken itibarıyla aynı entelektüel tohumdan beslense de Kuzey Rönesansı, yirminci yüzyıl kapitalizminin siyasi, ticari, sanatsal hatta dini öncüllerini oluşturan dalları filizlendiriyordu. İtalyan çağdaşının aksine mistisizme daha çok yönelen ve örtük bir sembolizm geliştiren Kuzey Rönesansı, meslek örgütlenmesinden sanatçı mesenliğine, yaşamın gerçekliğini kavrayıştan bunu fikri ve sanatsal olarak ifade edişe dek pek çok alanda ciddi farklılıklar gösteren bir kültür dünyasını inşa ediyordu.

Kuzey Rönesansı'nın önemli temsilcileri arasında yer alan Jan van Eyck, Robert Camling, Hans Memling, Albrecht Dürer, Pieter Bruegel, Hieronyms Bosch ve Hans Holbein gibi isimlerin öncülüğünde gelişen bu sanat üslubu içerisinde özellikle Pieter Bruegel'in, alegorik anlatımı ustalıkla kullanarak sadece güzel manzaralar çizen bir ressam olma gayesinde değil, aynı zamanda derin toplumsal eleştiriler yapan bir sanatçı olduğu görülür. Bruegel, resimlerinde özellikle insan doğasının zayıflıklarını, dönemin dinî ve politik yozlaşmasını, bireysel hırsları ve tarihsel olayları alegorik bir dille işlediği yapıtları ile dikkat çekiyordu.

Kuzey Rönesansı ve Pieter Bruegel Resimlerinde Maneviyat ve Hiçlik başlıklı bu tez çalışması içindekiler, ön söz ve giriş dışında üç bölüm başlığı altında hazırlandı. Bölümler Pieter Bruegel biyografisi, Bruegel yapıtlarının kodları ve indeksi ile kaynakça dizininden ibarettir.

Pieter Bruegel resimlerinin incelendiği bu araştırmada Kuzey Rönesansı'nında öncü isimlerinden olan sanatçının eskiyi terk ederek "yeniden doğuş" yaşayan Avrupa'da genel olarak sanatın bu dönemdeki yapılanmasına da değinilmiş olacak. Ortaçağ sonrası batı sanatında sıklıkla görülen Antik Yunan ve

Roma Mitolojisi kompozisyonları yaşamın gerçekliğinden ne kadar uzaksa Bruegel yapıtları tam tersi o kadar yaşamın gerçekliğini yansıttığı konuları işlemiştir.

Rönesans dönemi denildiğinde akıllara gelen simetri, anatomi, perspektif gibi kavramlar kuzeyde yerini detay, ayrıntı-gerçekçilik, duvar halıları, kıyafet desenleri ve en önemlisi sembol ve ifade kavramlarına bırakmıştır. Kuzey Avrupa'da yağlıboya kullanımı, dini gelişmeler ve ticaretin artması sonucunda, sanatçılar keskin detaylara, natüralizme ve doğru perspektife sahip, yoğun bir gerçeklik içeren imgeler oluşturdular. Eserlerde tema olarak; dindarlık ve dürüstlük, sadakat vurgulanırken günlük yaşamın önemine de dikkat çekildiği görülür.

Anahtar kelimeler: Kuzey Rönesansı, hiçlik, maneviyat, perspektif, mitoloji.

Name of Thesis: In Pieter Bruegel's Paintings: Spirituality and Nihilism
Prepared by: Erkan DOĞANAY

ABSTRACT

When the Renaissance is discussed, the Italian Renaissance often comes to mind first; however, the dynamics experienced in northern continental Europe in the 15th century simultaneously led to radical changes in every field through social transformations, shaping the Northern Renaissance. Although nourished by the same intellectual roots, the Northern Renaissance also sprouted branches that would become the political, commercial, artistic, and even religious antecedents of twentieth-century capitalism. Unlike its Italian contemporaries, the Northern Renaissance, which gravitated more toward mysticism and developed an implicit symbolism, was building a cultural world marked by significant differences in many areas, from professional organization to artistic practice, from understanding the reality of life to its intellectual and artistic expression.

This artistic style, which developed under the leadership of prominent figures of the Northern Renaissance, such as Jan van Eyck, Robert Camling, Hans Memling, Albrecht Dürer, Pieter Bruegel, Hieronymus Bosch, and Hans Holbein, reveals that Pieter Bruegel, in particular, through his masterful use of allegorical narrative, not only aimed to paint beautiful landscapes but also to offer profound social critique. Bruegel's paintings were particularly notable for his allegorical portrayals of the frailties of human nature, the religious and political corruption of the period, individual ambitions, and historical events.

The contents of this thesis, titled "Spirituality and Nothingness in the Paintings of the Northern Renaissance and Pieter Bruegel," are organized into three sections, excluding a preface and introduction. These sections consist of a biography of Pieter Bruegel, a code and index of Bruegel's works, and a bibliographical index. This study, examining the paintings of Pieter Bruegel, a leading figure in the Northern Renaissance, will also explore the general restructuring of art in Europe

during this period, a period marked by a "rebirth" of the past by the artist. While the compositions of Ancient Greek and Roman Mythology, often seen in post-medieval Western art, were far removed from the reality of life, Bruegel's works, on the contrary, addressed themes that reflected the reality of life.

Concepts like symmetry, anatomy, and perspective, which come to mind when the Renaissance is mentioned, gave way in the north to detail, realism, tapestries, clothing patterns, and, most importantly, symbols and expression. As a result of the use of oil paint, religious developments, and the growth of trade in Northern Europe, artists created images with sharp details, naturalism, and accurate perspective, imbued with intense realism. The themes in his works emphasize piety, honesty, and loyalty, while also highlighting the importance of everyday life.

Key words: Northern Renaissance, nothingness, spirituality, perspective, mythology.

ÖN SÖZ

Rönesans'ın yaşanmasını sağlayan etkenlere bakıldığında; toplumsal sorunlardaki hızlı artış, yaşanan savaşlar ve salgınlarla birlikte Avrupa'da baş gösteren dinsel kaygılar beraberin de artık kilisenin sorunlara çözüm üretemeyeceği yönünde gelişen fikre geniş sayıda taraftar bulmaya başlamıştı. Kiliseye karşı yaşanan güvensizlik nedeniyle insanlar umutsuzluk içindeydi, Avignon esaretinin Papalık makamının itibarını düşürmesi ve ulusal kiliselerin papa karşısında giderek güçlenmesi önemli rol oynadı. Toplumdaki genel düşünce ise kurum olarak kilisenin ruhanilikten giderek uzaklaştığı ve iktidar oluşturmaya çalışan politik bir kimliğe dönüşmeye başladığı yönündeydi. Kilisenin siyasetle ve dünyevi konularla ilgilenmesi, bu bağlamdaki hoşgörüsüz tavrı, bireysel bir dine bağlanma ihtiyacını gündeme getirdi. Dolayısıyla çözüm arzusu ve beklentisi içinde olan halk arasında yaygınlaşan ruhani gereksinimler, dini açıdan bir yenilenme ihtiyacını ortaya çıkardı. Bu ihtiyaç doğrultusunda kiliseden ayrı salt dine adanmaya odaklanan seküler dinsel rehberlik hareketleri baş göstermeye başladı. Hıristiyanlığın ilk yıllarındaki gibi toplumda sade, saf ve yalın bir dindarlık özlemi kuvvetlendi.

Rönesans süreci yalnızca sanatsal alanda yeni bir yapılanmayı getirmedi aynı zamanda bütün toplumsal yapıyı; siyasi, dini bütün katmanları; sosyo-kültürel yaşayış biçimlerini yeniden şekillendirmeye başladı. Bu açıdan Rönesans, İtalya ve Kuzey'in ardından bütün dünyayı etkileyecek "yeniden doğuşun" başlangıcını oluşturdu.

Rönesans'la birlikte sanatçılar, on beşinci yüzyılda fiziki dünyanın resim yüzeyine göründüğü gibi aktarılmasını, mekânsal derinlik yaratılması ile ilgili sorunları resim sanatına taşımaya başladılar. İtalyan sanatçılar gelişmiş perspektif bilgileri sayesinde bu soruna çözüm bulurlarken Alpler'in kuzeyindeki sanatçılar keskin gözlem gücüyle hareket etmeyi tercih ettiler. Bu keskin gözlemlerinin sonucu olarak yapıtlarında belirgin bir şekilde görülen özellikle de Flandra'da üretilen yapıtlardaki ayrıntı bolluğu dikkatleri çeker. Bu açıdan iç mekân ya da manzara resimlerindeki ayrıntı bolluğu ve gerçekçi bakış açısı on beşinci yüzyıl Hollanda sanatına "ayrıntı realizmi" tabirinin atfedilmesini haklı çıkartır. Gerçekçi bakış

açısıyla ayrıntıya odaklanmaya tekabül eden “ayrıntı realizmi”, sonraki yüzyılların janr/tür resimlerinin ve natürmortların dayanak noktasını oluşturur.

Bruegel’in de eşzamanlı olarak içinde bulunduğu 16. yüzyıl, reform hareketleri, Katolik-Protestan çatışmaları ve Avrupa’da dinsel dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdi. Bu dönemde birçok sanatçı, geleneksel Katolik sanatına karşı yeni anlatım biçimleri geliştirdi. Bu anlatım türleri arasında özel bir parantez açtığımız Pieter Bruegel ise resimlerinde insanın ruhsal yolculuğunu, ahlaki değerlerini ve dini inançlarını ele aldı. Ancak bunu büyük, görkemli katedraller ya da idealize edilmiş aziz ya da kanatlı melek figürleri yerine, insanileştirdiği sıradanlaşmış mitolojik kahramanlarla birlikte köylüler, kendi halinde sıradan insanlar ve doğa üzerinden anlatmayı tercih etti.

Pieter Bruegel, dini sanatı geleneksel Hıristiyan ikonografisinin dışına çıkararak maneviyatı insan doğasında, tabiatta ve gündelik yaşamda aradı. Resimlerindeki derin sembolizm ve alegoriler, sadece estetik değil, aynı zamanda ruhsal ve felsefi mesajlar da içerir. Özellikle İtalya’da yaşanan Rönesans sonrası mitolojik konuların yüceltilmesine karşın Bruegel, resimlerinde “hiçlik” ve “inanç” konuları üzerinden özellikle sıradanlığı, olağanlığı gösteren konuları kendine has tarzıyla resmetti.

Kuzey Rönesansı’nın öncü isimlerinden birisi olarak dünya sanat tarihinde adı anılan ressam Pieter Bruegel’in yapıtları incelendiğinde döneminin gelişen sanat anlayışını içinde Bruegel’in toplumsal ve sosyal olaylarını kendi gerçekliği içinde ama alegorik bir biçimde ele aldığı görülür. Bundan dolayıdır ki Bruegel’in yapıtları ile karşılaşan izleyiciyi hangi zaman diliminde olursa olsun 1500'lü yıllara götürmeyi başaran zamanlar üstü bir sanatçıdır. Bruegel, zaman makinası denilen mevhumu kendi döneminden bugüne evriltebilen iki boyutlu yüzeyler aracılığı ile zihinlerde yaşatabilen bir illüzyonistti. Bruegel kompozisyonlarında öne çıkan detaylar, gizemler, şifreler izleyiciye farklı bir görsel okumayı zorunlu kılar.

Pieter Bruegel, köylülerin yer aldığı kompozisyonlarında “tür” resmi konusunda uzman sayılırdı, bu kompozisyonlarında genellikle figürlerini peyzajlarla

birlikte kurguladığı anlatımlarla buluşturur, bazen bu içerikleri dini anlatılarla sonlandırırdı. Köylülerin yaşamını ve tavırlarını bir eserin ana odağı haline getirmek Bruegel'in zamanında resim sanatında oldukça nadir işlenirdi ama o bu yeni "tür" resmin öncülerinden birisi olarak sanat tarihindeki yerini aldı. Köylü resimlerinin çoğu, ölçek ve kompozisyon açısından iki gruba ayrılır, her biri bir sonraki resim üzerinde etkilidir. Daha önceki stili, yüksek bir bakış açısından görülen ve merkezi resim alanına oldukça eşit bir şekilde yayılmış düzinelerce küçük figürü gösterir. Ortam genellikle figürlerin "temelde bağlantısız bir tasvir tarzına" sahip olduğu, diğerlerini görmezden gelen bireyler veya küçük grupların kendi ayrı faaliyetleriyle meşgul olduğu, binalarla çevrili kentsel bir alandır. Tarım, avlar, yemekler, festivaller, danslar ve oyunlar da dâhil olmak üzere köy yaşamının bütün ritüellerinin dünyevi, duygusuz ama canlı tasviri, kaybolmuş bir halk kültürüne açılan eşsiz pencereleridir ancak bugün hala Belçika ve çevresindeki toplumsal yaşamın ve kültürün karakteristik özelliklerini belgeleyen yapıtları ayrıca yine bu bölgede 16. yüzyılda yaşamın hem fiziksel hem de sosyal yönleri hakkında ikonografik kanıtlar sunan kaynaklar olarak da görülür.

Araştırmanın ilerleyen sayfalarında seçilmiş Bruegel yapıtlarının tek tek incelendiği bölümler bu "tür" resmi üzerine daha detaylı metinlerle daha açıklayıcı olacaktır. Bu tezin hazırlanmasında belirlemiş olduğum "Pieter Bruegel Resimlerinde Maneviyat ve Hiçlik" kapsamında, İtalyan Rönesansı, Kuzey Rönesansı ve Kuzey Sanatçıları üzerine araştırmalarım da daima yanımda olan ve olumlu yönlendirmelerle son halini vermemi sağlayan başta danışman hocam Doç. Dr Deniz Gökduman'a, bu teziin değerlendirme jürisinde bulunan ve olumlu katkılarla sunan Prof. Melihat Tüzün'e, Prof. Kerem İşcanoğlu'na sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**
ABSTRACT ..... **iii**
ÖN SÖZ ..... **v**
İÇİNDEKİLER ..... **viii**
GÖRSELLER LİSTESİ ..... **x**
GİRİŞ **1**
I. BÖLÜM **3**
1.1. Rönesans Sonrası Sanat, "Yeniden Doğuş" 3
1.2. Rönesans Sonrası Sanatta "Yeniden Doğuş" 7
1.3. Erken Rönesans Döneminde Sanatçı Atölyeleri ve Sanatçının Konumu 8
1.4. Lonca Sistemi ve Akademi'nin Doğuşu 10
1.5. Mitolojinin Rönesans Sonrası Sanata Etkisi 13
1.6. Peter Paul Rubens ile Birlikte Mitolojinin Batı Sanatında Yaygınlaşması 16
1.7. Mitlerin Sembol ve İmge Hali 19
II. BÖLÜM **21**
2.1. Sanat ve Maneviyat Üzerinden "Hiçlik" 21
2.2. Batı ve Doğu Sanat Algısında Hiçlik 24
2.2.1. Batı Sanatında Hiçlik 25
2.3. Kuzey Rönesansı'nda Mistisizm ve Sembolizm 26
2.4. Rönesans Sonrası Kuzey Resminin Karakteri 28
2.5. 16. Yüzyıl Avrupa'sında Toplumsal Yapı ve Sanat 28
III. BÖLÜM **32**
3.1. Kuzey Rönesansı ve Pieter Bruegel 32
3.2. Pieter Bruegel Resimlerinde Maneviyat, Zaman ve Hiçlik 33
3.3. Kuzey'den Bir Anlatıcı; Pieter Bruegel 35
3.4. Yaşlı Pieter Bruegel'in Flaman Resmindeki Yeri 35
3.5. Bruegel Yapıtlarının Kodları 38
3.5.1. Çocuk Oyunları 38
3.5.2. Ölümün Zaferi 40
3.5.3. Dulle Griet 42

3.5.4. Babil Kulesi 44
3.5.5. Masumların Katli 46
3.5.6. Karda Avcılar 48
3.5.8. Körler Meseli 51
3.5.9. Cockaigne Ülkesi 53
3.5.10. İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara 55
SONUÇ 57
KAYNAKÇA 59

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: Andrea del Sarto, Georgio Vasari Portresi, Tuval üzerine yağlıboya, Uffizi Gallery, Floransa, İtalya 6

Görsel 2: Michelangelo, Sistine Şapeli'nin Tavanı, 1508–12, fresk (Vatikan, Roma)..... 8

Görsel 3: Leonardo da Vinci, Uçan Makine Çizimi, 1505, Özel Koleksiyon..... 12

Görsel 4: Giotto di Bondone, Ağıt, İtalya'nın Padua kentindeki Scrovegni Şapeli'nin iç duvarlarına İsa'nın yaşamı döngüsünün bir parçası olarak yaklaşık 1305 yılında boyanmış bir fresk. 13

Görsel 5: Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 460x880 cm, Fresk,1495-1498, Santa Marie delle Grazie, Milano, İtalya. 15

Görsel 6: Albrecht Dürer, Melankolia I, Gravür, 1514..... 16

Görsel 7: Peter Paul Rubens, Kaplan Avı, 1615-1616, Tuval üzerine yağlıboya, 256 x 324 cm, Musee des Beaux-Arts de Rennes, Fransa. 17

Görsel 8: Peter Paul Rubens, Dört Kıta, 1615, Tuval üzerine yağlıboya, ... 18

Görsel 9: Raffaello Sanzio, Atina Okulu, 1509-1511, Fresk, 500 cm x 770 cm, Apostolik Sarayı, Vatikan. 20

Görsel 10: Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 109 x 109 cm, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova, Rusya. 22

Görsel 11: Aynalı Hat Levha İnsan-ı Kamil, Hacı Bektaş-ı Veli Müzesi Koleksiyonu, Nevşehir, Türkiye 23

Görsel 12: Leonardo da Vinci, Vanitas Çizimleri, 1510, Özel Koleksiyon. 24

Görsel 13: Mehmet Siyah Kalem, Dans Eden Demonlar, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye. 25

Görsel 14: Albrecht Dürer, Dua Eden Eller, 1508, Desen, 29,1 cm x 19,7 cm. Albertina Museum, Viyana, Avusturya. 26

Görsel 15: Caravaggio (1571-1610), Narcissuss, 1600, Tuval üzerine yağlıboya,110 cm x 92 cm, Palazzo Barberini, Roma, İtalya. 27

Görsel 16: Albrecht Dürer, Tavşan, 1502, Kâğıt üzerine suluboya, ... 31

Görsel 17: Jan van Eyck, Arnolfinin Evlenmesi, 1434, Meşe panel üzerine yağlıboya, 82,2 cm x 60 cm, National Gallery, Londra, İngiltere. 34

Görsel 18: Bruegel'in 1565 tarihli "The Painter and The Connoisseur" adlı eseri. Kendi portresi olduğu düşünülmektedir. 1569, Baskı resim. 38

Görsel 19: Pieter Bruegel, Çocuk Oyunları, 1560, Ahşap üzerine yağlıboya, 118 cm x 161 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya..... 40

Görsel 20: Pieter Bruegel, Ölümün Zaferi, 1562, Ahşap üzerine yağlıboya, 117 cm x 162 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya..... 41

Görsel 21: Pieter Bruegel, Dulle Griet, 1563, Ahşap panel üzerine yağlıboya, 115 cm x 161 cm, Mayer van den Berg Müzesi, Anvers, Belçika..... 43

Görsel 22: Pieter Bruegel, Babil Kulesi (Viyana Versiyonu), 1563, Ahşap panel üzerine yağlıboya, 114 cm x 155 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya 44

Görsel 23: Pieter Bruegel, Masumların Katli, 1565-67, Ahşap panel üzerine yağlıboya, 102 cm x 155 cm, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri, Brüksel, Belçika .. 47

Görsel 24: Hunters in the Snow (Karda Avcılar), 1565. Ahşap üzerine yağlıboya ve tempera, 117 cm x 162 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya..... 48

Görsel 25: Pieter Bruegel, Peasant Wedding (Köy Düğünü), (yaklaşık 1568), Yağlıboya, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya..... 49

Görsel 26: Pieter Bruegel, Körler Meseli, 1568, Tuval üzerine yağlıboya, 118 cm x 168 cm, Louvre Museum, Paris, Fransa..... 53

Görsel 27: Pieter Bruegel, Cockaigne Ülkesi, 1567, Ahşap üzerine yağlıboya, 52 x 78 cm, Alte Pinakothek, Münih, Almanya..... 54

Görsel 28: Pieter Bruegel, İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara, 1558, Tuval üzerine yağlıboya, 73cm x 112 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel, Belçika..... 56

GİRİŞ

16. yüzyıl, Avrupa tarihinde sadece bilim ve düşünce alanlarında değil, aynı zamanda sanat, din ve toplum yapısında da köklü dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. İtalya merkezli başlayan Rönesans hareketi, insan aklını, bireyi ve doğayı öne çıkaran anlayışıyla Avrupa'nın birçok bölgesine yayılmış; sanatçılar klasik dönem eserlerinden ilham alarak estetik, kompozisyon ve anatomi üzerine yoğunlaşmışlardır.[1] Ancak aynı dönemde, özellikle Almanya, Hollanda ve Belçika gibi kuzey Avrupa bölgelerinde gelişen Kuzey Rönesansı, İtalya'daki anlayıştan daha farklı bir yön izlemiştir. Bu coğrafyada sanat daha çok ahlaki değerler, dini semboller, insanın günahkârlığı, ölüm ve hiçlik gibi temalara odaklanmış, dış güzellikten çok içsel derinliğe yönelmiştir.[2]

Kuzey Rönesansı, sadece estetik değil, aynı zamanda manevi ve düşünsel bir sanat hareketi olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde özellikle Protestan Reformu, halkın dini otoritelere bakışını değiştirmiş, Tanrı-insan ilişkisini bireysel bir düzleme çekmiştir.[3] Bu gelişmeler sanatçıları da etkilemiş; dini resimlerde kutsallığın yerini sıradan insanın acıları, korkuları ve günahları almaya başlamıştır. Dünyanın geçiciliği, ölümün kaçınılmazlığı ve insan hayatının anlamsızlığı gibi konular sanatın merkezine yerleşmiştir.[4] Bu anlamda Kuzey Rönesansı sanatçıları, dönemlerinin hem tanıkları hem de eleştirmenleri olmuşlardır.[5]

Bu sanatçılardan biri olan Pieter Bruegel, yalnızca döneminin toplumsal yaşamını betimleyen bir ressam değil, aynı zamanda güçlü bir düşünsel arka plana sahip, sembollerle çalışan bir sanatçıdır.[6] Bruegel'in resimleri, ilk bakışta canlı ve hareketli köylü sahneleri gibi görünse de, bu görüntülerin altında varoluşsal kaygılar,

---

[1] Fleming, J. ve Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (H. Abacı, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
[2] Döngel, Z. A. (2014). *Günlük Yaşam Resmi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
[3] Fleming, J. ve Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*.
[4] Arsal, Y. S. (2006). Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş: Bruegel'in Yapıtına İlişkin Bir Çözümleme. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 18, 77-90.
[5] Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
[6] Charles, V., Manca, J., McShane, M., Wigal, D. (2012). *1000 Muhteşem Resim*. (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: YKY Yayınları.

manevi sorgulamalar ve kimi zaman da derin bir boşluk duygusu gizlidir.[7] Onun en bilinen eserlerinden olan Ölümün Zaferi, Karda Avcılar, Babil, Körlerin Meseli gibi yapıtlarında sadece insan yaşamı değil, insanın yaşam karşısındaki güçsüzlüğü de gözler önüne serilir.[8] Bruegel, günlük yaşamın sıradan görüntülerinin arkasına ölüm, zaman, ahlaki yozlaşma ve hiçlik gibi ağır temaları yerleştirerek izleyiciyi düşündürmeyi amaçlamıştır.[9]

Bu tezde, Bruegel'in bazı seçili yapıtları üzerinden Kuzey Rönesansı'ndaki manevi düşüncenin sanatla nasıl ifade bulduğu ve "hiçlik" kavramının yapıtlarında nasıl işlendiği, dini mesellerin görsel anlatımlarla nasıl şekillendiğine değinilecektir. "Hiçlik" burada yalnızca felsefi bir boşluk ya da anlamsızlık değil; aynı zamanda dini inançlar, ölüm korkusu ve dünyevi hayatın geçiciliği üzerinden şekillenen çok katmanlı bir temadır.[10] Bu anlamda Bruegel'in resimlerinde gördüğümüz hiçbir sahne yalnızca görünenle sınırlı değildir; her figür, her detay ve her kompozisyon görünürlüğünün ötesinde bir anlam taşır. Hiçlik, bazen ölümle, bazen çürümeyle, bazen de sürekli tekrar eden boş yaşamlarla temsil edilir.

Sanat tarihsel ve ikonografik çözümlemelere ek olarak, "hiçlik" kavramı teolojik ve varoluşsal bağlamlarda da ele alınmaktadır. Böylece Bruegel'in eserleri yalnızca görsel değil, aynı zamanda düşünsel bir düzlemde de değerlendirilerek; sanat aracılığıyla 16. yüzyıl insanının iç dünyasına, korkularına ve umutlarına ışık tutacaktır.[11]

Bu çalışma aynı zamanda Kuzey Rönesansı'nın İtalya merkezli Rönesans'tan ayrışan farklarını göstermek, sanatın manevi bir ifade biçimi olarak nasıl kullanıldığını ortaya koymak ve Bruegel yapıtlarının bugüne dek süregelen etkisini tartışmak açısından da önem taşımaktadır.

---

[7] MET (The Metropolitan Museum of Art). *The Harvesters*.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search (Erişim Tarihi: 14.03.2025).
[8] Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
[9] Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Alfa Yayınları, 2019, s. 285.
[10] Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Alfa Yayınları, 2019, s. 285.
[11] Sözen, M. ve Tanyeli U. (2016). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

I. BÖLÜM

1.1. Rönesans Sonrası Sanat, "Yeniden Doğuş"

Rönesans'la birlikte sanatta mitolojik konuların işlenmeye başlaması gerçekten sanatta önemli bir dönüşümü başlatmıştır. Rönesans, Antik Yunan ve Roma'ya dönüşü simgeliyordu ve sanatçılar, antik mitolojiyi yeniden keşfederek insanlığın geçmişini ele aldıkları yapıtlarına bir "yeniden doğuş" (rebirth) anlamı yüklediler.[12] Bu durum, sanatçılar için hem zihinsel bir özgürlük hem de estetik bir devrim sayılabilirdi. Ancak bu dönüşüm, sadece Rönesans'la sınırlı kalmadı, zamanla Barok, Aydınlanma ve Modernizm gibi akımlar içinde de mitolojik temalar farklı şekillerde işlenmeye devam etti.[13]

Rönesans, Batı dünyasında bir kültürel uyanış dönemi olarak kabul edilir. Bu dönemde hümanizm ve antik kültürün değerleri, sanatçılar için önemli bir ilham kaynağı oldu. Mitoloji, insanın doğayla, evrenle ve kendisiyle olan ilişkisini anlamanın bir yolu olarak sanatın içinde güçlü bir şekilde varlık gösterdi. İnsanlık ve bireysellik kavramlarının ön plana çıkmasıyla, eski mitolojik figürler ve kahramanlar, insanın gücünü, zaaflarını, ahlaki değerlerini ve doğanın gücünü yansıtmak için kullanıldı. [14]

Mitoloji, yalnızca batı kültüründe değil, hemen hemen her dönemde ve coğrafyada benzer temalarla karşımıza çıkar. Rönesans sanatçıları, antik mitolojiyi evrensel bir dil olarak gördüler. İnsan deneyiminin çeşitli yönlerini temsil eden figürler ve hikâyeler, Tanrıların insanlarla ilişkisini anlatan alegorilerle doluydu. Venüs, Apollo, Herkül, Diana gibi figürler, sadece dini veya kültürel anlamlar taşımakla kalmadı, aynı zamanda insan ruhunun derinliklerini ve içsel çatışmalarını simgeliyordu.[15]

---

[12] Fleming, J. ve Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
[13] Döngel, Z. A. (2014). *Günlük Yaşam Resmi*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi.
[14] Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2016). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
[15] Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

“Farklı toplumların benzer özellikler gösteren değerlere sahip oldukları ve bu değerlerin oluşmasında bir önceki ya da farklı coğrafyalardaki toplumların katkılarının hayli fazla oldukları, bir şekilde bunlardan etkilendikleri, ya da onlara ait özellikleri etkilenmenin de ötesinde direk aldıkları, dünya üzerinde yaşamış olan topluluklar bakımından, çok sık karşılaşılan bir durumdur. Üzerinde yaşanmışlıklara ait dinamikleri taşıyan bu ortak özelliklerin tekrarını ya da etkileşimini sağlayan birçok etkenin olduğunu söylemek mümkündür. Bu durumun oluş biçimi bakımından; bazen bir önceki toplumlar tarafından itibar görmüş, etkisi çok güçlü olan bir değerin direk alınarak tekrarlanması söz konusu iken, bazen de aynı değerin farklı kişiliklerle ya da isimlere bürünerek başka bir coğrafyada tekrarlanmasını görmek mümkündür.”[16]

Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, Leonardo da Vinci ve Raffaello Sanzio gibi sanatçılar, mitolojik figürleri klasik temalarla modern bir şekilde işlediler. Rönesans sanatçıları, eski Yunan ve Roma'dan aldıkları estetik, bireysel özgürlük ve insanın potansiyelini keşfetme arzusunu, kendi zamanlarının kültürel ve dini bağlamlarıyla harmanladılar. Bu hem sanatsal yeniliklerin tanınması hem de insan ruhunun keşfi açısından büyük bir önem taşımaktadır.[17] Ancak, bu mitolojik temaların sanatta daha fazla yer bulması, zaman zaman kilisenin ve dini otoritelerin karşıtlığına da maruz kaldı. Özellikle Kontr-Reformasyon dönemi, kilisenin Katolik inançlarını ve öğretilerini güçlendirme amacı güdüyordu. Bu yüzden, dinî temalar, mitolojinin yerini alarak daha fazla dini anlatılarla ve kutsal imgelerle işlenmeye başladı. Yine de mitolojik temalar, Batı sanatında “yeniden doğuş” anlayışını belirleyici bir yön kazanmış oldu.[18]

Rönesans’la başlayan bu "yeniden doğuş" teması aslında sadece bir dönemin değil, daha geniş bir kültürel ve felsefi dönüşümün de parçasıydı. Rönesans'ın başında, özellikle antik Yunan ve Roma'ya dönük ilgi hem sanat hem de bilimde bir devrim yarattı. Ancak, bu yeniden doğuşun etkileri sadece Rönesans’la sınırlı

[16] Borchert, T. H. (2020). *Bruegel The Hand of The Master*. Wien: Hannibal.
[17] Göğebakan, H. (2017). *Mitolojide Kültürel Etkileşimler*, s.125.
[18] Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

kalmadı, daha sonraki yüzyıllarda, Aydınlanma, Barok, Romantizm ve hatta Modernizm de bu tema evrim geçirdi.[19]

"Yeniden Doğuş" denilen bu dönem XIV. Yüzyılda başlamış, XV. ve XVI yüzyıllarda devam etmiş olan, sanat ve edebiyatta klasik modellerin etkisi altında büyük canlanma hareketi olarak da 1933'e kadar da büyük bir güvenle tanımlanabilmiştir."

Rönesans, Batı düşüncesinde bir dönüm noktasıydı, ancak bu "yeniden doğuş" kavramı, mitoloji, antroposantrizm (Antroposantrizm, insanın her şeyin merkezinde olduğunu öne sürer. Evrendeki her şey insan içindir ya da insana hizmet etmek için vardır.) ve insanlık konularını sadece bir geçiş noktası olarak değil, zamanla süregeldi. İnsan düşüncesindeki ve kültüründeki bu yeniden doğuş, Batı sanatında uzun süre devam etti. Sanat ve bilimdeki ilerlemeler, insanların doğa, evren ve kendi benlikleriyle olan ilişkilerini sürekli olarak sorgulamaya ve keşfetmeye devam etmelerine olanak tanıdı.[20]

Mitolojik temaların sanatta işlenmesi, sadece bir görsel dönüşüm değil, aynı zamanda felsefi bir arayışın da sonucu. Platon ve Aristoteles gibi filozofların öğretileri, sanatta ve düşüncede yeniden doğuşun felsefi temellerini oluşturdu. Rönesans, yalnızca sanatın değil, felsefi düşüncenin de yeni bir şekil almasına neden oldu. Mitolojik figürler, insanın varoluşunu anlamlandırma, ahlaki değerleri sorgulama ve özgürlüğü keşfetme amacı taşıdı. Rönesans'la başlayan insan merkezli düşünce, uzun vade de Modernizm'de daha da belirginleşti. Mitoloji, bireysel özgürlük, insan hakları ve kendisini keşfetme gibi temalar, 19. yüzyılda Romantizmle birleşerek, insanın içsel dünyasını ve doğa ile olan ilişkisinin yüceltilmesine dönüştü. Rönesans'ın "yeniden doğuş" teması, zaman içinde sanatın ve düşüncenin evrimini etkilemeye devam etti.

Mitolojik temaların Rönesans sonrası sanatta işlemeye devam etmesi, Batı sanatında yeniden doğuş anlayışının çok katmanlı bir biçimde evrimleşmesini

[19] Arsal, Y. S. (2006). *Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş*, Sanat Tarihi Yıllığı, 18, 77-90.
[20] Panofsky, E. (2016). *Rönesans'ın Serüveni*, s.12.

sağladı. Bu, sadece antik Yunan ve Roma'nın kültürüne bir geri dönüş değil, aynı zamanda insanın kendini keşfetmesi ve dünyayı anlama çabasıydı. Rönesans'la başlayan bu sürecin etkisi, yukarda değindiğimiz gibi sanat ve felsefe üzerinden zamanla daha uzun bir döneme yayıldı. Rönesans'ın yeniden doğuş kavramı, sadece bir tarihsel dönemi değil, insanlık tarihindeki felsefi, kültürel ve sanatsal değişimlerin uzun vadeli bir etkisini simgeler. Rönesans'tan Modernizm'e kadar bu evrimsel süreç, mitolojik temaların sanatta sürekli olarak yer bulmasıyla, insanın varoluşsal soruları ve dünyadaki yeri hakkında sürekli bir sorgulama yapmasına olanak sağladı.



Görsel 1: Andrea del Sarto, Georgio Vasari Portresi, Tuval üzerine yağlıboya, Uffizi Gallery, Floransa, İtalya

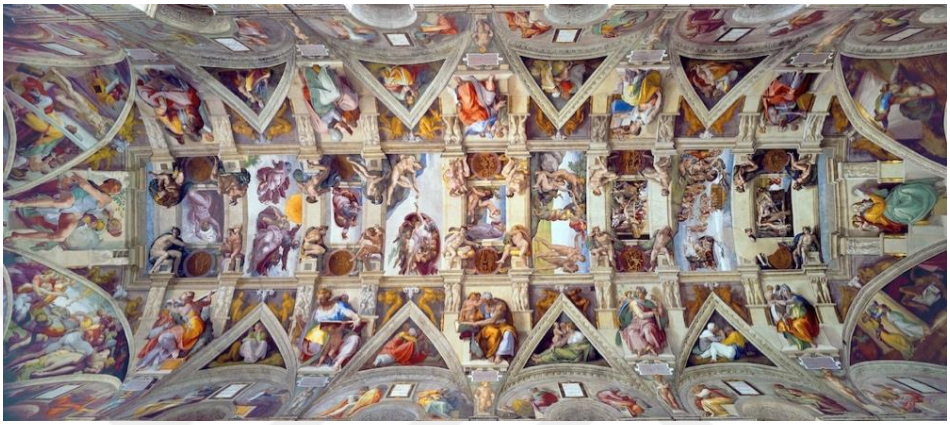
1.2. Rönesans Sonrası Sanatta "Yeniden Doğuş"

Rönesans yani "Yeniden Doğuş" kelimesini ilk kullanan Rönesans sanatının Giotto'dan (1267 – 1337) başlayıp XVI. Yüzyıla kadar İtalya yarımadasının hemen hemen kayda değer bütün sanatçılarının hayat hikâyelerini yazan Georgio Vasari (1511-1574) olmuştur.[21] Vasari'nin "rinascita" dediği bu sanat dönemine, bilimden devlet yönetimine, dinsel reformlardan edebiyata pek çok alanı içine alıp, onu bütün Avrupa'da, Ortaçağ'dan çıkış hareketi olarak görüp değerlendiren ve Rönesans kelimesini yaygınlaştıranlarsa önce 1855 yılında XVI. Yüzyıl Fransa'sını anlatan kitabına ad yapan Jules Michelet ve ondan beş yıl sonra basılan İtalya'da "Rönesans Kültürü" adlı yapıtıyla bugün bile değerinden bir şey kaybetmeyen Jacob Burckhardt'tır.[22]

Rönesans dönemine gelince, bu dönemde sanata duyulan gereksinimin artması, sanatçının köken olarak küçük kentsoylu zanaatçılıktan, özgür tinsel emekçilerden oluşan bir kesime yükselmesine yol açtı. Önceleri belli bir kökenden yoksun sanatçılar olarak rastlanan bu kesim, böylece sınıfsal tutarlılığı bulunmayan, ama ekonomik açıdan güvenceye sahip ve toplumsal açıdan da belli bir sürekliliği olan belli bir kesit oluşturmaya başladılar. Quattrocento'nun erken döneminin sanatçıları henüz tümüyle sıradan insanlardır; ötekilerden daha iyi zanaatçılar gözüyle bakılan bu sanatçılar ne kökenleri ne de eğitimleriyle loncanın küçük kentsoylu öğelerinden ayrılırlar. Andrea del Castagno bir köylü ailesinin, Paolo Uccello bir berberin, Filippino Lippi bir kasabın ve Pollaiolo Kardeşler de bir kümes hayvanı tüccarının oğullarıdır.[23] Adlarını babalarının uğraşlarından, doğdukları yerlerden veya ustalarından alırlar ve kendilerine, tıpkı hizmetçilerde olduğu gibi "sen" diye hitap edilir. Her ne kadar "özgür" görünseler de lonca düzeninin kurallarına bağlıdırlar ve onlara sanatçılık yapma hakkını yetenekleri değil, yalnızca aldıkları eğitim kazandırır. Almış oldukları eğitimde ancak loncanın kuralları doğrultusunda gerçekleşir. Bu sanatçılar içinde normal zanaatçılar için uygulanan ilkeler geçerlidir; okullarda, atölyelerde ve kuramsal olarak değil, uygulamalı olarak

[21] Vasari, Giorgio, *Sanatçıların Hayat Hikayesi, 2016, Sel Yayınları*
[22] Jules Michelet, *Histoire de France au XVIe siècle* (Paris: 1855).
[23] Arnold Hauser, *Sanat Tarihinin Sosyal Tarihi* (İstanbul: 2016), 194

yetiştirilirler. Daha çocuk yaşlarında, okumayı, yazmayı ve hesap yapmayı biraz öğrendikten sonra bir ustanın yanına verilirler ve çoğu kez yıllarca o ustanın yanında kalırlar. Çok sayıda heykeltıraş, tıpkı Ortaçağ'daki seleflerinin yaptıkları gibi başlangıçta taş oyma atölyelerinde ve süsleme ustalarının yanında çalışmıştır. [24]



Görsel 2: Michelangelo, Sistine Şapeli'nin Tavanı, 1508–12, fresk (Vatikan, Roma)

1.3. Erken Rönesans Döneminde Sanatçı Atölyeleri ve Sanatçının Konumu

Erken Rönesans döneminin başlıca sanatçı işletmelerine alınan çıraklar, önlerine ilk çıkan atölyeye değil, belli bir ustanın yanına girerler; bu usta, bir sanatçı olarak ne denli ün yapmışsa, öğrencilerinin sayısı da o ölçüde fazla olur. Bu çocuklar her zaman en iyisi olmasalar bile, en ucuz iş gücüdür; başlayan yoğunlaştırılmış sanatsal eğitimin baş nedeni, ustaların iyi bir öğretmen olarak tanınma tutkusu değil, büyük bir olasılıkla piyasada iş yapabilmeleri önemli nedenlerdendir. [25]

Erken Rönesans döneminin sanatçı atölyesi, henüz yapı şantiyeleriyle ortaklık ruhunun egemenliği altındadır; sanat yapıtı, henüz bağımsız, kendine özgülüğünü vurgulayan ve kendini yabancı her şeye kapayan bir kişiliğin anlatımı değildir. Yapıtı ilk çizgisinden son çizgisine değin kendi eliyle yaratma istemi ve gerek öğrencilerle gerekse yardımcılarla yaratıcı olarak çalışmalar gerçekleştirebilme konusundaki

[24] Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
[25] Arnold Hauser, *Sanat Tarihinin Sosyal Tarihi* (İstanbul: 2016), 195.

yeteneksizlik, ilk kez Michelangelo'da ortaya çıkar; Michelangelo, bu bakımdan da ilk modern sanatçıdır. Sanatsal çalışma süreci XV. yüzyılın sonuna değin hep kolektif biçimler içerisinde gerçekleşir. Geniş kapsamlı ve özellikle büyük boyutlardaki heykel çalışmalarının üstesinden gelinebilmesi için, çok sayıda çalışanın ve yamağın bulunduğu, endüstriyi andıran büyük işletmeler kurulur. Örneğin Ghiberti'nin atölyesinde, Quattrocento'nun en büyük sanat yapıtı siparişleri sayılan vaftizhane kapılarının yapımı sırasında yirmiye yakın yardımcı çalışır. Ressamlara gelince, Ghirlandaio ve Pinturicchio büyük fresklerini yaparken çok sayıda yardımcı eleman kullanırlar. İçinde özellikle ustanın kardeşlerinin ve enişte lerinin sürekli yardımcı sıfatıyla çalıştığı Ghirlandaio'nun atölyesiyle, Pollaioli'lerin ve della Robbia'nın atölyeleri, yüzyılın büyük aile işletmeleridir. Bu arada sanatçıdan çok müteahhit olan ve kural olarak yalnızca uygun bir ressama yaptırtmak üzere sipariş kabul eden atölye sahipleri de vardı. [26]

Rönesans İtalya'sında sanatçıların konumları daha başlangıçta öteki ülkelerdekilere oranla daha iyiydi; bunun asıl nedeni, kentsel yaşamın daha gelişmiş biçimler içerisinde gerçekleşmesi değil — çünkü kent ortamı sanatçılara zanaatçı orta sınıfındakinden daha iyi olanaklar sunmuyordu — İtalyan prenslerinin ve despotlarının sanatçıların yeteneklerini yabancı ülkelerdeki iktidar sahiplerinden daha iyi değerlendirmesini bilmiş ve takdir etmiş olmalarıdır. İtalyan sanatçılarının ayrıcalıklı konumlarının temelini oluşturan loncadan bağımsızlık, her şeyden önce bu sanatçıların çeşitli saraylarda çalışmalarının bir sonucudur. Kuzeyde usta düzeyine erişmiş olan sanatçı, hep aynı kente bağlı kalır; İtalya'da ise sanatçı çoğunlukla saraydan saraya, kentten kente gezer ve bu gezginci yaşamı, yöresel koşullar doğrultusunda oluşturulmuş, yalnızca yöresel sınırlar içerisinde uygulanabilen lonca kurallarında bir gevşemeye neden olur. Prensler, yalnızca genel olarak iyi ustaları değil, ama çoğu o bölgeye yabancı olan belli sanatçıları saraylarına çekmeye önem verdiğinden, sanatçıların loncalardan kaynaklanan kısıtlamalardan özgür kılınmaları gerekmiştir. Bu sanatçılardan kendilerine verilen siparişleri yerine getirirlerken, yöresel lonca düzenini göz önünde tutmaları, loncadan çalışma izni istemeleri ve kaç

[26] Hauser, *Sanat Tarihinin Sosyal Tarihi,* 195.

yardımcı, kaç çırak kullanabileceklerini sormaları beklenemezdi. Sanatçılar kendi adamlarıyla birlikte bir yapıt sahibinin işini tamamladıktan sonra bir başkasının koruması altına girer ve orada da aynı ayrıcalıklı konumdan yararlanırlardı. Bu gezginci saray ressamları, daha başlangıçtan itibaren loncaların etki alanlarının dışında kalmışlardır. Sanatçıların saraylardaki ayrıcalıklarının kentlerdeki konumlarını da etkilememesi beklenemezdi; saraylarda çalışanlarla kentlerde çalışan sanatçılar, aynı sanatçılardı ve bu sanatçıları kazanmak isteyenler, sarayların rekabetine ayak uydurmak zorundaydı. Demek ki sanatçıların loncalar karşısında özgürleşmeleri, kendilerine duydukları güvenin artmasının ve gerek şairler gerekse bilim adamlarıyla aynı konumda olma istemlerinin olumlu karşılanmasının yol açtığı bir sonuç değil, hizmetlerine gereksinilmesinin ve bu nedenle kendilerine talip olunmasının yarattığı bir olgudur. Kendilerine olan güvenleri, tedavüldeki değerlerinin bir göstergesinden başka bir şey değildir.[27]

1.4. Lonca Sistemi ve Akademi'nin Doğuşu

Ressamlarla heykeltıraşların lonca kurallarının boyunduruğundan kurtulmalarının ve zanaatçılıktan, şairler ve bilginler katına yükselmelerinin nedeni, hümanistlerle olan ortaklıklarında aranır; oysa hümanistlerin onlardan yana çıkmalarının nedeni, bu Antikçağ hayranlarının o çağdaki yazınsal ve sanatsal yapıtları bölünmez bir bütün saymaları ve klasik antik dönemde şairlerle sanatçıların saygınlıkları arasında hiçbir ayrım bulunmadığına inanmalarıdır. Ortak kökenleri nedeniyle aynı hayranlığı duydukları yapıtların yaratıcılarının bir zamanlar farklı değerlendirilmiş olduğunu düşünmek, hümanistler için olanaksızdır ve hümanistler gerek kendi çağların gerekse XIX. yüzyıla değin bütün kendilerinden sonrakileri, Antikçağ'ın kavramlarına göre aslında birer cahilden başka bir şey olmayan sanatçıların şairlerle aynı tanrısal onuru paylaşmış olduklarına inanmıştır. Hümanistlerin, Rönesans sanatçılarına özgürleşme çabalarında yardımcı oldukları tartışmasızdır; hümanistler bu sanatçıları sanat piyasasının konjonktürü sayesinde kazanmış oldukları konumlarında desteklemişler ve gerek loncalara gerek kendi

[27] Hauser, *Sanat Tarihinin Sosyal Tarihi*, 195-196.

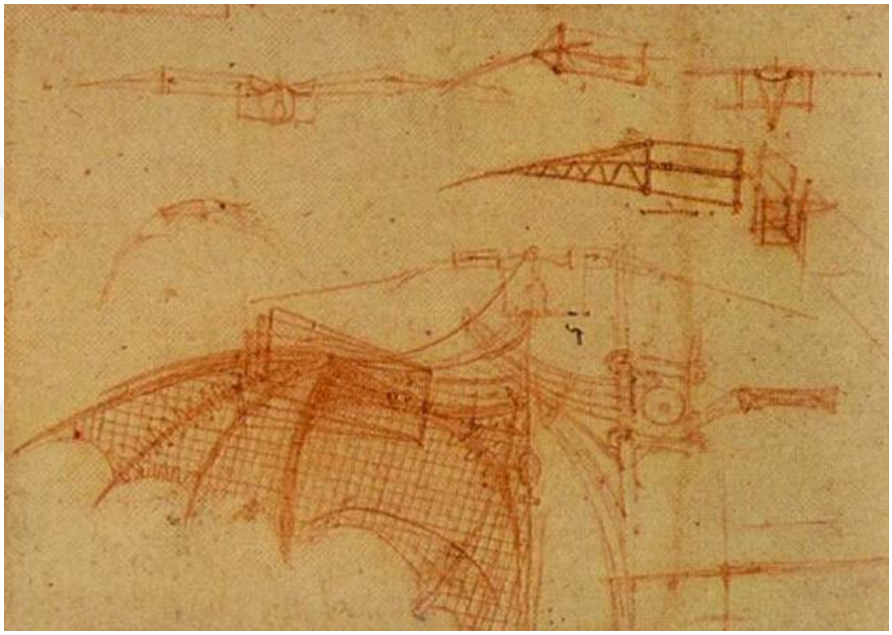
saflarında yer alan tutucu, sanatsal düzeyleri düşük ve bu nedenle de korunmayı gereksinen öğelerin direnişine karşın, istemlerine geçerlilik kazandırmalarını sağlayacak silahları onlara vermişlerdir.[28]

Sanatçılık uğraşında çalışabilme hakkı, bir lonca ustasının yanındaki öğrenime bağlı kaldığı sürece ne loncanın etkinliği ne de zanaat geleneğinin egemenliği kırılabilirdi. Yeni sanatçı kuşaklarının yetiştirilmesi işinin atölyeden alınıp okula verilmesi ve uygulamalı dersin yerini kısmen kuramsal derslere bırakması gerekliydi; eski sistemin genç yeteneklerin önüne çıkardığı engeller ancak böyle ortadan kaldırılabilirdi. Gelişme, ustaların otoritesinin yerine doğanın örnekliğinin geçirilmesiyle başlar ve akademik dersin tamamlanmış öğretim yapısıyla noktalanır; bu yapı içerisinde değerini yitirmiş eski örneklerin yerini yeni, onlar gibi sıkı düzenli, ama artık bilimsel temele dayanan sanat idealleri alır. Ayrıca, sanatsal eğitimin bilimsel yöntemi atölyelerde başlamıştır. Daha erken Quattrocento döneminde öğrencilere pratik derslerin yanı sıra geometriye, perspektife ve anatomiye giriş bilgileri de verilir, canlı modeller ve mekanik uzuv maketleri karşısında çizim yaptırılır. Ustalar atölyelerinde resim kursları düzenler; bu kurumdan bir yandan uygulamalı ve kurumsal eğitim veren özel akademiler, öte yandan da resmi akademiler gelişir; bu ikincilerde eski atölye ortaklığı ve zanaat geleneği kalkar, bunların yerini salt tinsel nitelikte bir öğretmen-öğrenci ilişkisi alır. Atölyedeki eğitim ve özel akademiler varlıklarını bütün Cinquecento boyunca korurlarsa da biçem oluşturucu etkilerini ağır ağır yitirirler.[29]

Akademik eğitimin temelini oluşturan bilimsel sanat anlayışı, Leon Battista Alberti (1404-1472) ile başlar. Oranlar öğretisiyle perspektif kuramının matematik disiplinleri olması nedeniyle, matematiğin sanatın ve bilimin ortak zeminini oluşturduğu düşüncesini ilk kez o dile getirir. Deneyler yapan teknisyenle gözlem yapan bir sanatçı arasında var olan ve Masaccio ile Uccello'dan beri uygulamada gerçekleşmiş olan birlik de ilk kez Alberti tarafından açıkça belirtilir. Bu birliği oluşturan iki taraf da dünyayı deneyimler aracılığıyla kavramak ve bu deneyimlerden usçu yasalar kazanmak çabasındadır; ikisi de doğayı tanımak ve ona egemen olmak

[28] Arnold Hauser, *Sanat Tarihinin Sosyal Tarihi* (İstanbul: 2016), 198-199.
[29] Hauser, *Sanat Tarihinin Sosyal Tarihi*, 199-200.

amacındadır; ikisi de salt düşünmekle yetinen skolastiğin dar sınırları içerisinde kalan üniversite bilgininden bir “yapmak" ya da “yaratmak” olarak ayrılırlar. Ama teknisyen ve doğa araştırmacısı, matematik bilgileri nedeniyle bir entelektüel sayılma istemini ileri sürüyorsa eğer, o zaman teknisyenle ve doğa araştırmacısıyla çoğu kez özdeşleşen sanatçı da kendisini zanaatçıdan ayrı tutmaları ve kendini dile getirdiği ortamın "özgür sanatlar” arasında yer almasını beklemek hakkına sahiptir.[30]



Görsel 3: Leonardo da Vinci, Uçan Makine Çizimi, 1505, Özel Koleksiyon

Leonardo da Vinci (1452-1519), Alberti’nin sanatı bilimin düzeyine çıkaran ve sanatçıyı hümanistlerle aynı safta sayan açıklamalarına yeni ve temel düşünce eklemez; yalnızca selefinin istemlerini vurgulamakla ve artırmakla yetinir. Resim sanatının bir yandan bir doğa bilim türü olduğunu, öte yandan da bilimlerin üzerinde yer aldığını ileri sürer; çünkü bilimler "taklit edilebilir" niteliktedir, başka deyişle kişisel olmaktan uzaktır, oysa sanat bireye ve onun doğuştan beraberinde getirdiği yeteneklere bağımlıdır. Demek ki Leonardo, resim sanatının “özgür sanatlar”dan biri

[30] Hauser, *Sanat Tarihinin Sosyal Tarihi*, 201.

niteliğiyle geçerlilik kazanma istemini yalnız sanatçının matematik bilgisiyle değil ama aynı zamanda yazınsal deha ile aynı düzeydeki yeteneğiyle de haklı gösterir.



Görsel 4: Giotto di Bondone, Ağıt, İtalya'nın Padua kentindeki Scrovegni Şapeli'nin iç duvarlarına İsa'nın yaşamı döngüsünün bir parçası olarak yaklaşık 1305 yılında boyanmış bir fresk.

1.5. Mitolojinin Rönesans Sonrası Sanata Etkisi

İnsan faktörünün öne çıktığı Rönesans, Ortaçağ ile Yeniçağ arasında yaşanmış olup, yaşamsal, sanatsal ve bilimsel alanlarda yeniliklerin yaşanması sebebiyle "Yeniden Doğuş" anlamına gelmektedir. Eski anlayış ve bağnazlıklara tepki niteliği taşıyan bu dönemde matbaanın yaygınlaşması, yeni buluş ve düşüncelerin hızla yayılmasına etken olmuştur. Coğrafi keşiflerin ardından zenginleşen kitleler aracılığıyla, sanattan zevk alan yeni bir sınıfın ortaya çıkması sanatsal reformların oluşmasını fazlasıyla etkilemiştir. Bilim alanında hızla ilerleyen

Avrupa'da, sanatın merkezi artık daha çok insan figürüdür. Doğaya yakınlık ve insan bedeninin daha fazla resmedilmesi, dönemin sanatsal yenilikleri arasında yer alır.[31]

1300'lerden 1600'lere uzanan bu gelişim süreci içinde gerek bilim alanında gerekse sanat alanında çok önemli ilerlemeler yaşanmıştır. Rönesans dönemi, serbest düşünce ortamı yaratarak eskiye tepki olarak "yeniden doğuş"u mümkün kılmıştır. Gözleme ve araştırmaya dayanan pozitif düşüncenin ortaya çıkmasıyla kilisenin etkisi zayıflamış, reform hareketleri ise Ortaçağ'dan sonra hümanizmin etkisiyle hız kazanmıştır. Yunan ve Roma kültürünün ata mirası etkisiyle yaşanan sanatsal yenilikler, sonraki yüzyıllara köprü vazifesi görmüştür. Rönesans öncesinde bilim, sanat ve medeniyet alanlarında İslam ülkeleri öncü iken, Rönesans hareketleriyle birlikte Avrupa ülkeleri bu alanlarda öne çıkmıştır.[32]

Sanat alanında ise toplumun geçmişle olan bağlarını irdeleyen sanatçılar, doğanın ve insan anatomisinin bilgisine ulaşarak resim ve heykel yoluyla Yunan sanatçı atalarının ustalığına erişmişlerdir. Yepyeni bir sanat anlayışının doğduğu Rönesans, aslında Antik Çağ'ı yeniden canlandırma arzusudur. Toplum ve insan ilişkilerinin mantık ve gözlem yoluyla incelenmesi, sanatsal bakış açılarını büyük ölçüde etkilemiştir. Ortaçağ'ın sonlarına doğru kültür ve sanatta oluşan önemli birikim de sanatsal reformlara ivme kazandırmıştır.

Örneğin resim sanatı, bağnazlıkların yerini özgürlükçü düşüncelere bırakması, sosyal yaşamda yaşanan değişiklikler ve toplumsal canlanma sonucu evlere taşınmıştır. Halk artık kendi portrelerini ve heykellerini yaptırabilir, evlerinde sanata yer verebilir hale gelmiştir.[33]

---

[31] Arnold Hauser, *Sanat Tarihinin Sosyal Tarihi* (İstanbul: 2016), 210-212.
[32] Hauser, *Sanat Tarihinin Sosyal Tarihi,* 213-215.
[33] Hauser, *Sanat Tarihinin Sosyal Tarihi,* 216-218.



Görsel 5: Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 460x880 cm, Fresk,1495-1498, Santa Marie delle Grazie, Milano, İtalya.

Rönesans'ın erken ve geç olmak üzere iki dönemi vardır. Bu dönemler boyunca Rönesans'a ruhunu veren büyük düşünürler ve sanatçılar, halkları büyük ölçüde etkileyerek sanatsal, düşünsel ve yaşamsal alanda özgürlük fikrinin hâkim olduğu temellerin atılmasını sağlamıştır. Bu döneme ait en çok bilinen ve etkileri açısından önemli sanat eserleri ve sanatçılar arasında Cervantes'in "*Don Kişot"*u, Montaigne'in "*Denemeler"* kitabı, Leonardo da Vinci'nin "*Son Akşam Yemeği"*, Michelangelo'nun "*Adem'in Yaratılışı"*, Dante'nin "*İlahi Komedya"*sı, Shakespeare'in "*Othello"*su, Titian'ın "*Urbino Venüsü"*, Albrecht Dürer'in "*Melankoli"*si ile Bellini'nin "*Fatih Portresi"* sayılabilir.[34]

[34] Hauser, *Sanat Tarihinin Sosyal Tarihi*, 220-221.



Görsel 6: Albrecht Dürer, Melankolia I, Gravür, 1514.

1.6. Peter Paul Rubens ile Birlikte Mitolojinin Batı Sanatında Yaygınlaşması

Rönesans sonrası dönemde, hümanist düşünce yeniden canlanmış ve Antik Yunan ile Roma'dan gelen düşünsel miras, mitolojinin sanata geri dönüşünü sağlamıştır. Mitolojik figürler, sadece dini figürler olarak değil; insan doğasını, tutkuları ve erdemleri betimleyen karakterler olarak da kullanılmıştır. Peter Paul Rubens (1577–1640), hem Antik mitolojiden hem de hümanizmin etkisinden beslenerek, insan bedenini idealize etmiş ve figürleri güçlü, duygusal biçimlerde resmetmiştir.[35]

Rubens, Barok sanatının önde gelen temsilcilerindendir. Hem mitolojik hem de dini temalarla çalışan Rubens'in mitolojik sahneleri, hareketli kompozisyonlar, güçlü figürler ve etkileyici renk paletleriyle dikkat çekmiş ve sonraki sanat anlayışlarını etkilemiştir. Onun yapıtlarında mitolojik karakterler çoğunlukla idealize edilmekle kalmayıp, bazen erotik bir üslupla da işlenmiştir. Rubens, Antik

[35] Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture, 1585–1700* (New Haven: Yale University Press, 1998), 45-48.

kahramanları ve tanrıları dönemin aristokrat izleyicisine hitap edecek şekilde betimlemiştir.[36]

Barok dönemi, duyguların, dramatizmin ve görselliğin ön plana çıktığı bir dönemdir. Mitolojik sahneler, tanrıların gücünü, insan zaaflarını ve doğanın gizemlerini anlatmak için uygun bir zemin oluşturmuştur. Rubens, bu temaları ustalıkla işleyerek izleyicilere görsel ve duygusal bir deneyim sunmuştur.[37]

Rubens ile Kuzey Rönesansı arasında özellikle mistik ve dini temalar konusunda belirgin farklar vardır. Kuzey Rönesansı sanatçıları, sembolizm ve içsel derinlik arayışına odaklanırken, Rubens gibi Güneyli Barok sanatçılar dini ve mitolojik temaları somut, dramatik ve görsel açıdan etkileyici biçimlerde işlemiştir. Rubens'in sanatı, soyut anlatımdan çok, doğrudan duyguları ve bedeni ortaya koyan güçlü bir dil kullanmıştır. Dönemin toplumsal ve dini bağlamı, sanatını şekillendiren önemli bir etkendir.[38]



Görsel 7: Peter Paul Rubens, Kaplan Avı, 1615-1616, Tuval üzerine yağlıboya, 256 x 324 cm, Musee des Beaux-Arts de Rennes, Fransa.

[36] Vlieghe, *Flemish Art and Architecture*, 50-53.
[37] Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600–1750* (New Haven: Yale University Press, 1999), 102-105.
[38] Wittkower, *Art and Architecture in Italy*, 107-110.



Görsel 8: Peter Paul Rubens, Dört Kıta, 1615, Tuval üzerine yağlıboya, 209x284 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya

Kuzey Rönesansı ile Barok dönem arasındaki farklar, dönemin sanat anlayışına da yansımıştır. Rubens'in Barok tarzı, dramatik ve görsel açıdan etkileyici eserleriyle, Kuzey Rönesansı'nın mistik, sembolik ve detaycı üslubundan farklılaşır. Rubens ve Güney Avrupa'daki diğer Barok sanatçılar, Katolik Kilisesi'nin "İnanç Canlandırma" hareketi doğrultusunda dini temaları duygu yüklü biçimlerde işlemişlerdir. Bu sayede izleyiciyi etkileme arzusu sanatın merkezine oturmuştur.[39]

Rubens'in eserlerinde figürler çoğunlukla idealize edilmiştir; bu, izleyici üzerinde derin bir görsel etki yaratırken, figürlerin içsel karmaşıklıklarını, zaaflarını ve yüceliklerini de ortaya koyar. Mitolojik ve dini sahneler, duygusal ve dramatik bir çerçevede sunulur. Oysa kuzeyli sanatçılar, insan ruhunun derinliklerine mistik ve sembolik bir bakışla yaklaşmış, daha gizemli ve içsel anlatımlara ağırlık vermişlerdir.[40]

[39] Thomas DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister, and City: The Art and Culture of Central Europe, 1450-1800* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 142-145.
[40] Kaufmann, *Court, Cloister, and City*, 147-150.

Rubens'in yaşadığı dönemde Avrupa'da Katolik Kilisesi güçlüydü ve Barok dönemi, Katolikliğin reform sonrası karşı-hareketini temsil ediyordu. Dini konular bu dönemde sıkça işlendi ve mistik yaklaşımdan çok, açık ve etkileyici görsellerle izleyiciye sunuldu. Örneğin, Rubens'in "Santo Domingo" ve "İsa'nın Çarmıha Gerilmesi" gibi eserleri, izleyicide derin bir duygu ve etki yaratmayı amaçlar.[41]

Sonuç olarak, Rubens ve Barok dönemi sanatçıları, mitolojiyi sanatta yeniden canlandırırken, duygusal yoğunluk, hareket ve renk zenginliğini ustaca kullanmış; bu da mitolojik temaların Batı sanatında yaygınlaşmasını sağlamıştır.[42]

1.7. Mitlerin Sembol ve İmge Hali

Mitler, sembol (simge) ve imge (imaj) olarak farklı biçimlerde tanımlanabilir. Bu iki kavram arasındaki temel fark, sembolün soyut bir kavramın dil yoluyla göstergeleştirilmesi olmasıdır. İmge ise, her sanatçının bireysel yorumuna bağlı olarak farklılaşan, daha kişisel betimlemelerdir. Semboller, imgelerden daha yaygın ve evrensel bir kullanım alanına sahiptir. Örneğin, barışın sembolü olarak güvercin, savaşın sembolü olarak kılıç veya silah, özgürlüğün sembolü olarak bayrak, ayrılığın sembolü olarak gemi gibi simgeler hemen hemen her toplumda benzer anlamlar taşır ve böylece evrensel bir dil oluşturur.[43]

Mitoloji araştırmacısı Mircea Eliade'ye göre, tüm kültürlerin mitolojilerinde ortak bazı temel semboller bulunur. Eliade, *"Dünyanın merkezinde yer alan bir dağ, ağaç ya da temel direği simgesi çok yaygındır. Bu merkez simgeciliğinin en bilinen örneği, evrenin merkezinde bulunan ve üç dünyayı bir eksen gibi birleştiren Kozmik Ağaç'tır."* diyerek bu ortak sembollerin önemine vurgu yapar.[44]

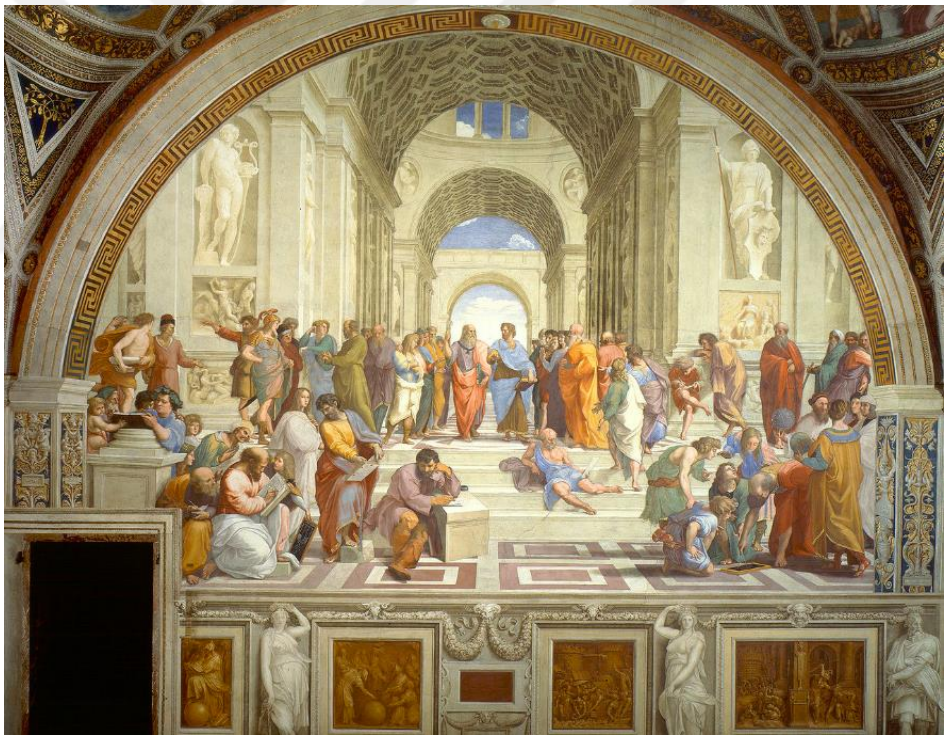
Sanatçılar, mitlere başvurarak eserlerinde izleyici üzerindeki etkiyi artırmayı amaçlamışlardır. Dünyadaki mitolojiler arasında en çok bilinen ve kullanılan Yunan

[41] Vlieghe, *Flemish Art and Architecture*, 60-62.
[42] Wittkower, *Art and Architecture in Italy*, 112-115.

[43] Umberto Eco, *Sembol ve Anlam* (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), 22-24.
[44] Mircea Eliade, *Mit ve Gerçeklik* (İstanbul: Say Yayınları, 1992), 41.

Mitolojisi'dir. Araştırmacılar bu bilinirliği, Yunan Mitolojisi'nin yüzyıllar boyunca sayısız esere kaynaklık etmesine ve aynı zamanda bir inanç sistemi olarak benimsenmesine bağlamaktadırlar. Bayladı'nın da belirttiği gibi, "Her ulusun efsâneleri vardır. Ancak mitoloji denilince akla daha çok Yunan efsâneleri gelir. Bunun nedeni, bu efsânelerin aynı zamanda bir inanç sistemi oluşturması ve ozanlar, sanatçılar ile düşünce adamlarının sürekli olarak bunlara katkıda bulunmasıdır."[45]

Sonuç olarak, sanat eserlerinde mitler ya doğrudan sembol ya da imge biçiminde yer alır. İlk dönemlere ait eserlerde mitler genellikle tamamen mitolojik bir yapı sunarken, sonraki dönemlerde mitler, metnin ana figürlerini oluşturan imge ve semboller olarak karşımıza çıkar.



Görsel 9: Raffaello Sanzio, Atina Okulu, 1509-1511, Fresk, 500 cm x 770 cm, Apostolik Sarayı, Vatikan.

[45] İsmail Bayladı, *Mitoloji ve Kültür* (Ankara: İmge Kitabevi, 1995), 58.

II. BÖLÜM

2.1. Sanat ve Maneviyat Üzerinden "Hiçlik"

Doğu ve Batı sanatı, tarih boyunca farklı kültürel, felsefi ve dini anlayışlardan beslenerek farklı estetik ve anlatım biçimleri geliştirmiştir. Bu farklılıklar, "hiçlik" gibi derin felsefi temaların sanat eserlerinde nasıl işlendiği konusunda da belirgin bir ayrım yaratmıştır. Hem Batı hem de Doğu sanatı, "hiçlik" temasıyla ilgilenmiş olsa da, bu iki gelenek farklı yaklaşımlar benimsemiş ve sanatsal ifade biçimlerini, kültürel bağlamlarına göre şekillendirmiştir.

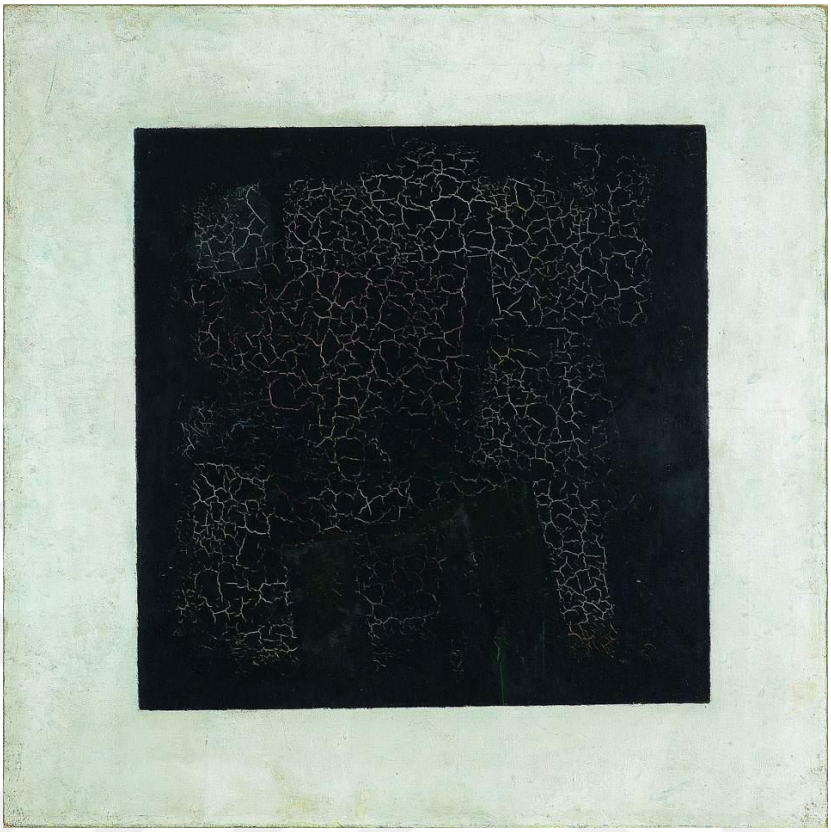
Batı sanatındaki "hiçlik", özellikle Hristiyanlık ve Antik Yunan ve Roma kültürlerinin etkisi altında şekillenen bir geleneği izler. "Hiçlik" teması Batı sanatında genellikle varoluşsal boşluk, ölüm ve gerçeklikten ayrışma gibi kavramlarla ilişkilendirilir. Rönesans döneminde ise insan odaklı düşünce (hümanizm) "hiçlik" ve geçicilikle yüzleşme biçimini farklı kılar. Antik Yunan ve Roma kültürlerinin etkisiyle, Batı'daki sanatçılar insanın ölümü, doğal dünyanın geçici doğasını ve insanın varoluşunu sorgulamaya başlamışlardır. Rönesans resminde, özellikle doğa betimlemeleri ve insan yüzlerinin detaylı işlenmesi, aynı zamanda insanın geçici durumunu da hatırlatır. "Vanitas" türündeki resimler, zamanın geçiciliğini ve nihayetinde hiçlikle yüzleşmeyi betimleyen başlıca örneklerdir.[46]

Batı'daki bu yaklaşım genellikle felsefi, dini ve bireysel bir perspektif üzerinden işlerken Doğu sanatında, özellikle Uzak Doğu felsefesi ve inançlarının etkisiyle şekillenir. Bu geleneklerde, "hiçlik" genellikle varlıkların özünü, dünya ötesini ve sonsuzluğu ifade eden bir manevi boşluk olarak ele alınır. Doğu'da "hiçlik", daha çok bir varlık olmama durumu olarak değil, bir yokluk değil tam tersine bir tamlık olarak kabul edilir.[47]

---

[46] Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, 1995.

[47] Fleming ve Honour, *Dünya Sanat Tarihi*, Alfa Yayınları, 2016.



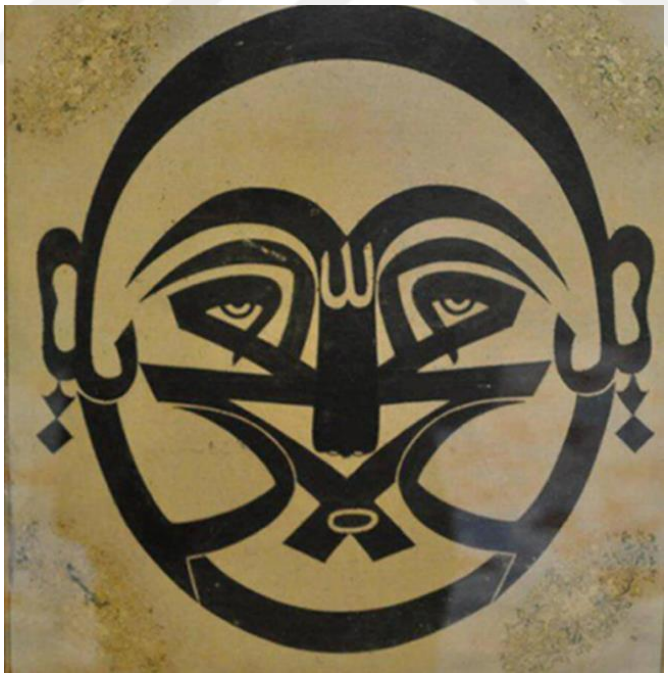
Görsel 10: Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 109 x 109 cm, Devlet Tretyakov Galerisi, Moskova, Rusya.

İslam sanatında ise, “hiçlik” genellikle manevi bir boşluk, varlıkların ötesi ve sonsuzluk anlamında işlenir. İslam’ın temel öğretileri ve estetik anlayışı, varlıkların Tanrı tarafından yaratıldığını ve her şeyin bir yokluktan türediğini kabul eder. Ancak bu “hiçlik”, Batı'daki gibi bir karanlık boşluk veya nihilizm olarak değil, daha çok bir manevi alan ve dönüşüm olarak görülür.

İslam felsefesinde "hiçlik" veya "yokluk", Tanrı’nın bütünsel varlığı ve yaratılışın kaynağıyla doğrudan ilişkilidir. Varlıkların başlangıcı, "hiçlik"ten gelir ve Allah’ın kudretiyle her şey var olur. Bu anlamda “hiçlik”, bir yokluk değil, varoluşun kaynağıdır. Varlıkların dışındaki, "sonsuz boşluk", bir manevi gerçekliktir.[48]

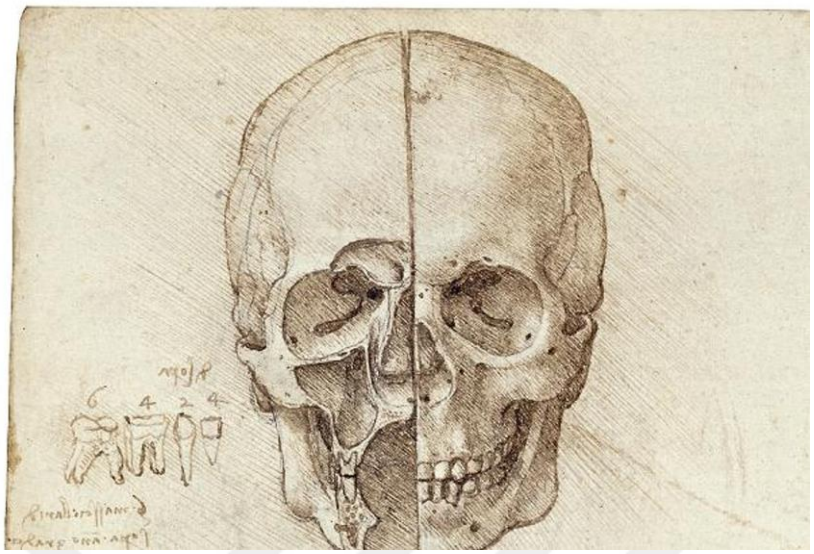
[48] Sözen ve Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 2016.

İslam sanatının en belirgin tarihsel izleklerinden resimde figürün yasaklanması ya da sınırlandırılması yerine, soyut ve geometrik tasarımlar, hat sanatı ve kufi yazı gibi biçimler süregelmiştir. Bu yaklaşım, tanrısal olanı ve sonsuzluğu ifade etmeye yönelik bir arayış olarak anlaşılabilir. Soyutlama ve geometrik desenler, yokluk ve hiçlik arasındaki ilişkiyi başka bir şekilde ifade eder. Geometrik formlar, dönüşüm ve sonsuzluk fikrini yansıtan bir zihinsel boşluk yaratır. Mekânın içinde geometrik desenler, gerçek ve somut olanın ötesine geçerek, insanı Tanrı'nın varlığına, sonsuzluğa ve hiçliğe yönlendirir. İslam sanatında kullanılan tekrarlayan motifler sonsuz döngü ve zamanın ötesinde bir sürekliliği ima eder. Sonsuzluk, İslam sanatında doğrudan "hiçlik"le bağlantılıdır. Dönüşüm ve zamanın geçiciliği gibi felsefi anlayışlar, geometrik formlar aracılığıyla ifade edilir. Örneğin, Selçuklu ve Osmanlı dönemi camilerindeki geometrik desenler, insanı yokluk ve sonsuzluk hakkında düşünmeye sevk eder. Camilerdeki ağaç motifleri, çini ve fayanslar da bu temaları simgeler.[49]



Görsel 11: Aynalı Hat Levha İnsan-ı Kamil, Hacı Bektaş-ı Veli Müzesi Koleksiyonu, Nevşehir, Türkiye

[49] Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Ayrıntı Yayınları, 2009.



Görsel 12: Leonardo da Vinci, Vanitas Çizimleri, 1510, Özel Koleksiyon.

2.2. Batı ve Doğu Sanat Algısında Hiçlik

Batı sanatı, özellikle Hıristiyanlık ve Antik Yunan ve Roma mitolojisiyle şekillenen bir sanat tarihine sahiptir. Bu gelenek, genellikle ölüm, yokluk ve geçicilik üzerine yoğunlaşmıştır. Hiçlik temasının işlenmesi çoğunlukla insan varoluşunun anlamını sorgulayan, dramatik ve varoluşsal bir biçimde olur. Batı sanatında hiçlik çoğunlukla ölüm ve varoluşun geçici doğası ile ilişkilendirilir. Rönesans ve Barok dönemi sanatında, "Vanitas" türündeki tablolar, zamanın geçiciliği ve ölümün kaçınılmazlığı üzerine yapılan derin felsefi yorumları yansıtır. Skull (kafatası), bozulmuş meyveler veya eriyen mumlar gibi imgeler, yaşamın geçici olduğunu ve hiçliğe doğru ilerlediğimizi hatırlatan simgelerdir.[50] Modern Batı sanatında ise hiçlik ve nihilizm kavramları sıklıkla işlenir. Varoluşsal boşluk ve anlamsızlık temaları, 20. yüzyılın başlarından itibaren özellikle Sürrealizm, Fütürizm ve Dadaizm gibi akımlarda vurgulanır. Yokluk ve boşluk burada, bazen sanatın amacını sorgulayan, bazen de insanın yalnızlık ve varoluşsal boşluk duygularını ortaya koyan bir biçimde kullanılır.[51]

[50] Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, 1995.
[51] Fleming ve Honour, *Dünya Sanat Tarihi*, Alfa Yayınları, 2016.

İslam sanatı ve Batı sanatı arasındaki hiçlik teması, her iki geleneğin felsefi ve dini temellerine dayalı olarak farklılıklar gösterir. İslam sanatında hiçlik, daha çok manevi boşluk, sonsuzluk ve Allah'a yakınlaşma olarak işlenirken, Batı sanatında hiçlik genellikle geçicilik, ölüm ve nihilizm bağlamında ele alınır. İslam, varlığın özünü Allah'a bağlarken, Batı sanatında insanın varoluşunun sorgulanması öne çıkar.[52]

- Doğu ve Soyutlama ve geometrik formlar kullanılarak manevi boşluk vurgulanır.
- Allah'ın kudreti ve sonsuzluk temasına odaklanılır.
- Hat sanatı ve yazı üzerinden Allah'ın ismiyle bir manevi bütünlük arayışı vardır.
- Tasavvuf ve sufi sanat üzerinden, egodan arınarak Allah ile birleşme süreci işlenir.[53]



Görsel 13: Mehmet Siyah Kalem, Dans Eden Demonlar, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye.

2.2.1. Batı Sanatında Hiçlik

- Geçicilik, ölüm ve varoluşsal boşluk vurgulanır.
- *Vanitas* ve *memento mori* gibi türlerle hiçlik ve geçici doğa üzerine felsefi bir sorgulama yapılır.
- Nihilizm ve insan varoluşunun anlamı üzerine felsefi bir boşluk oluşturulur.[54]

[52] Sözen ve Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 2016.
[53] Kagan, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, Altın Kitaplar, 1982.



Görsel 14: Albrecht Dürer, Dua Eden Eller, 1508, Desen, 29,1 cm x 19,7 cm. Albertina Museum, Viyana, Avusturya.

2.3. Kuzey Rönesansı'nda Mistisizm ve Sembolizm

Kuzey Rönesansı, özellikle Belçika, Hollanda, Almanya gibi Kuzey Avrupa bölgelerinde gelişti. Bu bölgelerde sanatçılar, genellikle dini temalar ve günlük yaşamın ince detayları üzerinde yoğunlaştılar. Katolikliğin etkisiyle dini mistisizm, bazen sembolist bir biçimde resimlere yansıdı. Örneğin, Herman van Rijn Rembrandt, Jan van Eyck ve Hieronymus Bosch gibi sanatçılar, dini imgeler ve sembollerle güçlü bir şekilde bağlantı kurarak daha içsel, derinlemesine bir anlatım tarzı geliştirdiler.[55]

---

[54] Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Alfa Yayınları, 2019, s. 285.
[55] Charles, V., Manca, J., McShane, M., Wigal, D. (2012). *1000 Muhteşem Resim*. (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: YKY Yayınları.

Rubens ise diğerlerine göre daha güneydeki Belçika'da doğmuş olmasına rağmen, sanatsal kariyerinin büyük kısmını İtalya'da geçirmiştir. İtalya'da Barok sanatının doğuşunu gözlemlemiş ve Roma'nın etkisiyle sanatında dramatizm, duygu ve hareket gibi unsurları ön plana çıkarmıştır. Bu, onun resimlerine, kuzeyli sanatçılara kıyasla çok daha dışavurumcu ve görsel açıdan etkileyici bir karakter kazandırmıştır.[56]

Kuzey Avrupa'da, özellikle reformasyon sonrası, Katolik Kilisesi'nin etkisi, güney Avrupa'ya kıyasla çok daha azdı. Protestanlık, dini temaların daha sade ve sembolist biçimde ele alınmasını teşvik etti. Mistisizm, sembolizm ve doğaüstü temalar, Protestan dünyanın bir parçası olarak sanatçılar tarafından işlendi. Bunun yanı sıra, doğa ve insan hayatı gibi konular da kuzeyde sanatçılar tarafından öne çıkarıldı.[57]



Görsel 15: Caravaggio (1571-1610), Narcissuss, 1600, Tuval üzerine yağlıboya,110 cm x 92 cm, Palazzo Barberini, Roma, İtalya.

[56] Borchert, T. H. (2020). Pieter Bruegel and Flemish Book Illumination. A. H. Harnoncourt, E. Oberthaler, S. Pénot, M. Sellink, R. Spronk, (Ed.), *Bruegel The Hand of The Master* (96-113). Wien: Hannibal.
[57] Fleming, J. ve Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (H. Abacı, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

2.4. Rönesans Sonrası Kuzey Resminin Karakteri

Rönesans, özellikle İtalya'da dini temaların sanatta yüceltildiği bir dönemdi. Ancak Kuzey Avrupa, Belçika gibi bölgelerde, sanatçılar genellikle daha günlük yaşamı, toplumun küçük dramalarını ve insan psikolojisinin karmaşıklığını resmetmeye eğilimliydiler. Bu dönemde, dini temalar sadece kutsal figürlerle ilgili anlatılarla sınırlı kalmadı, aynı zamanda insanların manevi yaşamları, toplumsal ahlaki değerler ve dünya görüşleriyle ilgili daha geniş bir anlam taşıdı.[58]

Bruegel, toplumun günlük yaşamına, insanların ahlaki zayıflıklarına, cehaletlerine ve toplumsal çelişkilerine dair derin gözlemler yaptı. O, dinî anlatıları doğa, insan davranışları ve toplumla iç içe sunarak dünyevi ve manevi olanı harmanladı. Bruegel'in resimlerinde, Kuzey Rönesansı'na özgü olan detaycı ve realist yaklaşım, maneviyatı dönemin insan anlayışıyla bağdaştırarak izleyicinin daha pratik bir dini anlayış geliştirmesine olanak tanıdı.[59]

Bruegel'in resimlerinde maneviyat, genellikle insan doğasının kusurlarını ve ahlaki zaaflarını sergileyen bir bakış açısıyla ortaya çıkıyor. Onun resimlerinde dini imgeler ve semboller, insanın günlük yaşamındaki çelişkileri yansıtır. Örneğin, "Şeytanın Teması" gibi resimlerinde kötülük, cehalet ve günahkârlık gibi temalar, dini figürlerin veya kutsal simgelerin gölgesinde ya da onlarla ironi yapan bir şekilde işlenmiştir.

2.5. 16. Yüzyıl Avrupa'sında Toplumsal Yapı ve Sanat

Rönesans öncesi Kıta Avrupa'sı, dini dogmaların, katı sınıf ayrımlarının ve sınırlı bireysel özgürlüklerin hâkim olduğu, durağan ve kapalı bir toplum anlayışıyla kuşatılmıştı. Rönesans öncelikle bu yapıyı kırarak, insanı ve aklı ön plana çıkaran yepyeni bir dönem başlattı. Bu değişimlerin etkisini tam anlayabilmek için,

[58] Charles, V., Manca, J., McShane, M., Wigal, D. (2012). *1000 Muhteşem Resim*. (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: YKY Yayınları

[59] Borchert, T. H. (2020). Pieter Bruegel the Elder and Flemish Book Illumination. A. H. Harnoncourt, E. Oberthaler, S. Pénot, M. Sellink, R. Spronk, (Ed.), *Bruegel The Hand of The Master* (96-113). Wien: Hannibal.

gerçekten de Rönesans öncesi Avrupa toplumunun nasıl bir yapıda olduğunu bilmek gerekir. Kısaca 16. yüzyıldan önceki döneme, yani Orta Çağ Avrupa'sına bakarsak; katı bir hiyerarşinin hüküm sürdüğü toplumsal yapı feodal sistem içinde katı sınıflara ayrılmıştı. Kral, Asiller (soylular ve şövalyeler), Ruhban sınıfı (kilise ve din adamları) ve Köylüler (serfler). Köylüler, toprak sahibi soylulara bağlı olarak çalışır, neredeyse hiçbir hakka sahip olamazlardı. Köle değillerdi ama özgür de değillerdi. Kilise mutlak etkisiyle sadece dini değil, politik, sosyal ve kültürel hayatı da kontrol ediyordu. Halkın çoğu okuma yazma bilmediği için bilgiye erişimleri kilisenin öğretileriyle sınırlıydı. Günah ve sevap anlayışı, cennet-cehennem korkusu toplumu şekillendiriyordu. Kilise'nin izin verdiği oranda sanat dini temelliydi. Resim, heykel ve müzik kilise için yapılırdı. Sanatçılar genellikle isimsizdi; birer zanaatkâr gibi görülürlerdi.[60]

İşte bütün bu karanlık tablodan Rönesans'la birlikte insanın ve aklın ön planda olduğu döneme geçildi ve 16. Yüzyıl Avrupa'sın da toplumsal açıdan köklü dönüşümlerin yaşandı. Bu çağda dinî düşünceler, siyasi olaylar ve sanat birbirini doğrudan etkileyerek Avrupa kültüründe kalıcı değişiklikler yarattı. Alman teolog, yazar, rahip, Martin Luther (1486-1546) 1517'de, 95 Tez'iyle Katolik Kilisesi'ni eleştirdi. Bu olay Protestan Reformu'nun başlangıcı oldu. Yaşanan reformlarla birlikte, bireysel inanç ve vicdan özgürlüğü fikrini öne çıkardı ve kilisenin otoritesi sorgulanmaya başlandı. Kalvinizm, Anglikanizm gibi farklı mezhepler ortaya çıktı. Dinî çatışmalar (örnek Almanya'daki köylü savaşları, Fransa'daki Huguenot savaşları) toplumu kutuplaştırdı. Dinsel temelli kimlikler güçlendi; maneviyat, bireysel dindarlıkla toplumsal baskı arasında şekillendi. Cehennem, kurtuluş, günah gibi temalar halk arasında korku ve umut ekseninde yoğun biçimde yaşandı. İtalya'da başlayan Rönesans, 16. yüzyılda tüm Avrupa'ya yayıldı. İnsan merkezli bir anlayış (hümanizm) gelişti; ancak bu, dinden tamamen kopmuş bir anlayış değildi. İncil temaları, mitolojik konular ve portreler sanatın başlıca konularını oluşturdu. Rönesans sonrası Avrupa'da yaşanan toplumsal ve düşünsel değişimler, sanatı ve sanatçıları köklü biçimde etkiledi. Sanat artık sadece dini bir görev değil, bireysel

[60] Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

yaratıcılığın, düşünsel özgürlüğün ve toplumsal mesajın bir aracı haline geldi. Daha önceleri zanaatkâr olarak görülen sanatçılar Rönesans sonrası dönemde sanatçı olarak görülmeye, entelektüel ve yaratıcı bir birey olarak kabul edilmeye başlandı. Sanatçılar kendi isimleriyle eserler vermeye başladılar. Bu, bireycilik anlayışının yansımasıydı. Michelangelo, Leonardo da Vinci gibi sanatçılar artık sadece bir "usta" değil, birer deha olarak anılıyordu. Sanat artık sadece dini konularla sınırlı kalmadı. Mitoloji, portreler, günlük yaşam, doğa ve insan bedeni sanatın merkezine yerleşti. Bu dönemle birlikte realizm (gerçekçilik) ön plana çıktı: İnsanlar ve doğa daha ayrıntılı, doğal ve canlı betimlendi.[61]

Orta Çağ'da sanatın başlıca destekleyicisi kiliseydi. Rönesans sonrası dönemde ise zengin tüccarlar, krallar ve prensler, yani laik güçler sanatçıları desteklemeye başladı (örneğin Medici ailesi). Bu da sanatçıların özgürleşmesine katkı sağladı: Sanatçı kilise baskısından kurtulup daha çok "bireysel" konulara yöneldi. Sanat, artık sadece süsleme değil, bir düşünce aracı haline geldi. Sanatçılar bazen eserlerinde dini yozlaşmayı, savaşları, sosyal eşitsizlikleri eleştirmeye başladılar. Örneğin Albrecht Dürer gibi sanatçılar, Reform hareketinden etkilenerek kiliseye karşı daha sorgulayıcı işler ortaya koydu. Hâlâ erkek egemen bir alan olmakla birlikte, bazı kadın sanatçılar bu dönemde adlarını duyurmayı başardı: Örneğin Artemisia Gentileschi, dramatik barok eserleriyle tanınan ilk önemli kadın ressamlardandır.

Rönesans sonrası Avrupa'da sanat, bireysel ifade, entelektüel derinlik ve estetik özgürlük kazanarak gelişti. Sanatçılar sadece Tanrı'ya değil, insana, doğaya ve topluma da ayna tutmaya başladılar. Bu değişim, modern sanat anlayışının da temellerini attı. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raphael gibi ustalar bu dönemin zirvesindeydi. Michelangelo "Sistine Şapeli Tavan Freskoları" (1508–1512), ile Tanrı-İnsan ilişkisini dramatik bir biçimde işledi. Kuzey Avrupa'da ise Albrecht Dürer, Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel gibi sanatçılar toplumsal eleştiri, ahlak ve maneviyatı eserlerine taşıdı.

---

[61] Sözen, M. ve Tanyeli U. (2016). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.



Görsel 16: Albrecht Dürer, Tavşan, 1502, Kâğıt üzerine suluboya, 21,5cm x 22,6 cm, Albertina, Viyana, Avusturya.

III. BÖLÜM

3.1. Kuzey Rönesansı ve Pieter Bruegel

Avrupa sanatında Rönesans döneminin sanat üslubunu önceki yazımızda incelemiştik. Fakat literatürde "Kuzey Rönesansı" olarak isimlendirilen bir sanat üslubu da bulunmaktadır. Kuzey Rönesansı'ndan kasıt; İtalya dışında gerçekleştirilen Rönesans sanatı üslubudur. Fakat Kuzey Rönesansı'nı bu şekilde sınırlandırmak kesinlikle yanlış bir kanı olur.[62] Kuzey Rönesansı ile Rönesans sanatı arasında üslup farkı da bulunmaktadır. Kuzey Rönesansı'nın sanat üslubunu tarihsel açıdan ele alarak (Klasik) Rönesans arasındaki farklara ve benzerliklere değinelim.

İtalya haricinde olan ülkelerde gelişen bu sanat üslubu aynı zamanda coğrafi olarak İtalya'nın kuzeyinde olması yönüyle de dikkati çekmektedir. Almanya, Belçika, Hollanda, Fransa gibi ülkelerde gelişen sanat, bir yönüyle Rönesans sanatı olması yönüyle benzerliği, bir yanıyla da coğrafi ve kültürel farklılıkları ortaya koymaktadır. Kuzey'de İtalya'ya göre daha az serbest ticaret merkezi bulunmaktaydı. İtalya'da sanata önemli miktarda para harcayan varlıklı bir tüccar sınıfına yol açan sayısız dükalık ve cumhuriyet vardı. Ayrıca Roma İmparatorluğunun devamı olarak kabul edilen bu cumhuriyetler bir bakıma kendilerini bu büyük imparatorluğun her açıdan mirasçısı olarak görmekteydiler. Roma İmparatorluğunun sanata yaklaşımını devam ettirmekte bunlar arasında sayılabilir. Fakat Kuzeyde durum böyle değildi. Kuzey Avrupa ile Floransa gibi bir yer arasındaki tek dikkate değer benzerlik, Burgundy Dükalığı'nda yatıyordu.[63] Burgundian Dükleri, sanatın adeta patronlarıydı, ancak sponsor oldukları sanat, İtalyan meslektaşlarından farklıydı. İlgi alanları; ışıklı el yazmaları, duvar halıları, moda ve mobilyalardan oluşmaktaydı. Oysa İtalya'nın başlarda sanattaki önceliği resim ve heykelden ibaretti.

Bir İtalyan sanatçısı, Rönesans döneminde kompozisyonun (yani, oran, anatomi, perspektif) arkasındaki bilimsel ilkeleri göz önünde bulundurması

[62] Fleming ve Honour, *Dünya Sanat Tarihi*, 2016.
[63] Walter Gibson, *Bruegel*, Thames & Hudson, 1977, s. 92.

gerektiğinde, Kuzeyli sanatçılar sanatlarının neye benzediğini daha fazla düşünürlerdi. Renk, formun üstünde ve ötesinde önemli bir öneme sahipti. Ve kuzeyli bir sanatçı daha fazla ayrıntıyı resmine yerleştirme gayretindeydi.[64]

Rönesans dönemi denildiğinde akıllara gelen simetri, anatomi, perspektif gibi kavramlar kuzeyde yerini detay, ayrıntı-gerçekçilik, duvar halıları, kıyafet desenleri ve en önemlisi sembol ve ifade kavramlarına bırakmıştır. Kuzey Avrupa'da yağlıboya kullanımı, dini gelişmeler ve ticaretin artması sonucunda, sanatçılar keskin detaylara, natüralizme ve doğru perspektife sahip, yoğun bir gerçeklik içeren imgeler oluşturdular. Eserlerde tema olarak; dindarlık ve dürüstlük, sadakat vurgulanırken günlük yaşamın önemine de dikkat çekilirdi.[65]

3.2. Pieter Bruegel Resimlerinde Maneviyat, Zaman ve Hiçlik

Pieter Bruegel'in yapıtları incelendiğinde, zaman ve hiçlik gibi derin felsefi temaları işlemek konusunda oldukça etkileyicidir. Bu iki kavram, sanatçının eserlerinde hem sembolik olarak hem de görsel anlatım yoluyla sıkça görülür. Bruegel'in yapıtlarında zamanın geçiciliği, insanın varoluşsal boşluğu ve hayatın anlamını sorgulayan bir yaklaşım dikkat çeker. Bruegel'in resimlerinde zaman ve hiçlik kavramlarının nasıl işlendiğine dair bazı önemli noktalar şöyle: Bruegel'in eserlerinde, zamanın geçici doğası ve insan hayatının kısa ve belirsiz süresi üzerine yoğunlaşan semboller sıkça bulunur. Özellikle toplumun çeşitli katmanlarından insanları tasvir ettiği eserlerde, bu geçicilik ve hiçlik temaları, figürlerin konumları, aktiviteleri ve ruh hallerinde belirginleşir.[66]

Bruegel'in eserleri, Kuzey Rönesans'ının dini maneviyatı işleme biçimiyle çok uyumludur. Kuzey Rönesansı, özellikle Alman ve Flaman resminde, doğa ve insan arasındaki ilişkiyi, ahlaki ve dini temalarla harmanlayan bir üslup benimsemiştir. Ancak Bruegel, bu maneviyatı sadece kutsal ya da mistik bir bakış

[64] Rose-Marie & Rainer Hagen, *Bruegel: Bütün Resimleri*, Taschen, 2001, s. 74–81.
[65] Borchert, *Pieter Bruegel the Elder and Flemish Book Illumination*, 2020, s. 96-113.
[66] Walter Gibson, *Bruegel*, Thames & Hudson, 1977, s. 108-110.

açısıyla değil, insan deneyimi üzerinden ele almıştır.[67] Dünyadaki gerçeklik ve insanın içsel dünyası arasında güçlü bir bağ kurarak, dini temaları insanın toplumsal ve bireysel yaşamına entegre eder.

Bruegel'in eserlerinde görülen maneviyat, bir yandan günahkarlığı ve ahlaki çöküşü eleştirirken, bir yandan da insanın zaaflarını ve toplumun düşkünlüklerini sorgular. Bu, o dönemin toplumunun ve dinsel yaşantısının görsel bir yansımasıydı ve toplumun dini yaşamına dair ciddi sorular sormaya neden oldu. Pieter Bruegel'in resimlerinde, Rönesans sonrası Kuzey resmindeki maneviyat, dini temalar ile insanın günlük yaşamındaki ahlaki sorular ve toplumsal eleştiriler arasında bir denge kurar. Bu, sadece dini idealleri değil, insanın ve toplumun günahlarını, zaaflarını ve ahlaki çıkmazlarını sorgulayan bir yaklaşımı yansıtır. Bruegel'in sanatında maneviyat, her ne kadar kutsal temalar üzerinden işlenmiş olsa da, insan ve toplum eleştirisiyle iç içe geçmiş, dini öğretilerin toplumsal yansımasına dair derin bir sorgulama ortaya çıkmıştır. Bu, Kuzey Rönesansı'nın daha realist ve toplum odaklı bir sanat anlayışına dönüşmesini gösterir.[68]



Görsel 17: Jan van Eyck, Arnolfinin Evlenmesi, 1434, Meşe panel üzerine yağlıboya, 82,2 cm x 60 cm, National Gallery, Londra, İngiltere.

[67] Rose-Marie & Rainer Hagen, *Bruegel: Bütün Resimleri*, Taschen, 2001, s. 87-95.
[68] Fleming ve Honour, *Dünya Sanat Tarihi*, 2016.

3.3. Kuzey'den Bir Anlatıcı; Pieter Bruegel

Pieter Bruegel ya da Yaşlı Bruegel olarak adlandırılan sanatçı, dört kuşak boyunca sanatla iç içe olan ve sanat yapan bir ailenin ilk önemli üyesidir. Sanatçı, erken dönemlerinde çizim ustasıyken, daha sonra resme yönelmiştir. Kırsal hayatı, mevsimleri, çiftçilerin ve köylülerin yaşamlarını resmetmiş; oldukça detaylı, karmaşık ve bir şeylerle uğraşıp iş yapmakta olan acayip ve ilginç figürlerle dolu alegorik yapıtlar ortaya koymuştur. Yapıtlarının içeriğinde, esprilere de yer vermiştir.[69]

Yaşlı Pieter Bruegel biyografisi ile birlikte yapıtlarını inceleyeceğiz. Öncelikle şunu belirtmeliyiz ki Bruegel'in manzaraları onu öykücü ikonografik resimlerin arka planından kurtararak tamamen başrole getirmiştir. Bu açıdan Bruegel, Batı sanatında manzara resmini kendi başına bir resim konusu haline getiren ilk ressam olarak tanımlanmaktadır. Görkemli dağları ve coşkun denizleri ile kıpır kıpır aydınlık manzaraları kadar, kar altındaki ormanları ve köyleri ile muhteşem bir coğrafyayı yansıtan sakin kış manzarası resimleri de adeta yüzyıllar öncesinden izlenimcilik akımını haber vermektedir. Figürler, artık manzara içinde eriyip gitmiştir. Resimlerinde manzara, o kadar ifadeci hale gelir ki dışavurumcu olarak nitelenebilir. Ayrıca; gerçeklik adeta günlük yaşantının içinden, küçük bir an'dan kopmuş izlenimi vermektedir.[70] Tüm bu üslup hem sanatçının hem mensup olduğu Kuzey Rönesansı'nın üslubunu yansıtır.

3.4. Yaşlı Pieter Bruegel'in Flaman Resmindeki Yeri

Flaman resim sanatında "İkinci Bosch" olarak da anılan Yaşlı Pieter Bruegel'in (1527/28–1569) doğum yeri hakkında farklı görüşler bulunur. Karel van Mander, ressamın doğum yeri olarak Breda yakınlarını işaret ettiği Bruegel adlı bir yerden bahseder ki bu savı, İtalyan Ludovico Guicciardini'nin 1567 yılında kaleme aldığı Hollanda tarihi ile ilgili çalışmasında ressamın Breda yakınlarından geldiğine

[69] Charles vd., *1000 Muhteşem Resim*, 2012, s. 161.
[70] Fleming & Honour, *Dünya Sanat Tarihi*, 2016.

dair veriyi baz almasından kaynaklanır. Ancak Hollanda ve çevresinde bu isimde bir kasaba yoktur. Bruegel'in resim eğitimini kimden aldığı da doğduğu yer gibi tartışmalıdır. Mander'e göre, eşi Mayken Coecke'ın babası ressam Pieter Coecke van Aelst (1502–1550) tarafından eğitilmiştir. Osmanlı kostümleri ve kültürü ile ilgili yaptığı çizimleri ile tanınan Pieter Coecke, bir halı üreticisi tarafından İstanbul'a yerel halı üretimini incelemek için gönderilmiş ve yaklaşık bir yıl kaldığı İstanbul'da yaptığı gözlemlerinin sonucu olan çizimleri daha sonra yayımlanmıştır. Bruegel'in kayınpederinin resim sanatı hakkındaki bilgi ve deneyimlerinden yararlanmış olması mümkündür; ressam ve grafik sanatçısı Matthys Cock (y. 1509–y.1548) ve kardeşi Hieronymus Cock'tan (1518–1570) etkilendiği de bilinmektedir. 1550'li yıllarda grafik sanat ile ilgilenen Bruegel, 1559'dan itibaren resim sanatına odaklanır.[71]

1552 yılında Antwerp Ressamlar Loncası'na kabul edilen Bruegel, sayısız figürün yer aldığı Flandra'ya özgü temaları ele almasıyla dikkati çeker ki bu temalardan biri Flaman atasözleri ile ilgilidir. *Flaman Atasözleri* adlı yapıtı, Flaman halkının karakterinin gerçek bir ifadesi olarak görüldüğü gibi yerel dile diğer dillerden daha fazla değer verdiğinin göstergesi olarak da yorumlanmıştır. Kuzey'de yaygın olan halka açık gösteriler, retorik toplulukların etkinlikleri, sanat da dâhil olmak üzere kültürel yaşamın tüm yönlerini etkiler. Hollanda'da 1400'lü yıllardan itibaren çeşitli söylev yöntemlerini kullanan retorik gruplar gelişmeye başlar. Bu gruplar en iyi retorikçileri seçmek için çeşitli festivaller organize etmişlerdir. Örneğin Okçuluk Kardeşliği'nin *Landjuweel Festivali* adında yıllık festivaller düzenlediği bilinmektedir.[72] Bruegel'in atasözleri ile ilgili yapıtının da retorik gruplar arasındaki yarışmalara katkıda bulunduğu öne sürülmüştür.

Politika ve din konularında temel anlaşmazlıklar olsa da edebiyat ve sanatı değerlendirmede ortak bir uyum söz konusudur ki bu uyum atasözlerinin önemli bir konuma yükseltilmesine vesile olur. Aslında Orta Çağ'dan beri atasözleri ve deyimlerle bağlantılı minyatürler dua saatleri ile ilgili Flaman el yazmalarında yer almıştır. Atasözleri ve deyimler 1500'lü yıllardan itibaren Flandra'da çok popüler

[71] Norbert Vöhringer, *Pieter Bruegel*, (Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1999), 12.
[72] Margaret Sullivan, "The Witty Narrative of Pieter Bruegel the Elder," *The Art Bulletin* 73, no. 3 (1991): 432.

olur; atasözlerine olan ilgi onların incelenmesi, derlenmesi ve kullanılması bağlamında enikonu artar. Bu bağlamda, Rotterdamlı Erasmus, atasözlerini, özdeyişleri ve deyimleri ele aldığı antolojisi *Adagia*'yı yayımladığı gibi, Flaman ressam ve gravür ustası Frans Hogenberg (1535–1590) de 1558 yılında atasözleriyle ilgili gravürler hazırlar. Özellikle Erasmus'un derlediği atasözleri dönemin en çok satan kitapları arasında yer alır. Erasmus'un atasözleri o kadar geniş çapta okunmuştur ki Bruegel'in resmi de bir anlamda okuyucu kitlesinin bu ilgisinin görsel kanıtına tekabül eder.[73]

Flaman Atasözleri adlı yapıtta yer alan pek çok sahne, ilgili atasözünün görselleştirilmesidir. Sahnelerin yer aldığı ve atasözlerinin anlamını tamamlayan mekânlar oldukça karmaşıktır; ahşap kulübeler, kuleler, köye ve kente özgü yapılar iç içedir. Figürler kimi zaman mimari ile bağlantılı, kimi zaman da mimariden bağımsız olarak konumlandırılmıştır. Mantıksızlığa, anlamsız davranışlara gönderme yapan deyişlerin yanı sıra didaktik olanlar genelde mizah tarzında yorumlanmıştır. Bruegel'in zamanında atasözleri ve deyimleri ile ilgili kitaplarda betimlemeler de yer aldığından bir tür resimsel dil oluşmuştur. Yüzün üstünde atasözünün betimlendiği yapıtta *alt-üst olmuş dünya* teması tekrar tekrar ele alınmıştır; örneğin, en soldaki köylü evine han tabelası olarak bir kürenin ters biçimde asılması gibi. Bruegel'in sayısız küçük figürlere yer verdiği bir diğer çalışması da *Çocuk Oyunları ve Köy Düğünü* adlı yapıtlarıdır.

[73] Sullivan, "The Witty Narrative of Pieter Bruegel the Elder," 434.



Görsel 18: Bruegel'in 1565 tarihli "The Painter and The Connoisseur" adlı eseri. Kendi portresi olduğu düşünülmektedir. 1569, Baskı resim.

3.5. Bruegel Yapıtlarının Kodları

3.5.1. Çocuk Oyunları

Bruegel'in "Çocuk Oyunları" tablosu, çocuk dünyasının görsel bir ansiklopedisi gibi görünse de, altında derin bir toplumsal eleştiri yatar. Çocukların yüz ifadeleri yetişkin gibidir; dolayısıyla bu "oyun" görünümlü kaotik kalabalık aslında "bozulmuş dünya" metaforunun bir yansımasıdır. Figürlerin tekdüzeliği bireyselliğin yokluğuna, oyun çeşitliliği ise toplumun dikkat dağınıklığına işaret eder. [74]Araya gizlenen Flaman atasözleri referansı ile Bruegel, çocuk masumiyetini

[74] Gombrich, E. H. (2015). Sanatın Öyküsü. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 215.

bile sorgular hâle gelir. Eserde adının aksine sadece çocuklar oyun oynamaz, yetişkinler de çocukları oyuncaklarıyla oynar. Oyunlar, şakalar, kutlamalar, eğlenceler, sporlar, yarışmalar açık alanda ayrıntılı bir şekilde verilerek tema zenginleştirilmiştir. Hemen hemen hiç boşluk bırakılmamış açık alana serpiştirilmiş tek figürler ve gruplar bir aradadır. Çocukların başlarının formu ve yüz ifadeleri hep aynıdır; farklı olan giysileri ile bedensel hareketleridir Tüm çocuklar tombul yanaklı olduğu gibi yüzleri de yuvarlaktır; kısa saçlı veya başı örtülü olmasıyla erkek ve kız çocuklar birbirinden ayırt edilmektedir. Aslında çocukların ifadeleri çocuksu değildir, yetişkin gibidir. İnsanın yaşamının baharı addedilen çocukluk döneminden kesit sunarak izleyicinin gözünü bayram ettiren yapıtta beş taş oyunu, hava kabarcığı üfleme, çember çevirme, uzun eşek, tek mi çift mi, birdirbir, topaç çevirme, balon şişirme, bıçak fırlatma, kuyu inşa etme, fıçı yuvarlama, dar çitin üstünde oturma, uzun tahta bacaklarla yürüme, saç çekme, ceviz fırlatma, metal para fırlatma gibi oyunlara, jimnastik, amuda kalkma, denge kurma, yüzme, ağaca tırmanma, güreş gibi sporlara, şarkı söyleme, el çırpma gibi eğlencelere ve diğer şakalara, kutlamalara yer verilmiştir. Bez bebekler, maskeler, su tabancası, tahta at başı, oyun hamuru, çember, fıçı ve çıngırakların da kompozisyona serpiştirildiği mekânda çocukların bazıları da omuzda veya sırtta taşınmaktadır. Sol alt köşede, başında pelerin benzeri mavi bir örtü bulunan çocuk ve arkasındaki yetişkin, Flaman Atasözleri'ndeki bir ayrıntıyı çağrıştırır: Görmesini engelleyecek şekilde eşine kapüşonlu mavi bir pelerin giydiren kırmızı giysili kadını. Eşini aldatmak ile ilgili "Eşine mavi pelerin giydirmek" deyişinin görsel ifadesi olan bu ayrıntının benzerinin çocukların yaşantısı içinde de yer alması, "*Flaman Atasözleri"*nde altı çizilen "tepetaklak olmuş dünya" düşüncesinin görsel bir tekrarı olarak yorumlanmıştır, (Snow,1983,33). [75]

[75] Snow, Edward A. *Inside Bruegel: The Play of Images in Children's Games*. New York: North Point Press, 1983.



Görsel 19: Pieter Bruegel, Çocuk Oyunları, 1560, Ahşap üzerine yağlıboya, 118 cm x 161 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya

3.5.2. Ölümün Zaferi

Bu eser, Bruegel'in karanlık tarafını, ölüm ve cehennem imgeleriyle ön plana çıkarır. İskeletlerin herkesin üzerine gelişigüzel saldırması, ölümün sınıfsal ayrım yapmadığını gösterir. Arka planda hafifleyen kaos, ölümün kaçınılmazlığının kabulüne işaret ederken, ön plandaki masa sahnesi yaşamın süreksizliğini grotesk bir şekilde betimler. Görsel şiddet ile ahlaki çöküş iç içedir.

Neşeli yapıtlar üreten Bruegel, 1562-1563 yıllarında ise ölüm ve cehennem temalarına odaklanır. Brüksel'e taşınmadan önceki evresine tekabül eden bu yıllarda atasözlerindeki, çocuk oyunlarındaki neşe ve canlılık yerini amansız bir vahşete bırakır, kompozisyonları çok dramatikleşir ki bu dramatikleşme ölümünün kaçınılmaz ve bireysel farklılıklara bakılmaksızın herkese dair olduğu bilincini vurgulayan vebanın Avrupa'yı tekrar tehdit etmeye başlamasıyla bağlantılıdır. Ortaçağ'dan itibaren ilki 1348 yılında olmak üzere sık sık görülen Kara Ölüm, çok sayıda insanın ölümüne sebebiyet verirken ölüm korkusunu da tetikler. Dolayısıyla ölüm ve ölüm sonrası Bruegel'in temaları arasına girer; Ölümün Zaferi adlı eseri gibi. Ölümün Zaferi, kasvetli, karanlık, çorak ve oldukça panoramik bir alanda ölümü vahşet ile özdeşleştirmektedir. Kompozisyonun başat figürleri olan

iskeletler, insanları kırbaçlamakta, boğazlarını kesmekte, araba ile ezmekte, hırsızlık ve yağma yapmaktadır. Her yerde tek tek veya grup halindeki sayısız iskeletlerin vahşi saldırısından kaçmaya çalışanlar da dehşet ve korku içindedir. İnsanların toplumsal statüsü farklı olsa da ölüm hepsi içindir. Her koşulda zafer kazanan ölüm yapıtın ön planında daha çarpıcı bir şekilde vurgulanırken arka plan nispeten daha sakindir. Sağ üst kösede havaya kaldırdığı kılıcıyla gözleri bağlı figürün boynunu vurmak üzere olan bir iskelet vardır. Hemen yanında darağacına asılmış biri, aynı eksende dalına birinin takılı kaldığı kurumuş bir ağaç kurumuş ağaç ile aynı hizadaki kayalıktan bir iskeletin çekmesiyle tepetaklak düsen bir figür, ön plandaki kaosun yalınlaştırılmış hali gibidir. Karanlığın hâkim olduğu kompozisyonda sağ alt köşedeki yuvarlak beyaz masa hemen dikkat çekmektedir. Masanın arkasındaki kadın peşindeki iskeletten kaçmaya çalışırken yanındaki kadın, bir iskeletin üzerinde kurukafa bulunan tabağı masaya koymak üzere olduğunu görünce dehşet içinde elleriyle yüzünü kapamaktadır. Masanın önünde Yaşlı Pieter Bruegel, ayakta duran figür kılıcıyla muhtemel saldırılara direnmeye çalışmakta, bir palyaço masanın altına girmekte, maskeli ve kısa giysili bir iskelet de şarabı yere dökmektedir. [76]



Görsel 20: Pieter Bruegel, Ölümün Zaferi, 1562, Ahşap üzerine yağlıboya, 117 cm x 162 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

[76] Walter Gibson, *Bruegel*, Thames & Hudson, 1977, s. 92.

3.5.3. Dulle Griet

Bosch etkisinin güçlü hissedildiği bu yapıtta Bruegel, efsanevi bir kadın figürü kullanarak açgözlülüğün ve deliliğin kadınlaştırılmış versiyonunu yansıtır. Cehennem ağzı ve fantastik imgelerle süslenmiş bu eser, dönemin kadın algısı, günah kavramı ve sosyal korkularına dair çarpıcı bir alegoridir. "Aptallar Gemisi"ne gönderme, Kilise eleştirisinin görsel manifestosu niteliğindedir. [77]

Ayakta duran figürün elinde tuttuğu kılıcının işaret ettiği yönde soylu bir kadın şarkı söylemekte, önünde ud çalan bir müzisyen ve arkasında da viyolonseliyle bir iskelet seçilmektedir. Yerde açık bir tavla ve sağa sola dağılmış oyun kartları vardır. Masanın arkasındaki iskelet ordusu tabut kapaklarını kalkan olarak kullanmaktadır ki ayni tarz kalkanlar merkeze yakın konumlandırılan iskelet grubunda da mevcuttur. Bu iskelet ordusunun önünde ki kalabalık tam bir kaos içinde, birbirleriyle girift olmuştur ve bu haliyle toplu katliamlar çağrıştırmaktadır. Solda, ortasında bir haç bulunan kürsünün arkasında kefeni andıran beyaz giysiler içindeki iskeletler yan yana sıralanmışlar, elleri arkadan bağlı ve boynuna değirmen taşı asılı bir figürü kürsüden aşağıya atmaktadırlar. Kürsünün karşısında iki iskelet ucundan tuttukları ağ ile insanları avlamakta, arkalarındaki pelerinli iskeletler de içinde kefene sarılmış birinin bulunduğu, kapağı olmayan bir tabutu iple çekmektedir. Kürsünün önünden geçmekte olan ve içi kafatasları ile dolu arabanın ön tarafına oturmuş bir iskelet laternaya benzeyen bir çalgı çalmakta, arabayı çeken zayıflıktan kemikleri çıkmış atın üzerinde ki bir diğer iskelette bir elinde çan diğer elinde fener tutmaktadır. Bir deri bir kemik kalmış olan at ve üzerindeki iskelet için muhtemelen Bruegel İtalya ziyareti sırasında gördüğü ölümün zaferi temalı fresklerden esinlenmiştir. Bruegel'in Bosch tarzında imgelere yer verdiği Dulle Griet adlı resmi, konusunu ve adını Flaman halk hikâyelerinde geçen bir kahramandan alır. Cehennemi yağmalamak için bir kadın ordusuna liderlik eden Dulle Griet'in misyonu, bir Flaman atasözü ile irtibatlandırılmıştır: "Cehennemin önünde yağma yapabilir ama zarar görmeden geri dönebilir." Griet, aynı zamanda huysuz, şirret kadına verilen aşağılayıcı bir isimdir. Kompozisyonda

[77] Öndin, N. Kayaalp, A. (2023). Kuzey Rönesansı, Hayalperest Yayınları.

Dulle Griet, sol taraftaki cehennemin ağzına doğru elindeki kılıcı ile yürümektedir. Beyaz önlüğünün içini ve taşıdığı sepetleri yağmaladığı eşyalarla doldurmuş, kolunun altına da bir mücevher veya hazine sandığı sıkıştırmıştır. Dulle Griet figürü, Hollanda'da aptallık ile Kilise otoritesi arasında kurulan bağa da göndermedir ki bu bağı Bruegel, Dulle Griet'in arkasindaki büyük figürün sırtında taşıdığı, içinde cam fanus olan bir Aptallar Gemisi ile gözler önüne serer. Dulle Griet'in yağmalamaya gittiği cehennem soldaki kalenin eteklerine yerleştirilmiş ve girişi devasa balık benzeri bir canavarın ağzı gibi tasvir edilmiştir. Sol gözünün üzerinde kaş yerine testilerin dizildiği cehennemin ağzının açık ve her şeyi yutmakta olması Hıristiyanlıktaki yedi ölümcül günahtan oburluk ile bağlantılıdır. Zira oburluk, açgözlülük bu dönemde delilik ile eşdeğer kabul edilmiştir (Üresin, 2023, 184). Dulle Griet'in arkasındaki köprünün üzeri yağma yapan kadınlarla doludur ve kadınlar her şeyi yağmalarken diğer insanlara da şiddet uygulamaktadır. Dolayısıyla, köprünün üzerinde cesaret, terör, vahşet bir aradadır. Kompozisyona serpiştirilen irili-ufaklı fantastik imgeler ortamın kaotikliğini daha da arttırmaktadır. İtalya seyahatinin Bruegel'i oldukça etkilediği, resimleri için seçtiği temalardan anlaşılabilmektedir. [78]



Görsel 21: Pieter Bruegel, Dulle Griet, 1563, Ahşap panel üzerine yağlıboya, 115 cm x 161 cm, Mayer van den Berg Müzesi, Anvers, Belçika

[78] Rose-Marie & Rainer Hagen, *Bruegel: Bütün Resimleri*, Taschen, 2001, s. 74–81.



Görsel 22: Pieter Bruegel, Babil Kulesi (Viyana Versiyonu), 1563, Ahşap panel üzerine yağlıboya, 114 cm x 155 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya

3.5.4. Babil Kulesi

Bruegel'in bu tablosu, insan kibri ve Tanrı'ya meydan okumanın sembolüdür. Mimari detaylardaki kusursuzluk ve kule inşasının dengesiz ilerleyişi, yükselme arzusunun çöküşe dönüşeceğini vurgular. Tanrısal cezanın anlatıldığı bu dini temada, Bruegel insanın bireysel hırsını manzara ve yapı metaforu ile sunar. Roma'da görmüş olabileceği Colosseum'u andıran Babil Kulesi adlı çalışmasında Bruegel'in Flaman ressam ve gravür ustası Hieronymus Cock'un baskılarından esinlendiği tahmin edilmektedir. Tanrı'nın öfkesi ile özdeşleştirilen kule tüm ayrıntılarıyla deniz kenarındaki açık alana konumlandırılmıştır. Rivayete göre, yaklaşık İÖ iki binli yıllarda Kral Nemrut (Nimrod) bir kent ve de kule yapımını başlatır. Tanrı'nın öfkesi aynı dili konuşan insanların göğe ulaşacak bir kule inşa etme isteminin aşın kibir olarak addedilmesinden kaynaklanır. İnsanlar aynı dili

konuştukları sürece birlikte hareket edeceklerinden Tanrı tarafından dilleri farklılaştırılır, yeryüzüne dağıtılır, kulenin ve de kentin yapımı durdurulur. [79]

> Tanrı'nın verdiği ceza Eski Ahit'te şöyle geçer:
> *"Ve Âdemoğullarının yapmakta oldukları şehri ve kuleyi görmek için Rab indi. Ve Rab dedi: İşte bir kavmimdirler ve onların hepsinin bir dili var ve yapmaya başladıkları şey budur ve şimdi yapmaya niyet ettiklerinden hiçbir şey onları menedemeyecektir. Gelin, inelim ve birbirinin dilini anlamasınlar diye, onların dilini orada karıştıralım. Ve Rab onları bütün yeryüzü üzerine dağıttı ve şehri bina etmeyi bıraktılar. Bundan dolayı onun adına Babil denildi; çünkü Rab bütün dünyanın dilini orada karıştırdı ve Rab onları bütün yeryüzü üzerine oradan dağıttı" (Tekvin, 11: 5-9).* [80]

Kompozisyonda yapım aşamasında olan kulenin sol alt köşesinde inşaatı maiyetiyle birlikte denetlemeye gelen Kral Nemrut (Nimrod) ve önünde ona secde eden taş ustaları görülmektedir. Yapının sol tarafının inşası sağ tarafına oranla daha hızlı ilerlemiştir. Katlardaki yuvarlak kemerli pencereleri ayıran plasterler, yukarı katlarda daralan payandalar ile cephe oldukça görkemli gözükmektedir. Kulenin devasa bir yapı olduğu, sağ tarafa düşen gölgesinin arka plandaki kentin neredeyse yarısını kaplamasından da anlaşılmaktadır. Tamamlanmamış sağ tarafta ağır taşları kaldırmaya yarayan tekerlekli vinçlere kadar ayrıntılara girilmiştir. Ayrıca yapının dışında taş, içinde tuğla kullanıldığı da anlaşılmaktadır. Ortadaki iç mekânın da bulutlara ulaştığı görülmektedir. Bruegel, daha küçük ebatlarda olmak üzere ikinci kez de Babil Kulesi'ni resmetmiştir (Vöhringer, 1999, 73). Bruegel, dini temaları genellikle arka planda işlemeyi tercih etmiştir. Oysa akademilerde dini temalar tarihi resimler kategorisi içinde değerlendirildiğinden hiyerarşik açıdan manzaradan daha üstün tutulmuştur. Ancak on altıncı yüzyılda Hollanda'da sanatçılar konu hiyerarşisini pek kaale almadıklarından Bruegel'in dini temel eserlerinde manzara hâkim konumdadır. Figürlerin eylemlerinden ziyade eylemlerin gerçekleştiği

[79] Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Alfa Yayınları, 2019, s. 285.
[80] Snow, Edward A. *Inside Bruegel: The Play of Images in Children's Games*. New York: North Point Press, 1983.

manzara ön plana çıkar; Aziz Paulus'un Din Değiştirmesi adlı resminde olduğu gibi. Eser, Hristiyan olduktan sonra Saul olan adını değiştiren Aziz Paulus ile ilgili anlatıyı görselleştirir. Başkâhinden havralara mektup iletmek için Kudüs'ten Şam'a doğru giderken, gördüğü ışık nedeniyle gözleri kamaşan Saul'ün hikâyesi İncil'de geçer. [81]

3.5.5. Masumların Katli

Dini anlatının dramatik yönü burada oldukça gizli biçimde ele alınmıştır. Mistik olaylar sadeleştirilmiş, karakterler sıradanlaştırılmıştır. Bruegel, Tanrısallığı göstermek yerine örtmeyi, mucizeyi açıklamak yerine sıradanlaştırmayı seçerek skolastik "gizli Tanrı" kavramını işler. Bu resim, görsel bir "arama" görevine dönüşür. Aziz Paulus'un din değiştirmesi teması genelde kapalı bir mekânda ele alınırken Bruegel bu olayı oldukça dik dağlık bir alanda betimleyerek gizlemiştir. Ressamın dini konuyu saklama eğiliminin Ortaçağ'ın teoloji anlayışı doğrultusunda anlam kazanacağın öne sürenler olmuştur. Ortaçağ teolojisine göre, Tanrı'nın gizli olması gibi kutsal bilgelik de gizlidir. Skolastik felsefeye göre, gizli Tanrı "Deus Absconditus" olarak adlandırır ve ancak gizemli bir şekilde iç görü ile görülebilir, idrak edilebilir. Yapıta da Aziz Paulus gizlenmiştir, onu bulmak için aramak gerekir ancak temsilinde gizem yoktur. Hatta onu gizemli kılacak her şeyden arındırılmıştır (Vöhringer, 1999, 66). [82]

Dağlık alandaki devasa ağaçların ortasında atından düşmüş Aziz yerde yatmakta, ona yardım etmek için etrafını kuşatan maiyeti de şaşkın vaziyettedir. Bruegel azizin altında ki zemini açık tonlarda ve parlak ele almasıyla düşme anındaki mucizevî olayın altını çizmiştir. Aziz Paulus çok sade bir giysi içinde zırhsız ele alınmış ki giysinin sadeliği Hristiyan erdemlerinden tevazünün göstergesidir. Kompozisyonun sağ yarısına toplanmış tüm figürler de attan düşme olayının tanıkları olarak esere dâhil edilmiştir. Betimlenen dağlar, kayalıklar, patikalar çok diktir ki bu

[81] Üresin, Alev. *Pieter Bruegel'in Alegorik Dünyası: Sanat ve Toplum Üzerine Bir Okuma*. İstanbul: Literatür Yayınları, 2023.
[82] Vöhringer, Marion. *Pieter Bruegel: Dini ve Seküler Temalarda Alegorik Anlatım*. Köln: DuMont Buchverlag, 1999.

da Bruegel'in Alpleri çok iyi gözlemlediğinin kanıtıdır. Bruegel'in manzara içinde ele aldığı Masumların Katli, Beytüllahim'de Nüfus Sayımı gibi yapıtlarının ortak özelliği ise mekânın kâr ile kaplı olmasıdır. Beytülehem'deki nüfus sayımını betimlediği eserinde köyün geniş meydanı diyagonal bir şekilde sağa doğru genişlediği gibi hanın yanından sola doğru da uzanmaktadır. Sayım geniş meydanın sol köşesindeki bir handa yapılmaktadır. Nüfus sayımı için Beytüllahim'e gelen Meryem, karla kaplanmış şarap fıçılarıyla yüklü arabaların önünde, eşeğin üzerinde ele alınmıştır. Mavi bir mantoya sarılmış Meryem'in eşeğini ve yanındaki öküzü Yusuf hana doğru çekmektedir. Köy halkı sayım için hanın önünde toplanmıştır, bir kısmı da hanın içinde ısınmaktadır. Hanın kapısının önünde bir adam domuzun boynunu keserken yanındaki kadın da domuzun akan kanını elindeki tavada biriktirmektedir. Bu sahne takvimlerdeki Aralık ayına özgü geleneksel bir betimdir ki Bruegel'in çalışmasının esin kaynaklarının başında ayları betimleyen takvimler gelmiştir. On altıncı yüzyılda Simon Bening (1483-1561) atölyesi gibi Flaman takvimleri üreten atölyeler aylara özgü olan işlerle ilgili tasvirlerin yaygınlaşmasında etkili olmuşlardır. [83]



Görsel 23: Pieter Bruegel, Masumların Katli, 1565-67, Ahşap panel üzerine yağlıboya, 102 cm x 155 cm, Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri, Brüksel, Belçika

[83] Öndin, N. Kayaalp, A. (2023). Kuzey Rönesansı, Hayalperest Yayınları.

3.5.6. Karda Avcılar



Görsel 24: Hunters in the Snow (Karda Avcılar), 1565. Ahşap üzerine yağlıboya ve tempera, 117 cm x 162 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya

Bruegel'in manzara resminin ve köylü yaşamı tasvirinin doruk noktalarından biridir. Sessizlik, yoksulluk ve doğanın sertliği ön plandadır. Tüm bu görsel sadelik, aslında insanın doğaya karşı kırılganlığını ve sabrını yüceltir. Sıcaklık ve soğuk karşıtlığı ile mekânsal düzen güçlü bir duygusal atmosfer yaratır. Bruegel'in kutsal kişilere yer vermediği "*Kar Manzarası"* ise *"Karda Avcılar"* adlı çalışmasıdır.[84] Bruegel'in imzası haline dönüşen köy yaşantısı ile ilgili resimlerinden biri olan yapıtta, kış mevsimine özgü bir atmosfer de köye dönen avcılar, arkalarında av köpekleriyle birlikte çıplak ağaçların arasından geçmektedir, karın üzerinde bıraktıktan ayak izleri bile çok belirgindir. Her yer, dallar, çatılar, köprüler bembeyaz kar ile kaplıdır. Sağ tarafta seçilen ırmak donmuş, kayalıklar buz tutmuştur. Bu soğuk ortamdaki tek sıcak şey soldaki evin önünde yanan ateştir.

3.5.7. Köy Düğünü

[84] Arsal, Y. S. (2006). Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş: Bruegel'in Yapıtına İlişkin Bir Çözümleme. Sanat Tarihi Yıllığı. 18. 77-90.



Görsel 25: Pieter Bruegel, Peasant Wedding (Köy Düğünü), (yaklaşık 1568), Yağlıboya, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya.

Toplumsal ritüellerin gösterildiği bu eserde sınıf farkları, gelin-damat sembolizmi ve yaşam döngüsüne dair detaylar yer alır. Ziyafet ve eğlence, ahlaki değerlere dair mesajlarla dengelenmiştir. Gombrich'in yorumu da bu sosyal düzenlemenin sanatsal bir başarıyla yansıtıldığını vurgular. Bruegel'in kar manzarasını kullanmadan köy yaşamı ile ilgili hazırladığı çalışması ise "Köy Düğünü" adlı yapıtıdır. "Köy Düğünü" adlı yapıtında Bruegel, dekorasyon açısından son derece sade bir barakayı mekân olarak seçmiştir. Baraka'da gerçekleştirilen düğün bir şenlik havasındadır. Giriş kapısına doğru diyagonal şekilde konumlandırılan uzun yemek masasının etrafına oturan konuklar, Pieter Bruegel, "Köy Düğünü"ne, barakanın çıkartılan kapılarının üzerine yerleştirilen yemekler servis edilmektedir. Masa da oturan siyah giysili konuğun boş maşrapayı tutmasıyla bağlantılı olarak, sol alt köşedeki figür büyük bir testiden küçük maşrapalara şarap doldurmaktadır. Maşrapaların önünde yerde oturup tabağı yalayan küçük çocuk gibi tüm konuklar yemekten çok memnun gözükmektedir. Barakanın açık kapısında da diğer konuklar ayakta beklemektedir. Konukları memnun eden yedirme-içirme, düğün sahibinin misafirperverliğinin göstergesidir.

Gayda çalan iki müzisyen de konukları eğlendirmektedir. Gelin duvarda asılı yeşil örtünün önünde gözleri yan kapalı ve ellerini birleştirmiş bir şekilde oturmaktadır. Başının tam üstünde yeşil örtüye tutturulan kâğıttan yapılmış bir taç bulunan gelinin yüz ifadesinden pek de akıllı olmadığı anlaşılmaktadır. Yeşil örtünün sağında asıl olan çapraz mısır püsküllerı hem bereketin sembolüdür hem de evlilikler genelde hasat aylarından sonraki ilk hafta yapıldığı için evliliğin en uygun zamanda yapıldığını vurgulamaktadır. O dönemin geleneklerine uygun olarak geline yiyecek bir şey verilmediği gibi damat da düğün yemeğinde yer almamıştır. Ancak masada oturanlardan birinin damat olduğuna dair görüşler de mevcuttur. Gelinin yanında anne ve babası oturmakta, onların yanında da bir rahip kimliği belli olmayan ve şık giysilerinden varsıl olduğu anlaşılan biriyle konuşmaktadır. [85]

Gombrich, P. Bruegel'in bu önemli eserini *Sanatın Öyküsü* isimli önemli kitabında uzunca şöyle anlatır:

> *"Ziyafet bir tahıl ambarında geçiyor. Arka planda iyice yükselmiş saman yığınları görülüyor. Gelin yeşil bir kumaş parçasının önünde oturuyor, kafasının üstünde de bir çeşit taç var. Ellerini kavuşturmuş ve yüzünde, memnuniyet ifade eden bir gülümseme ile sessizce oturuyor. Masada oturan insanların çoğu yalnızca yiyip içmeyi düşünüyor ve henüz düğün ziyafetinin başlangıcında olduğunu fark ediyoruz. Sol köşedeki bir adam bira boşaltıyor. Bu sırada beyaz önlüklü iki adam uyduruk bir tablada on tabak yemek götürüyor. Misafirlerden biri tabakları masaya veriyor. Arka planda içeri girmeye çalışan bir kalabalık var. Müzisyenler de var. Bunlardan biri üzgün, umutsuz ve aç bir bakışla yanlarından geçip giden yiyeceklere bakıyor. Masanın köşesinde herkesten ayrı oturmuş iki kişi var, papaz ve yargıç; kendi aralarında konuşmaya dalmışlar ve ön planda bir çocuk var, elinde bir tabak tutuyor ve küçücük kafasına çok bol gelen bir kasket giymiş, lezzetli yiyecekleri yalamakla meşgul - tam bir çocuksu oburluk resmi. Ama burada resmin anlatım zenginliğinden, akıl ve gözlem gücünden daha çok*

[85] Döngel, Z. A. (2014). Günlük Yaşam Resmi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

hayranlık duyacağımız şey, Bruegel'in resmini ne kalabalık ne de karışık görünmeyecek şekilde düzenlenmiş olması. Bu neşeli, ama asla basit olmayan resimlerle, Bruegel sanata, kendisinden sonra gelen Flaman ressam kuşaklarının tam anlamıyla keşfedecekleri, yeni bir alan kazandırdı." (Gombrich, 2015, s. 382, 383). [86]

3.5.8. Körler Meseli

Bu eser, bilgelik ve aklın eksikliği hâlinde, toplumun tüm bireylerinin çöküşe sürükleneceğini görselleştirir. Körlerin düşüşü zincirleme bir felakete dönüşür. Arka plandaki kilise, bu temanın dini bağlamını destekler. Bruegel burada, uyarıcı niteliği olan bir alegoriyi, fiziksel bir kusurluk üzerinden işler. Köy yaşantısı ile ilgili eserler üreten Bruegel körleri ve bedensel sakatlığı olanları da tuvaline taşımıştır. Körler Meseli adlı yapıtı, "Kör köre rehberlik ederse hepsi çukura düşer" deyişinin görselleştirilmesidir. Bu deyiş, aslında bir uyarıdır; sahte uzmanlara güvenilemeyeceğini vurgular ki Matta İncil'inde geçen, "Onları bırakın, onlar körlerin kör kılavuzlarıdır; eğer kör köre rehberlik ederse her ikisi de çukura düşer" (Matta, 15: 14) ibarelerini anımsatır. Arka planda kilisenin görünmesi de Matta İncil'indeki anlatım ile resmin arasındaki bağlantıya işaret etmektedir. Eser de beş kör adam birbirlerinin omuzlarını tutarak ve ellerindeki değneklerle dengeli yürümeye çalışmaktadır. Kör olan rehberleri su dolu bir çukura düşünce, diğerleri de dengelerini kaybetmiştir, ancak en arkadakiler hâlâ ayaktadır. Hiçbirinin gözü yoktur ve derileri göz boşluklarını kaplamıştır. Sakatlar adlı yapıtında ise on altıncı yüzyılda kasabalarda rastlanılan ve dilenciler ile es tutulan bedensel özürlüler betimlenmiştir.

Kompozisyonda ilk dikkati çeken, bedensel özürlülerin üzerinde asıl1 olan tilkikuyruklarıdır ki bu kuyruklar dilencilere, fakirlere, sakatlara yardım eden dilenci tarikatlarının sembolüdür. Yapıtta yer alan beş figürün ikisi sırtını izleyiciye dönmüş, sol taraftaki başına abajuru anımsatan bir şapka takmıştır. Ağzı açık olan iki figür de şarkı söyler gibidir. Bedensel özürlülerin festivallerde palyaçolarla birlikte

[86] Gombrich, E. H. (2015). Sanatın Öyküsü. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 215.

sokaklarda dolaştıkları, eğlencelere katıldıkları bilinmektedir ki bunun göstergesi sağdan ikinci figürün tahta bacağına taktığı, soytarılara özgüdür. Sol taraftaki iki figürün değneklerini dayanak yaparak kesik bacaklarını havaya kaldırıp sallamaları da eğlencelere iştirak etmelerine gönderme yapar. Yeşil çimle kaplı mekânın arka planında iki küçük binanın tuğla duvarları yer almıştır. Soldaki yapının girişi yokken sağdaki binanın üzerinde küçük bir saçak bulunan giriş kapısı vardır. Sade duvarlar ve çim zemin mekânın bir manastır avlusu olduğu izlenimini vermektedir ki pencerenin altında seçilen rahibe de bu izlenimi kuvvetlendirmektedir.

Bruegel'in köy yaşamına manzara içinde gönderme yaptığı eseri *"Darağacının Üstünde Saksağan"*da devasa darağacı kompozisyonu ikiye böler**.** Solda, darağacının yakınında üç köylü el eledir ve müzik eşliğinde dans ettikleri için kadın figürünün kırmızı eteğindeki küçük çanta da sallanmaktadır. Müziğin kaynağı dans edenlerin arkasında, bir tümseğin üstündeki figürün çaldığı gaydadır. Gayda çalan figürün arkasında da sık ağaçların arasına saklanmış izlenimi veren iki figür bulunmaktadır. Sol alt köşede dans edenleri izleyenlerden biri müziğin etkisiyle ayağı ile tempo tutarken, kırmızı pantolonlu olanı uzaklardaki manzarayı işaret etmektedir. Uzaklarda nehir, geniş bir vadi ve dağın eteğinde kasabaya doğru yelken açmış tekneler seçilmektedir. Yapıta adını veren devasa darağacı tüm bu canlı, hayat dolu betimleme karşında gözdağı veren tehditkâr niteliğini kaybetmiştir; figürler hem darağacının hem de arkasında görünen çarmıhın varlığından hiç tedirgin değillerdir. Darağacının üzerindeki saksağanı Carel van Mander şöyle yorumlamaktadır: *"Her kim ki darağacına oturan saksağan gibi dedikodu yaparsa sonu darağacında biter"* Oldukça aşırı bir yorumda da Mander, Bruegel'in ölmek üzereyken bu resmi, aşırı dedikodu yapan karısına bir uyarı olsun diye verdiğinden bahseder. [87]

[87] Üresin, Alev. *Pieter Bruegel'in Alegorik Dünyası: Sanat ve Toplum Üzerine Bir Okuma*. İstanbul: Literatür Yayınları, 2023.



Görsel 26: Pieter Bruegel, Körler Meseli, 1568, Tuval üzerine yağlıboya, 118 cm x 168 cm, Louvre Museum, Paris, Fransa.

3.5.9. Cockaigne Ülkesi

Bruegel'in hiciv ve ironiye başvurduğu bu tabloda tembellik, oburluk ve konformizm görsel bir eleştiriye dönüşür. Üç sosyal sınıfın aynı şekilde rehavet içinde tasviri, dünyevi hazların herkes için yozlaştırıcı etkisine işaret eder. Bolluk ülkesi aslında ahlaki bir çöküş metaforudur. Mizah ve eleştiri birlikteliği Bruegel'in Cockaigne Ülkesi adlı yapıtında karşımıza çıkar. Sebastian Brant'in Das Narrenschiff (Aptallar Gemisi) adlı kitabında da adı geçen ve bir bolluk ülkesi söylencesi olan Cockaigne Ülkesi, yeryüzü cenneti gibi dünyevi hazlara hiçbir zahmete girmeden çok kolay ulaşılan hayali bir ülkedir. Bu söylence ile ilgili öyküler on altıncı yüzyılda cennet öyküleri kadar yaygınlaşmıştır. Mizah dolu yapıt ütopik ülkenin üç farklı sınıfına özgü tiplere yer vererek aslında müsrifliğin ve tembelliğin eleştirisini yapar. Yapıtta üzerinde sihirli bir şekilde yemek üreten masanın bulunduğu ağaç gövdesinin etrafına uzanmış üç figür yer almıştır. Farklı sosyal sınıfları temsil eden figürlerden sağdaki bir kilisenin mensubudur. [88]

[88] Gombrich, E. H. (2015). Sanatın Öyküsü. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yaşlı Pieter Bruegel, Cockaigne Ülkesine bir kürk palto sermiş olan figür, gözleri açık şekilde yukarı bakmakta ve masanın üzerindeki devrilmiş testiden düşecek son şarap damlası için ağzını açık tutmaktadır. Kollarını başının altına almış, bacaklarını açmış bir şekilde boş boş yatmaktadır. Yanında sırtı izleyiciye dönük, yan yatan bir köylü betimlenmiştir. Sade beyaz gömlek ve kahverengi pantolon giymiş olan köylü çuval gibi hantal bir şekilde uzanmaktadır. Kollarını öne uzatmış şekilde yatan köylünün yanında da kırmızı pantolonlu ve göğüs zırhı kusanmış bir asker yer almıştır. Çok şarap içmekten sızmış gibi görünen askerin mızrağı ayaklarının önünde seçilmektedir. Kolunun yanında seçilen el zırhının aynısı sağ taraftaki çatının altında bulunan ve yukarıya doğru bakan miğfer takmış figürde de mevcuttur. Bu figürün üzerindeki çatı ise içi turta dolu tabaklarla kaplanmıştır ki aynı imgeyi Bruegel, Flaman atasözlerinde de kullanmıştır. Dalları hamur bulutu ile kaplı ağaç, kolayca kesilsin diye bıçağını gövdesinde taşıyan domuz, tabağın üzerinde boynunu uzatan kızarmış kaz, bıçak ile dolaşan yumurta Cockaigne Ülkesi'ndeki her nimete hiçbir emek harcamaksızın ulaşabilmenin göstergeleri olarak kompozisyona dâhil edilmiştir.



Görsel 27: Pieter Bruegel, Cockaigne Ülkesi, 1567, Ahşap üzerine yağlıboya, 52 x 78 cm, Alte Pinakothek, Münih, Almanya.

3.5.10. İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara

Mitolojik bir trajediyi fon olarak kullanarak asıl odak noktasını sıradan yaşama çeviren bu tablo, bireysel felaketin toplum tarafından nasıl umursanmadığını anlatır. Çiftçi, çoban ve balıkçının duyarsızlığı, insanın başkasının trajedisine karşı kayıtsızlığını sergiler. Ikarus figürünün küçültülmesiyle kahramanlık anlatısı ters yüz edilmiştir. Sıradan bir günde tarlasında çalışan bir çifti, koyunları ile bir çoban, balık avlayan bir balıkçı bu resmin başrolündedir. Bu trajik konuyu görkemli bir biçimde ele alan dönemin sanat anlayışının aksine olabildiğince sıradan ve traji/komik bir biçimde ele almıştır. Resmin sağ alt köşesinde İkarus'un küçücük bir figür olarak resmedilmesi epey yenilikçi bir temsil diyebiliriz. Çırpınan bacakları ve çırpınışının yarattığı küçük dalgalarla trajikomik bir sahneye tanık oluyoruz. Eğer daha da yakından incelerseniz ve bacakların hemen solunda yukarı çevrili eli fark ederseniz, sanılanın aksine, İkarus'un baş aşağı değil kıç üstü denize çakıldığını görebilirsiniz. [89]

Resmin ön planını arkasında Akdeniz deniz manzarasıyla Flaman tarlası oluşturuyor. Resmi yukarıdan, neredeyse kuş bakışı diyebileceğimiz bir uzaklıktan görüyoruz. Ovid'in şiirinde civarda çalışan köylülerin işlerini bıraktıklarını ve uçan Daedalus ve İkarus'u gördükleri manzara karşısında ağızları bir karış açık kaldıklarını okumuştuk.[90] Bruegel'in resminde sadece tek bir kişi uçuşa tanık oluyor, o da sopasına yaslanmış çoban. İşçilerden resmin ön planında olanı bir zengin gibi giyinmiş, başı aşağıda ve Icarus'un düşüşüne karşı tamamen ilgisiz. Sağ alt taraftaki balıkçıysa, sağ tarafa bakarken balık tutmaya devam ediyor. Çoban ise yukarı bakıyor, gözleri hâlâ daha gökyüzünde uçan Daedalus'u takip ediyor; çobanın bu durumu aslında resmin daha az bilinen, Daedalus'un da bulunduğu versiyonunda daha açık.

[89] Kerenyl, Karl, Yunan Mitolojisi (2 Cilt), 2016, Say Yayınları.
[90] Turani, A. (1995). Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.



Görsel 28: Pieter Bruegel, İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara, 1558, Tuval üzerine yağlıboya, 73cm x 112 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel, Belçika.

SONUÇ

Bu çalışmada, Rönesans döneminin etkisiyle Avrupa'da yaşanan kültürel ve düşünsel dönüşümün Kuzey Avrupa ülkelerinde Kuzey Rönesansı olarak karşılık bulması ve özellikle sanat anlayışında daha insan odaklı kompozisyonlar üzerinden dini ve maneviyat içeren yapıtlar incelenmiş; Kuzey Rönesansı'nın hazırlayıcılarından birisi olan Pieter Bruegel'in eserlerinde yer alan "hiçlik" teması üzerine odaklanılmıştır. Rönesans, genel olarak akıl, bilim ve bireycilik gibi değerleri öne çıkarırken; Kuzey Rönesansı daha çok dini sorgulamalar, ahlaki kaygılar ve insanın ruhsal dünyasına yönelmiştir. Bu nedenle sanat, sadece estetik bir üretim değil, aynı zamanda derin bir içsel yüzleşmenin ve manevi sorgulamanın aracı hâline gelmiştir.

İtalyan Rönesansı ve Kuzey Rönesansı arasında görülen sanatsal farklar ki İtalyan Rönesansı genellikle perspektif ve anatomik doğruluk üzerine odaklanırken Kuzey ise sanatsal ayrıntılara, dini temalara daha önem vermektedir. İtalyan Rönesans sanatçıları genellikle mitolojik ve klasik temaları işlerken Kuzey Rönesans sanatçıları dini hikâyeleri ve portreler üzerine yoğunlaşmışlardır. İtalyan Rönesansı'nda ışık ve gölge oyunu önemli bir teknik olarak kullanılırken, Kuzey'de renkler ve ayrıntılar, detaylar daha ön planda ele alınmıştır. Ayrıca Kuzey Rönesansı'nda gravür ve tahta baskı gibi teknikler yaygın olarak kullanılmıştır.

Kuzey Rönesansı ile İtalyan Rönesansı arasındaki farklılıkları işlenen konular açısından değerlendirdiğimizde şu farklılıkları öne çıkarıyor: Köylülerin, sıradan insanların ve dini temaların işlenişi: Kuzey Rönesansı, İtalyan Rönesansı'na kıyasla daha fazla köy konulu ve dini eserler üretmiştir. Kuzey Rönesansı ressamları genellikle dini hikâyeleri ve figürleri detaylı olarak işlemiş ve manevi bir derinlik katmışlardır. Kuzey Rönesansı'nda Protestan Reformunu destekleyen ve kilise reformuna yönelik eleştiriler resimlerinde ve ürünlerde farklı içeriklerle ortaya çıkmıştır. Bu da Kuzey Rönesansı eserlerinin manevi ve dini eleştiri içeriğine sahip olmasına sebep olmuştur.

Toplumsal değerler ve içsel düşünce: Kuzey Rönesansı ressamları genellikle insanın içsel deneyimlerine ve zekâlarına odaklanmışlardır. Bu da Kuzey sanatçılarının eserlerinde duygusal derinlik yaratmıştır.

Kuzey Rönesansı'nın önemli sanatçılarından biri olan Pieter Bruegel'in resimleri, bu dönemin manevi atmosferini çarpıcı biçimde yansıtır. Sanatçının günlük yaşam sahneleri, ilk bakışta sıradan ve hareketli bir toplumsal betimleme gibi görünse de alt metninde ölüm, zamanın geçiciliği ve dünyanın geçersizliği gibi kavramlar gizlidir. Özellikle *Ölümün Zaferi* adlı eserde, ölümün herkesi kapsayan gücü, insanların bu sona karşı çaresizliği ve kayıtsızlığı aracılığıyla "hiçlik" duygusu etkileyici şekilde ifade edilmiştir.

Bu analizler göstermektedir ki Bruegel, sadece resmeden değil, aynı zamanda düşündüren bir sanatçıdır. Resimlerinde hiçbir şey rastlantısal değildir; semboller, figürler ve sahneler aracılığıyla izleyiciye hem döneminin gerçekliğini hem de varoluşsal sorgulamalarını sunar. Maneviyat ve hiçlik arasındaki bağ, onun eserlerinde sadece teolojik değil, aynı zamanda insani bir mesele olarak işlenmiştir.

Sonuç olarak, Kuzey Rönesansı'nın sanatı, insanın dünyadaki yerini ve yaşamın anlamını sorguladığı bir düşünsel alan yaratmıştır. Bruegel, bu alanın güçlü bir temsilcisi olarak, sanatında hiçlik ve maneviyatı bir araya getirerek, hem döneminin içsel sıkıntılarına hem de evrensel varoluşsal sorulara ışık tutmuştur. Onun eserleri, bugün bile yaşam, ölüm ve anlam üzerine derin düşünceleri harekete geçiren bir güç taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Arsal, Y. S. (2006). Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş: Bruegel'in Yapıtına İlişkin Bir Çözümleme. Sanat Tarihi Yıllığı. 18. 77-90.

Borchert, T. H. (2020). Pieter Bruegel the Elder and Flemish Book Illumination. A. H. Harnoncourt, E. Oberthaler, S. Pénot, M. Sellink, R. Spronk, (Ed.), Bruegel The Hand of The Master (96-113). Wien: Hannibal.

Charles, V., Manca, J., McShane, M., Wigal, D. (2012). 1000 Muhteşem Resim. (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: YKY Yayınları.

Delphi Classics (2016). Masters of Art – Pieter Bruegel, United Kingdom: Delphi Classics Publishing.

Döngel, Z. A. (2014). Günlük Yaşam Resmi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Fleming, J. ve Honour, H. (2016). Dünya Sanat Tarihi. (H. Abacı, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Gombrich, E. H. (2015). Sanatın Öyküsü. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hollander, A. (1989). Moving Pictures, New York: Alfred A. Knopf.

Kagan, M. (1982). Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat. (A. Çalışlar, Çev.). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Khm (Kunsthistorisches Museum Wien). Pieter Bruegel. Eser künyesi.

Leppert, R. (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lukacs, G. (1981). Estetik II. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Alfa Yayınları, 2019, s. 285.

MET (The Metropolitan Museum of Art). The Harvesters. Web: https://www.metmuseum.org/art/ collection/search.

Mheu (Musée Historique Environnement Urbain). The Fight Between Carnival and Lent. Web: http://www.mheu.org/en/timeline/fight-carnaval-lent.htm.

Osborne, H. (1970). The Oxford Companion to Art, New York: Oxford University Press.

Öndin, N. Kayaalp, A. (2023). Kuzey Rönesansı, Hayalperest Yayınları.

Porras, S. (2011). Rural Memory, Pagan Idolatry: Pieter Bruegel's Peasant Shrines. Art History. 3. 486-509.

Rose-Marie & Rainer Hagen, *Bruegel: Bütün Resimleri,* Taschen, 2001, s. 74–81.

Selling, Manfred. Pieter Bruegel, Fol 385 Sanat Kitaplığı, Nisan 2025, Ankara.

Sözen, M. ve Tanyeli U. (2016). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1988). Sanatın Görsel Dili, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tate. Art Terms. Genre Painting. Web: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/genre-painting

Thomson, W. E. and Hickey, J. V. (1999). Society in Focus, Longman: New York.

Timuçin, A. (2013a). Estetik Bakış, İstanbul: Bulut Yayınları. Timuçin, A. (2013b). Estetik, İstanbul: Bulut Yayınları.

Turani, A. (1995). Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Walter Gibson, *Bruegel,* Thames & Hudson, 1977, s. 92.

Wisse, Jacob (2013). Prague during the Rule of Rudolf II (1583–1612). The Metropolitan Museum of Art (MET), New York. https://www.metmuseum.org/toah/hd/rupr/hd_rupr.htm (Erişim Tarihi: 27.07.2020).

Wölfflin, H. (1990). Sanat Tarihinin Temel Kavramları. (H. Örs, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Erkan DOĞANAY

1998 yılında, 19 Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim Ana - Sanat dalından mezun oldu. 2000 yılında "Unesco Dünya Çocukları Resim Yarışması Sergisi'nin" İstanbul'da açılmasını organize etti. Kimsesiz çocuklara yönelik çalışmalarından dolayı 2000 yılında, **"UNESCO"** Avrupa temsilciliğinden başarı belgesi aldı. Edebiyat ve sanat eleştirileri yazını alanında da çalışmaları bulunan sanatçının yazıları başlıca; Adı Yok, Artist, Artist Modern, Gençsanat, Rh Sanat, Aykırısanat, E Dergisi, Eylül Öykü, Evrensel Dergi, Düşe-Yazma, Hayvan, Kahve Molası, Kaçak Yayın, Kuzey Yıldızı, Kül Öykü, Milliyet Sanat Dergisi, Yaratım, OT Dergi, Yedi İklim gibi dergilerde; Sanat eleştiri yazıları Cumhuriyet, Milliyet, Radikal, Star, Akşam ve BirGün gazetelerinde yayımlandı. 2002-2006 yılları arası Penguen Mizah Gurubu, "HAYVAN" dergisi yayın kurulunda yer aldı. 2006 – 2009 yılları arasında "GÖRSELE BAKMAK" başlığı altında ARTİST Dergisinde düzenli olarak sanat eleştirileri yazdı. Yazılarına aylık OT DERGİ'de devam etmektedir.

"Orhan Kemal 2003 ve 2004 öykü yarışmalarında" yayımlanmamış öykü dosyası ile üst üste 3. lük ödülleri kazandı.

Şiirleri, 2000 yılında "Milliyet Sanat Dergisi Genç Şairler Antolojisi";
Öyküleri, Gendaş Yayınları 2000 Yılı Öykü Antolojisi'nde yer aldı.
Metin Üstündağ ile birlikte hazırladığı ***"Modern Türk Resmi – Ustalara Saygı"*** Adı ile röportaj, yazı ve belgesel çalışmaları kitaplaştırılarak, kayda alınmış söyleşi görüntüleri DVD olarak yayınlandı. (İBB, Kültür AŞ. 2006),
"Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim" adlı kitabın Türkçe editörlüğünü yaptı. (Caretta Yayınları 2006),
"Türkiye'de Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 101 Portre" adlı kitabı yayına hazırladı. (Caretta Yayınları 2014).
2009-2012 yılları arasında ARTSUITES GALLERY Beyoğlu ve Bodrum galerilerinin yöneticiliğini yaptı.

2006-2014 yılları arasında "KARS KÜLTÜR SANAT FESTİVALİ" Sanat Direktörlüğünü yaptı.

2008-2020 yılları arasında Küçükçekmece Belediyesi Sanat Danışmanlığını yaptı.

Devrim Erbil Kitabı, Ketebe Yayınları, 2021

Türk Resminin Yüzbir Yüzü, Ketebe Yayınları, 2023

Bedri Rahmi Eyüboğlu Kitabı, Ketebe Yayınları, 2024

Küratörlüğünü yaptığı bazı sergi ve müze projelerinden seçmeler (Sergi ve Kitap)

Soğuk Element (Fırat ARAPOĞLU Eşküratörlüğünde, Beyoğlu Akademililer Sanat Merkezi, 2008),

Yüzeyde Aşınmalar (ARTSUITES Galeri Beyoğlu, İstanbul 2010),

Osman Hamdi Beyden Günümüze Türk Resminde Portre (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve UNESCO desteği ile CKSM, İstanbul, 2010),

Kendi Kendine (ARTSUITES Galeri Beyoğlu, İstanbul, 2011),

Düş ya da Gerçek; ŞAHMERAN (CKSM, Küçükçekmece, İstanbul, 2012),

Üzgünüm Sizi Farketmedim (PORT ART Gallery, Ankara, 2012),

Vadim O Kadar Yeşildi ki ! (CKSM, Küçükçekmece, İstanbul, 2013),

EMİN BARIN 100 YAŞINDA (CKSM, Küçükçekmece, İstanbul, 2013),

100 YÜZ / Edebiyatçı Portreleri / ARA GÜLER (CKSM, İstanbul, 2013),

Bir Dervişin Notları, Tosun BAYRAKTAROĞLU (Yahşi BARAZ eş küratörlüğünde, İstanbul, 2014),

Doğumunun 100. Yılında ORHAN VELİ KANIK (CKSM, İstanbul, 2013),

Sessizliğin Dili (EUROPALIA Etkinliği, Belçika Tarih Müzesi, HISTORISCHE HUIZEN GENT / BELÇİKA, 2014),

Mistik Işık (Yunus Emre Enstitüsü, SARAYBOSNA, 2015),

Sanatçıların Nazım'ı (Türkan Saylan Kültür Merk / Maltepe, İstanbul, 2016),

İstanbul'un Ulaşım Tarihçesi (Taksim, İstanbul, 2016),

DOSTLUK, Kazak ve Türk Sanatçılar (Kazakistan Devlet Müzesi, Astana, Kazakistan, 2016),

KARAGÖZ'ÜN DÜNYASI (Gaziantep Sanat Merkezi, Gaziantep, 2017),

Sanatçılardan, NAZIM HİKMET'E (AKM / Beylikdüzü, İstanbul, 2017),

Hatıra, AŞIK VEYSEL (AKM / Beylikdüzü, İstanbul, 2017),

HAREMEYN, Hac; Mukaddese Yolculuk (İstanbul 2017),

BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU RETROSPEKTİFİ (İstanbul, 2017),

HATIRLA, Balkan Naci İSLİMYELİ RETROSPEKTİFİ (MSGSÜ TOPHANE-İ AMİRE BİNASI, 2017),

DÜNYAM, Ahmet Hamdi Tanpınar (BAKÜ DEVLET ÜNİV. Bakü, Azerbaycan, 2018),

GAİA'NIN GÜNCESİ, Yonca SARAÇOĞLU Heykel Sergisi (MSGSÜ TOPHANE-İ AMİRE BİNASI, 2018),

HAYAT KISA KUŞLAR UÇUYOR, Cemal Süreya (modART Galeri, Kadıköy, İstanbul, 2018),

HAYAL YA DA GERÇEK – ŞEYH KÜŞTERİ'DEN HAYALİ KÜÇÜK ALİ'YE KARAGÖZ
(MSGSÜ TOPHANE-İ AMİRE BİNASI, 2018),

DOĞANIN RİTMİ, Devrim ERBİL Retrospektifi (Kazlıçeşme Sanat Merkezi, Zeytinburnu, İstanbul, 2019),

Cemal SÜREYA'yı Anlamak (CKSM, Küçükçekmece, İstanbul, 2019),

BİZİM BAKKAL, Bir Esnaf Hikayesi (CKSM, Küçükçekmece, İstanbul, 2020),

VARLIĞIMIN GARİP ŞARKISI, Nevhiz TANYELİ Retrospektifi (Kibele İş-Sanat, Levent, İstanbul, 2020),

KANATLARIMDAKİ CESARET, Havacılık Tarihi (CKSM, Küçükçekmece, İstanbul, 2021),

SON FASILDA BİR ÖMÜR, Yahya Kemal Beyatlı (CKSM, Küçükçekmece, İstanbul, 2022),

KAYIP ŞİİRLER, Nazım Hikmet (CKSM, Küçükçekmece, İstanbul, 2022),

BENİM KOLEKSİYONUM, Sanatçı Koleksiyonları (CKSM, Küçükçekmece, İstanbul, 2020),

VARLIĞIMIN GARİP ŞARKISI, Nevhiz TANYELİ Retrospektifi (İŞBANKASI Müzesi, Ankara, 2022),

GEÇERKEN, Balkan Naci İslimyeli (EkavART Galeri, İstanbul, 2022),

VINCENT VAN GOGH'un İzinde, Zeytin Ağacının Gölgesinde (HKSM, Küçükçekmece, İstanbul, 2022)

AT'NAĞME / Süleyman Saim Tekcan Sergisi (Millet Kütüphanesi, Ankara, 2023),

ÜSKÜDAR AŞIĞI BİR DERVİŞMEŞREP, Hoca Ali Rıza Sergisi (Nevmekan Sahil, Üsküdar, 2023)

EFSUNLU ŞEHİR, İzzet Keribar İstanbul Fotoğrafları Sergisi (Nevmekan Sahil, Üsküdar, 2023)

ATNAĞME / Süleyman Saim Tekcan Sergisi (Kadırga, Yedikule Hisarı, Fatih, İstanbul, 2023),

ÜSKÜDARLI RESSAMLAR Sergisi (Nevmekan Sahil, Üsküdar, 2023)

KOLEKSİYONLARDA DEVRİM ERBİL, (Nevmekan Sahil, Üsküdar, 2023)

PARFÜMÜN TARİHÇESİ, (Ömer Aksoy Kültür Merkezi, Gaziantep, 2023)

ÇİZGİ / ONAY AKBAŞ, (Atlas Pavyonu, İzmir, 2024)

VINCENT VAN GOGH'un İzinde, Zeytin Ağacının Gölgesinde (Şehit Kamil Kültür Merkezi, Gaziantep, 2022)

Beni Bulamazsan Üzülme, Eşyalarımı Bulacaksın (Roome/art Gallery, Fethiye, 2024)

Kayıp Zamanın İzinde (Roome/art Gallery, Fethiye, 2024)
REWIND / ROMA (Cer Modern, Ankara, 2025)

RUHUN RÜYASI (Çağdaş Sanatlar Merkezi, Çankaya, Ankara, 2025)

DERVİŞİN YOLCULUĞU (Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara, 2025)

UPCYCLE İSTANBUL SERGİLERİ (Müze Gazhane, Kadıköy, Hasanpaşa, İstanbul, 2023,2024,2025)

MÜZE KÜRATÖRYAL TASARIM ÇALIŞMALARI:

KÜÇÜKÇEKMECE TARİH MÜZESİ, Küçükçekmece, İstanbul, 2017

TRT İSTANBUL RADYOSU MÜZESİ, Harbiye, İstanbul, 2020

ÂŞIK VEYSEL ŞATIROĞLU MÜZESİ, Sivas, 2025

Erkan DOĞANAY; Çalışmalarına ve yaşamına İstanbul'da devam etmektedir.

Kişisel Sergileri:

2012 ArtGalerim, Nişantaşı, İstanbul
2008 The Marmara Taksim, İstanbul
2006 Greenart Galeri- Bostancı, İstanbul
2004 MüzayeDE Galeri, Nişantaşı, İstanbul
2003 Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Kars
2002 Şule Sanat Galerisi, Ortaköy, İstanbul
1998 Ziraat Bank. Sergi Salonu, Samsun
1998 Boyut Galeri, Samsun

Katıldığı Karma Sergiler:

2016 "Made in Artist" Selanik Sempozyumu – Selanik - Yunanistan
2016 "Don Kişot'un İzleri" Karma – Çankaya Belediyesi S. Ankara
2015 "Ellerin Büyüsü" – FolkART - İzmir
2014 II.Uluslararası Balkan Çağdaş Sanatçılar Sergisi - Makedonya
2014 Türkiye – Bulgaristan Çağdaş Sanat Sempozyumu
2013 TÜYAP Sanat Fuarı, İstanbul
2012 PORT-ART Gallery, Ankara
2012 TÜYAP Sanat Fuarı, İstanbul
2011 "Öteki Bedenler" Akademililer Sanat Merkezi, İstanbul
2010 My Name is Casper, İstanbul

2010 TÜYAP Sanat Fuarı, İstanbul

2009 Devlet Resim Heykel Yarışması Gezici Sergisi

2008 TÜYAP Sanat Fuarı, İstanbul

2006 Çanakkale Yarışma Sergisi, Çanakkale

2006 Sinasos Uluslararası Pl. San. Fest., Nevşehir

2005 Antik Hotel Sanat Galerisi, Beyazıt, İstanbul

2005 Kars II. Kültür ve Sanat Festivali, Kars

2004 Uluslararası Tünel Etkinlikleri, Beyoğlu, İstanbul

2003 Kars I. Kültür ve Sanat Festivali, Kars

2003 Uluslararası Tünel Etkinlikleri I. Beyoğlu, İstanbul

2000 Karma Sergi, Yıldız Sarayı, İstanbul

1999 Akademililer Resim Sergisi, Samsun

1999 D.G.S. Galerisi, Samsun