

JAN VAN EYCK'İN "ARNOLFİNİ PORTRESİ"NDE GÜNDELİK HAYATIN MEKAN ÜZERİNDEKİ İZLERİ

Oya ŞENYURT

Özet: Mekân, tabloda başlı başına bir aktördür; hatta bazı resimlerde insanlar mekânın süsü, doğal bir parçası gibi dururlar. Bazı tablolarda, ressam tarafından yazılan küçük notlar, tabloda yansıyan olayla bağlantılı bilgiler ve uyarılar niteliğinde anlatıma destek olarak kullanılmış, ressam imzası yerine geçmiştir. Bu anlamda bu makalede, Hollandalı ressam Jan van Eyck'e ait (1390 Maastricht-1441 Brugge), "Arnolfini Portresi", 15.yüzyılın ortalarında Brugge'deki gündelik hayata dair izlerin mekân üzerinden okunması yoluyla anlamlandırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Jan van Eyck, Resim.

IN JAN VAN EYCK'S "ARNOLFINI PORTRAIT" TRACES OF DAILY LIFE ON THE SPACE

Oya ŞENYURT

Abstract: Space is an actor on its own in the painting; even in some paintings, people seem to be an ornament, a natural part of the space. In some paintings, small notes written by the painters were used as a support for the information and warnings related to the event reflected in the painting, and replaced the painter's signature. In this sense, in this article, the "Arnolfini Portrait" by Dutch painter Jan van Eyck (1390 Maastricht-1441 Bruges) will be interpreted through the reading of the traces of everyday life in Bruges in the middle of the 15th century.

Keywords: Space, Jan van Eyck, Painting.

JAN VAN EYCK'İN “ARNOLFINİ PORTRESİ”NDE GÜNDELİK HAYATIN MEKAN ÜZERİNDEKİ İZLERİ



Oya Şenyurt

Hollandalı ressamların portrelerinde gündelik hayata dair görüntülerdeki anlatımsal gerçekliğin dışında, resmedilen olayın gündelik hayatla kurduğu ilişki; ilginç bazı sonuçlar ortaya çıkarır. H. Holbein'in “*Tüccar Georg Gisze*”, J. Vermeer'in “*Dantelci Kadın*” ve “*İnci Tartan Kız*” portreleri, kişilerin iş dünyası ile ilişkilerini mekan içindeki faaliyetleri aracılığıyla kurmamızı sağlar. İş sahibi kadın veya erkek bu kişiler, geç Ortaçağ'dan itibaren Burgonya Düklüğü idaresinde, Avrupa'nın en zengin ve ekonomik açıdan en ileri bölgelerinde, burjuvazinin giderek nüfuz kazanmaya başladığı bir kentsel kültürün parçalarıydılar. Gündelik hayatın gerektirdiği ticari faaliyetler, ev mekanının ışık olarak kullanılması gibi burjuva hayatına dair veriler, özellikle bugün Benelüks ülkeleri olarak adlandırdığımız yerde, mekan, zaman, insan ilişkisinin tablolarındaki anlatılar üzerinden kurulmasını ilginç hale getirir. 15. yüzyıl Flaman sanatçıların tablolarında mekan; figürlerin etrafını süsleyen, resmi dolduran, edilgen bir yapıya sahip değildir. Mekan, tabloda başlıbaşına bir aktördür; hatta bazı resimlerde insanlar mekanın süsü, doğal bir parçası gibi dururlar. Bazı tablolarında, ressam tarafından yazılan küçük notlar, tabloda yansıyan olayla bağlantılı bilgiler ve uyarılar niteliğinde anlatıma destek olarak kullanılmış, ressam imzası yerine geçmiştir. Bu sebeple, Flaman ressamların kullandığı “*retorik*” tablonun yapıldığı dönemin ve yerin gerektirdiği yaşam biçiminin algılanmasında etkili bir yöntem olmakla birlikte, ressamın şahitliğini de teyit eder. Sanatçıların resimlere yazdıkları notlar, tablonun yapıldığı ana ait bir kayıt olmakla birlikte, kimi zaman, sonra yaşanacakların da habercisi niteliğindedir. Bununla birlikte, Hıristiyanlık dininin gündelik hayat içindeki gereklerini, kurallarını hatırlatan bazı alegorik anlatımların veya İncil'de geçen dini hikayelerin de çözüme muhtaç olduğuna dikkat çekmek gerekir. Tabloya yansıyan burjuva yaşamındaki “*somut*” anlatı ile alegorik anlatımdaki “*soyut*” ifadelerin birbirleriyle ilişkilendirilmesi tablo okumalarına derinlik getiren bir başka boyut olarak görünür. Bu makalede, sözkonusu bakış açısıyla, Hollandalı

ressam Jan van Eyck'e ait (1390 Maastricht-1441 Brugge), “*Arnolfini Portresi*”¹, 15. yüzyılın ortalarında Brugge'deki gündelik hayata dair izlerin mekan üzerinden okunması yoluyla anlamlandırılacaktır.

Jan van Eyck'in Resim Tekniği

Hollanda'da 1390 yılında dünyaya gelen Jan van Eyck, 1422-1424 yılları arasında Hollanda kontu Bavyeralı Jean'ın hizmetinde çalıştıktan sonra, 1425 yılında İyi Philip tarafından saray ressamlığına atanmıştır. 1430'dan sonra Brugge'de faaliyet gösteren van Eyck, 1441 yılında ölmüştür. Jean van Eyck genel kanıya göre, Ortaçağ'ın en büyük Flaman ressamıdır.² Tablolarını görünen dünyanın bir aynasına dönüştürünceye kadar bir ayrıntıyı öbürüne usanmadan ekleyerek, gerçeklik yanılımasına ulaşmıştır.

Gerçekliğin peşinden koşan ve gündelik hayata dair konuları ele alan Flaman ressamlar, Kuzey sanatı ile İtalyan sanatı arasındaki önemli farkı yaratmışlardır. Dış güzelliğin, nesnelerin, çiçeklerin, ziynet eşyalarının veya kumaşların betimlenmesi bakımından üstün nitelikli her yapıtın ya Kuzeyli ya da Benelüks ülkelerinden bir sanatçıya; atak kenar çizgili, açık perspektifli ve insan vücudunu güvenle tanıdığını gösteren her yapıtın da bir İtalyan sanatçıya ait olduğuna ilişkin bir genelleme yanlış sayılmaz. Jan van Eyck, gerçekliği her ayrıntısıyla yansıtabilmek için resim tekniğini geliştirmek zorundaydı ve yağlıboyayı buldu. Bulduğu resim yapmaya yarayan bir malzeme ve perspektif gibi saltık bir bulgu değilse de, boyaların hazırlanması için yeni bir reçeteydi. Zamanın ressamları, boyları, ne tüp ne de kutu içinde alıyorlardı.³ Renkleri çoğunlukla boyalı ağaçlardan ve madenlerden kendileri elde ediyorlardı. Bunları, iki taş arasında eziyorlar veya bu işi bir çırağa yaptırıyorlar, çıkartılan tozu kullanmadan önce, bir tür karışım elde edilinceye dek sulandırıyorlardı. Bunu yapmanın birçok yolu vardı, ama bütün Ortaçağ'da sıvı öge çoğunlukla amaca çok uygun olduğu halde çabucak kurumak gibi bir sakıncası olan yumurtaydı. Bu yöntemle yapılmış resme tutkal boya “tempera” adı verilmektedir. Jan van Eyck'in, renk perdeleri arasında dereceli geçiş olanağı ve geniş bir farklılaşma ağı sağlamayan bu yöntemden hoşnut kalmadığı sanılıyor.⁴ Oysa yumurta yerine yağ kullandığında, daha yavaş ve titizlikle çalışmış, saydam katmanlar veya perdahlarla elde edilen parlak renkler oluşturabilmişti. Daha zarif parlaklık etkilerini ise, ince uçlu bir fırçayla ayrıca ekleyebi-

¹ “*Giovanni Arnolfini ve Gelini*”, “*Arnolfini Nişan Portresi*”, “*Arnolfini Evlenme Portresi*” ve “*Arnolfini Çifti Portresi*” gibi yıllarca pek çok isimle anılmıştır. Bkz. Garner, Flemming, “*Giovanni Arnolfini and His Bride: A Hoped-For Pregnancy*”, www.lagrange.edu/resources/pdf, s. 23-27.

² *1400 Yıllarında Avrupa'da Sanat*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1966, s. 40.

³ Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, s. 178.

⁴ Gombrich, E.H., a.g.e., s. 179.

lirdi. Bu yolla elde ettiği kesinlik mucizeleri, çağdaşlarını şaşırttı ve yağlıboyanın herkesçe benimsenmesine yol açtı. Jan van Eyck'in, boya malzemesine getirdiği yenilik kadar gerçek dünyanın herhangi bir köşesini sanki büyüyle tuvale anında aktardığını hissettirmesi "Arnolfini Portresi"ni devrimci bir yapıt haline getirdi.⁵

Jan van Eyck'in Perspektifleri

Eyck, ilk dönem İtalyan Rönesans sanatçıların uyguladığı çizgisel bir perspektiften yararlanmamıştı. Masaccio'nun "Kutsal Teslis" isimli duvar resminde duvarın derinlikte başka mekanların varlığı anırtmasını yaratan perspektif düşüncesiyle merkezdeki figürlere yönelen bakış, Eyck'in çalışmalarında fazla yer tutmamıştır. David L. Carleton'a göre, Arnolfini portresi, temel optik efektlere geniş açılı lenslerle uyum sağlamıştır. Bunlar son zamanlarda bilinen keskin etkili balık gözü lensler değil, daha yumuşak etki veren geniş açılı lenslerdir. Portrede, figürleri resim alanından dışarı çıkarma ve dar alanın içinde müthiş bir derinlik duygusu yaratma eğilimi vardır. Jan van Eyck'in önce odayı oluşturduğu sonradan figürleri eklediği anlaşılmıştır. Gerçekten son yapılan infra-red fotoğrafçılık çalışmalarında, Eyck'in döşemeyi boyadıktan sonra, Giovanni Arnolfini'nin ayakta durduğu yer hakkında fikrini nasıl değiştirdiği görülmüştür. Eyck'in arka duvarda yer alan dış bükey aynasının sağladığı bakış, onun diğer iç sahnelerinde de bulunur. Bu durum, perspektifin matematik teorisinin uygulanmasının kararlı bir gelişimini, daha doğru bir deyişle, eliptik perspektifi tanımlar. Eyck'ten sonraki sanatçılar da çalışmalarında dış bükey aynayı kullandılar. David L. Carleton, Arnolfini tablosundaki bu konveks görüntünün nasıl olduğunu ispatlayabilmek için bir düzenek oluşturmuştur. D.L. Carleton, Arnolfini çiftinin bulunduğu mekanı üç boyutta tanımlayabilmek için bir maketini yapmış, tablodaki figürlerin arkasında yer alan duvardaki aynaya bir kamera gözü yerleştirmiştir. Seyircinin tabloya baktığı yöndeki oda duvarını yapmamış ve sadece üç tarafı ve tavanı örtülü bir mekan elde etmiştir. Seyircinin tabloya baktığı yöndeki duvarsız bölüme 6 inçlik bir konveks aynayı konumlandırmıştır. Duvardaki aynada bulunan kamera yardımıyla, konveks aynada yansıyan görüntüden bir fotoğraf çekilmiştir. İkinci bir fotoğraf ise seyircinin tabloya baktığı yönden herhangi bir distorsiyon oluşturmadan dik açıyla çekilmiştir. Böylelikle, iki fotoğraf arasında mekandaki eşyaların görünürlüklerinin birbirinden nasıl farklılaştığı tespit edilmiştir.⁶ Arnolfini'nin tablosundaki çizim tekniğine uyan konveks ayna ile yapılan çekimde, mekana ait daha fazla veri elde edilmektedir. Bu teknikle, mekanda yer alan ve gündelik hayatın parçası olan pek çok eşya daha detaylı tanımlanmakta ve ressamın mekânın detaylarını seyirciye bu yolla

⁵ Gombrich, E.H., a.g.e., s. 180.

⁶ Carleton, David L., "A Mathematical Analysis of the Perspective of the Arnolfini Portrait and Other Similar Interior Scenes by Jan van Eyck", *College Art Association*, Source: The Art Bulletin, Vol. 64, No: 1 (Mar. 1982), s. 118-124.

titizlikle sunduğu anlaşılmaktadır. Pencere kapakları, yatak, sandalye gibi mekana ait öğelerin tablo içindeki görünürlüğü arttırılarak, odanın içine dik açılı bakışla yapılan bir çalışmadan daha fazlası elde edilmiştir. Bu teknik sayesinde, mekanın parçalarını oluşturan gündelik hayatın izlerini yakalayabileceğimiz objelere dair yorum yapmamız da kolaylaşmaktadır.

Hollandalı Ressamların Tablolarında Gündelik Hayata Dair Gerçeklikler

Hollanda, belki de kapitalist zihniyetin kendini her alanda ve kusursuz bir şekilde gösterdiği, nüfusun bütün katmanlarına aynı anda sızarak, her alanda düzenli sonuçlar elde etmiş olduğu ilk ülkedir. 17. yüzyıla gelindiğinde Hollanda, kapitalizmin en kusursuz örneğini oluşturmuştu. Bütün diğer ulusların kışkırdığı, onunla rekabet edebilmek için bütün güçleriyle çalıştıkları, kapitalizm konusunda model olarak alınan bir ülkeydi. Ticaret sanatının öğretildiği bir okul, burjuva erdemlerinin üretildiği ana kaynaktı.⁷ Kapitalist dünyanın bireyin gündelik hayatına yansıyan parçalarının Hollandalı ressamın tablolarının konusu olma hali ise 15. yüzyıla dayanmaktadır. Janr (genre/tarz) ressamlığı olarak anılan bu yaklaşım biçimi, günlük hayattan kesitler betimleyen resim türüydü. Akademik hiyerarşide aşağılanmış, ancak çok etkili ve gerçekçi örnekleriyle ön plana çıkmasına engel olunamamıştır. Konuları, köylü, şehirli ve saraylılara ait olmak üzere genelde üç başlığa ayrılmaktaydı. Hollanda'da janr resminin popüler hale gelmesinde daha önce de söz edildiği gibi, zenginleşen tüccar burjuvanın kendilerine ve ailelerine ait resim siparişlerinin önemli rolü vardır.

Sözgelimi, Hans Holbein, “Tüccar Georg Gizse”nin portresinde genç ve zengin adamı ofisinde, yarım figür olarak, belden yukarısını resim alanının içine katarak, iş araçlarının, hesap defterinin, kalemlerinin, makasının, mührünün ve kumbarasının ortasında göz alıcı şark halısıyla kaplanmış bir masanın başında oturmuş halde tasvir etmişti. Arkasında, başının üst hizasında duvara raptedilmiş bir kağıt, model hakkında bilgi vermektedir: “*Burada gördüğün Georg’un yüz hatlarını ve resmini içerir; gözleri işte bu kadar canlıdır, yanakları gördüğün gibidir. 34. yaşında 1532 yılındaydı.*”⁸

Rönesans’ın hümanist zihniyeti, insana yönelmesi ve onu ilgi odağına yerleştirilmesi resimde dinsel konuları arka plana iten portre ressamlığı gibi, yeni bir “janr”ın ortaya çıkmasını sağlamıştır. İtalya’da bu dönemde portre resmi yaygındı. Portre resminde Leonardo da Vinci’nin “İsabella d’Este” portresindeki gibi erken Rönesans’ın profil alışkanlığına karşın, 15. yüzyılın ikinci yarısında “Doç Leonardo Loredan”ın portresinde olduğu gibi, giderek dörtte üç profil yaygınlaştı; bu açı modelin daha bireysel karakterize edilmesine olanak sağlıyordu.⁹

⁷ Sombart, Werner, *Burjuva: Modern Ekonomi Dönemine Ait İnsanın Ahlaki ve Entelektüel Tarihine Katkı*, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı, Ankara, 2008, s. 152.

⁸ Krause, Anna-Carola, *Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Literatür Yay., İstanbul, 2005, s. 31.

⁹ A.g.e., s. 19.



*Hans Holbein, "Tüccar Georg Gisze'nin Portresi" 96,3x85,7 cm., 1532
Berlin Devlet Müzeleri Tablo Galerisi*



*Giovanni Bellini, "Doç Leonardo Loredan" 61,5x45 cm.
National Gallery Londra*

Flaman sanatından farklı olarak, İtalyan resim sanatında önemli örneklerin olduğu bu yaklaşım; resmi yapılan kişiyi çoğu zaman dış çevreden koparan hayali bir manzara eşliğinde ya da etrafındaki alegorik figürlerle seyirciye sunan biçimlenmesiyle, insan tasvirlerini gündelik hayatın gerçeklerinden veya zaman-mekan bağlantısından koparmıştır.

Arnolfinilerin Gündelik Hayatının Mekan ve Zaman Üzerindeki İzleri

Arşiv kayıtlarına göre, Jan van Eyck'in tablosunda resmedilen Giovanni Arnolfini ve Giovanna Cenami, Lucca'da yaşayan İtalyan tüccarlar kolonisinin saygı duyulan üyeleridir. Erken 15. yüzyılda G. Arnolfini ve G. Cenami Brugge'de yaşıyorlardı. Arnolfini, Fransız ve Burgonya saraylarına finans sağlayarak, borç para vererek uluslar arası bir ün yakalamıştı. Brugge'de kendine ait evi vardı, ev eşinin akrabalarının



*Leonardo da Vinci, "Isabella d'Este" 63x46 cm.
Musée du Louvre Paris*

birinin evinin yanındaydı. Cenami'nin de ailesi Lucca'dan gelen zengin tacirlerden oluşan bir başka aileydi. İlk kez Giovanni Arnolfini adına 1420 yılında rastlıyoruz. Marco Guidiccioni'nin simsarı olarak tanınmakta ve Luccalı tacir ve finansör ünvanıyla Burgonya sarayı ile sıkı bağları bulunmaktaydı. 1421'e kadar Arnolfini çeşitli finansal maceralara kendi başına girmiştir. 1421 bahar ayında ithal tekstil ürünleri satın almak için karmaşık bir projede yer almıştır. 1425 yılında Burgonya düküne kredi sağlamaktaydı. Aynı yıllarda III. Philip ya da İyi Philip (Philip the Good)¹⁰ için desenli duvar örtülerini satın alma ve dağıtımını ile ilgilendiğini, süslü tekstillerin hediye olarak dağıtımını yaptığını görüyoruz. Kısa sürede Arnolfini, Burgonya sarayına lüks tekstil ürünleri ve hazır giyim sağlayan en büyük tedarikçi haline geldi.

¹⁰ "İyi Philip", "İyi Yürekli Philip", Burgonya düküdür. Jan van Eyck ve Hugo van der Goes gibi Hollandalı sanatçıların destekçisidir.



*Jan van Eyck, "Arnolfini Nişan Portresi" 82x60 cm., 1434
National Gallery, Londra*

Patronuna kredi sağlamaya devam etti. 1454 yılından bir süre önce Philip, Arnolfini'yi büyük konsüle atadı. 1461 yılında Fransa kralı XI. Louis, Arnolfini'yi maliye bakanı yaptı. Normandiya'da vergi toplama işi ile muhtemelen Philip'in danışmanlığını bir arada sürdürmekteydi. Fransa ve Burgonya işbirliğinin 1465 yılında çökmesiyle Arnolfini kovuldu ve yeniden Philip'in yanına döndü.¹¹

Jan van Eyck'in tablosunda resmettiği Arnolfini'nin ticaret hayatı bu hızda akıp giderken, yoğun iş temposunda ve kendisinin uzaklarda olduğu zamanlarda yerine eşinin işleri idare etmesi, 15. yüzyılın ortalarındaki ticaret hayatının aile hayatına yansısı açısından dikkat çekicidir. Arnolfini, ilginç bir biçimde 1430-1440 yılları arasında, ne Bruggé'deki erkek akrabalarına ne de ait olduğu Medici ve Rapondi gibi İtalyan firmalara iş ortaklığı yapmak için güvenmiştir. Margaret D. Carroll'a göre, Arnolfini'nin eşi Giovanna, o uzaktayken işlerini idare etmiş ve ödemelerini onun yerine yapmıştır. Belgeler göstermektedir ki; bu görev yaygın olarak tacirlerin ve asilzadelerin eşleri tarafından Kuzey Avrupada ve fırsatlar elverdikçe İtalyada da eşler tarafından üstlenilmiştir. Giovanna Genami büyük olasılıkla kocasının işinin idaresi ile ilgili iyi eğitim almıştır. Bununla birlikte, İtalya'nın önde gelen tüccar ailelerinden birinin kızı olarak yetişmiştir. Arşiv belgeleri, ailesinde (Rapsondiler) kadınların çeşitli kiralari ve vergileri toplamak için görevlendirildiğini göstermektedir. Arnolfini'nin ölümünden sonra, mülklerin yöneticisi haline gelmiş, çok miktardaki borcun ödemesi için dava nedeniyle uzaklara gitmiştir.¹²

Bu noktada, Giovanni Arnolfini ve Giovanna Cenami'nin bir iş anlaşmasına benzeyen tasviri tabloda dikkat çeker. Van Eyck'in "sözde noter" gibi, "Jan van Eyck buradaydı 1434" biçiminde resme düştüğü kayıt figürlerin arkasındaki duvarda okunur. Olay gerçekleşirken, tablonun pragmatik yaklaşımı ile, Arnolfini'nin, eşinin yasal ve finansal üstleniciliğine rıza göstermesinin görsel olarak kanıtlandığı söylenebilir. 15. yüzyılın ortalarında bir iş anlaşmasının mekanlarda uzmanlaşma olmaması nedeniyle yatak odasında gerçekleşmesi doğaldır. Ayrıca, geç Ortaçağ evleri ticari ve evsel aktiviteleri ayırmazlar. Genelde, dükkan bölümleri ve ofisler net biçimde yaşama alanlarından ayrılmamıştır. Philippe Contamine, geç Ortaçağ icadı olarak yatak odasındaki konsollarda ve sandıklarda mücevher, gümüş dışında hesap defterleri, krediler ve özel mektuplar gibi önemli belgelerin saklandığını ifade eder.¹³ Dolayısıyla, Jan van Eyck'in tablosu gündelik hayattaki ev kullanımını, ticari aktivitelerin mahrem olandan arındırılmadığı bir mekan olarak tarifler. Bir başka açıdan incelendiğinde, bugün evini aynı zamanda atölye olarak kullanan bir ressamın, mimarın veya evini muayehane olarak kullanan bir hekimin evinde görülebilen, ev hayatı ile iş hayatının

¹¹ Carroll, Margaret D., "In the Name of God and Profit: Jan van Eyck's Arnolfini Portrait", *University of California Press*, No: 44, Autumn 1993, s. 97-99.

¹² Carroll, Margaret D., a.g.e., s. 98-99.

¹³ Carroll, Margaret D., a.g.e., s. 102.

iç içe olması durumu, bizatihi Ortaçağ meskeninin içinde büyük çaplı düzenlemele-
rin yapılmasını zorunlu kılıyordu. Doğal olarak, 10. yüzyılın kaba kulübe ve çıplak
taşın binalarıyla, 11. yüzyıla 16. yüzyıllar arasındaki dönemde inşa edilmiş mun-
tazam tüccar evleri arasında, bir 17. yüzyıl eviyle bugünkü metropol apartmanları
arasındaki kadar büyük bir fark vardı.¹⁴

Diğer taraftan, 17. yüzyıla kadar Avrupa'da bir hanımın yatak odası, yatağı oda-
nın içinde ayrı bir odacıktan oluşsa da, oluşmasa da, misafirleri için bir kabul oda-
sı görevini görürdü; oturmak, sohbet etmek için özel oda, misafir odası ve salonun
ortaya çıkışı 18. yüzyılı bulmuştur.¹⁵ Toplumlar konutlarını kendi konfor ve mah-
remiyet anlayışlarına göre kurgularlar ve 15. yüzyıl Avrupası yatılan bir mekanda
misafir ağırlandırmasını ve yabancıların mekanda varoluşlarını sıklıkla karşılaşılan bir
durum olması nedeniyle mahremiyetin ihlali olarak görmez. Bu sebeple, Margaret
D. Carroll'a göre tabloda eşler arasında iş anlaşmasının yapıldığı sahnenin, yatılan
odada olmasında herhangi aykırılık bulunmamaktadır. Gerçekte, tabloda Arnolfini-
lerin mekanında yer alan kanopili ağır perdeli yatak; özel ve kamusal arasındaki sınırı
oluşturur. Mahremiyet alanı yatağın sınırlarını kesinleştiren perdelerle belirlenmiş-
tir. Bu açıdan mekanın diğer alanlarından ayrılarak mahremiyetin sağlandığı bir bö-
lüm açılmıştır. Arnolfinilerin tablosunda, etrafında kırmızı perdeleri olan yatağının
görünen iki ucundan sarkan silindirik içi dolu kumaş yığınları, derlenmiş toplanmış
yatak separatörü görevini üstlenmektedir. Kuşkusuz Arnolfinilerinki gibi tavanlı ya-
tak, uzun kariyerini devam ettirmiş, 15. yüzyılda olmadığı için tabloda yer almayan
aynalı gardıropun ortaya çıkması 19. yüzyılın ortalarını bulmuştur.¹⁶

Erwin Panofsky gibi kimi yorumculara göre, bu tablo evlilik akdini tanımlar. Böy-
le bir yorum doğru sayılacaksa eğer, evlilik akdinin yapılacağı mekan konusunda da
tablonun yapıldığı yıllarda kesin bir belirleyiciliğin olmaması kaniyi destekleyecektir.
E. Panofsky, Katolik dogmaya göre, evliliğin, evlenecek kişilerin iki taraflı muvafakatı
ile yapılan dinsel bir tören olduğunu söyler. Papazın görevi burada çocuk vaftizi ve
papazlığa atama törenlerindeki var olma sebebiyle aynı değildir. Şahitler ya da papaz
kutsama için evlilik törenine katılmazlar, onların katılma sebebi formal olanı ve ya-
sallığı sağlamaktır. Ancak, Katolik mezhebini ıslah etmeye karar veren Trento Din
Meclisi'nden önce bu prensip henüz kabul edilmemiştir. Trento konsülü iki ya da üç
şahit ile bir papazın evlilik akdine katılımını emreder. Kilise, 1563'e kadar gizli evli-
liğe karşı çiftlerin sadakati için ikazlarda bulunmuştur. E. Panofsky'nin makalesinde
üstünde durulan nokta, tablodaki evlilik sahnesinin neden kilise mekanında yer al-

¹⁴ Mumford, Lewis, *Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği*, Çev. Gürol Koca ve Tamer Tosun, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 348.

¹⁵ A.g.e., s. 471.

¹⁶ Ariès, Philippe ve Duby, Georges, *Özel Hayatın Tarihi 4: Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a*, Çev. Ali Berktaş, YKY, İstanbul, 2008, s. 357.

madığı konusunda açıklayıcıdır. O dönemlerde iki kişi geçerli ve yasaya uygun evlilik anlaşmasını nerede ve ne zaman isterlerse şahitsiz ve kiliseye ait dinsel törenden bağımsız olarak yapabilirlerdi. 1434’de yapılan Arnolfinilerin tablosundaki mekan bu sebeple kilise mekanı değildi.

Kilisenin sıklıkla vurguladığı “*sadakat*” olgusu tablonun alt ortasında duran Bolognese ya da terrier cinsi bir köpekle simgelenmişti. İki taraflı evlilik anlaşması, ke-limelerle ve hareketlerle sergilenerek yerine getirilirdi. Bu durum, evlilik seramonisini nişan töreninden farksız kılmaktaydı. Söz konusu “*kelimeler ve hareketler*”den biri portrede damadın elini kaldırması ile ifade edilmiştir. Diğer daha yaygın jestler, yüzük takmak ve el ele tutuşmaktır. Bugünkü modern düşünceye göre, kuşkusuz, (Trento konsülüne kadar) Katolik kilisesinin bir evliliği şahit ve rahip olmadan kabul edebilmesi kavranamaz. Yasal ve kiliseye ait evliliklerin azlığı ciddi rahatsızlık yaratan pek çok olaya ve gerçek trajedilere sebep olmuştur. Ortaçağ literatürü evliliklerin geçerliliğini şahitler yardımıyla bazen ispatlamış bazen de ispatlayamamıştır. Böylece, birbirlerinin evli olduğuna inanan insanların zaman içinde evli olmadıkları anlaşılmıştır.¹⁷ Arnolfini’nin tablosunda arka duvardaki aynada yansıyan iki kişinin mekanda olaya tanıklık eden iki şahit olduğu tahmin edilmektedir.

Tabloda solda yerde duran kaba takunyalar, bahçede ve sokakta giyilmektedir. Yatağın yakınında, koltuğun önünde duran Giovanna’nın zarif kırmızı terlikleri ile karşılaştırıldığında bu takunyaların Giovanni Arnolfini’ye ait olduğu anlaşılmaktadır. Arnolfini, şapkası ve kürklü pelerini ile dış dünyaya aittir. Takunyalarına yakın, camın yanında, dışa ait bir figür gibi; ev ile dış dünyanın sınırını teşkil etmektedir. Giovanna ise, yatağın yanında evin içine aittir. Konuyla bağlantılı olarak, mekanın içindeki objeler tek tek incelendiğinde Arnolfini’nin ticari aktivitelerinin sonucu çeşitli ülkelerden getirdiği lüks ithal ürünlerinin varlığı dikkat çeker. Kürkler ve amber Baltık’tan, portakallar Akdeniz limanlarından, Anadolu kilimi doğudan, yatağın kenarından sarkan perde İspanya’dan olmalıdır.¹⁸

Gotik sandalyenin kenarına takılmış küçük süpürge tablo ile ilgili inceleme yapan yazarlar tarafından anlamlandırılmamıştır. Gerçekte, Türk evlerinde bulunan nal biçimindeki nazar boncukları gibi, duvara asılan küçük süs süpürgeleri doğu kültürüne yabancı değildir. Süpürge’nin kötülükleri süpürdüğü ve loğusa annenin yanına konduğu bilinmektedir. Süpürge Avrupa cadılarından Çin’deki bilgelik ve zeka simgeselliğine kadar büyüsel nitelikler taşımaktadır.¹⁹ Tablodaki yer alış sebebi yakın-

¹⁷ Panofsky, Erwin, “Jan van Eyck’s Arnolfini Portrait”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 64, No: 372, Mar. 1934, s. 118, 123-124.

¹⁸ Carroll, Margaret D., “In the Name of God and Profit: Jan van Eyck’s Arnolfini Portrait”, *University of California Press*, No: 44, Autumn 1993, s. 104.

¹⁹ Emiroğlu, Kudret, *Gündelik Hayatımızın Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012, s. 164.

da gerçekleşmesi beklenen hamilelik ya da doğum nedeniyle gelecekteki loğusalığa bir işaret olmalıdır. Müslüman ibadetinin bir parçasını temsil eden tespihin tabloda yer alması ise Katolik dünyasında da varlığından kaynaklanmaktadır. Katoliklerde tespihin yaygınlaşması Dominiken mezhebinin kurucusu Domingo de Guzman'a (1170-1221) rüyasında Meryem'in günah ve sapkınlığa karşı tespihi öğütlemesiyle başlamıştı.²⁰ Konsolun üzerindeki meyvelerin de finansal göndermeleri bulunmaktadır. "*Anaparanın meyvesi kâr, evliliğin meyvesi ise çocuk*" düşüncesi, paradan para kazanılması (tıpkı ortaklıklardaki anaparanın vücutla [body] nitelenmesi gibi), doğumla özdeş tutulmaktaydı.²¹

Arnolfinilerin Brugge'deki evinin dış kabuğu, bugün Brugge'de ayakta kalan tarihi konut tiplerine uygun olmalıdır. Brugge'deki evlerin Hollanda evlerine benzer yapıları çoktur. Sözelimi, yan duvarlar komşu evlerle paylaşıldığı için oralarda pencere ve kapı açıklığı yapılmazdı (Arnolfini tablosundaki aynanın asıldığı duvarda olmadığı gibi). Bu yüzden ışık sadece ön ve arka cephedeki pencerelerden girebiliyordu. Yapısal açıdan ideal olan buydu. Çünkü döşeme kirişlerini ve çatıyı taşıyan yan duvarlara karşın, kalkan duvarlar kendileri dışında hiçbir şey taşımak zorunda değildi. Arnolfini tablosundaki, figürlerin arkasındaki duvara saplanan döşeme kirişlerinin tabloyu seyreden izleyici yönündeki duvardan geldiği kesin biçimde algılanmaktadır. Arnolfini tablosunda kepenklerin açık olması dolayısıyla duvar kalınlığı algılanabilmekte ve cephenin (en azından bir bölümünün) tuğla duvar olduğu anlaşılmaktadır. Arnolfinilerin tabloda yer alan Brugge'deki evinin, Hollanda evleri ile benzer özellikleri vardır. Sözelimi, Hollanda evlerinde de ön cepheler genellikle, üst tarafta ince bir tuğla duvardan, alt kısım ise ahşap ve camdan oluşuyordu.²² Arnolfini'nin tablosunun yapılmasından bir yıl önce -1433 yılında- bugünkü Belçika ve Hollanda'nın büyük bir bölümü Burgonya düklüğünün eline geçmiştir. Dolayısıyla, her iki ülkenin 15. yüzyıl konut mimarisinin benzeşmesi gibi, ortak siyasi tarihi paylaşımları açısından da bir yakınlık kurmak mümkündür.

Genelde, Ortaçağ'da, Avrupa'da evlerin pencereleri küçüktü ve soğuk havadan korunmak için pencere kanadı bulunmaktaydı; önce yağlı kumaştan, sonra kağıt kaplı ve en son camdan pencereler çıkmıştır. 15. yüzyılda o zamana kadar pahalı olduğu için yalnızca kamu binalarında kullanılan ve önceleri pencerenin üst kısmına takılan cam, giderek yaygınlaştı.²³

Camın önceleri elde edilmesi zor, pahalı bir malzeme olması yüzünden, Arnolfinilerin tablosunda da görüldüğü gibi, pencerelerin daha büyük alt kısımlarına sadece

²⁰ Emiroğlu, Kudret, a.g.e., s. 47.

²¹ Carroll, Margaret D., a.g.m., s. 107.

²² Rasmussen, Steen Eiler, *Yaşanan Mimari*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, s. 165.

²³ Mumford, Lewis, *Tarih Boyunca Kent Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği*, Çev. Gürol Koca ve Tamer Tosun, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 349.



Brugge'nin merkezindeki bazı konut örnekleri

tahta kepenkler takılmıştı. Üst kısımlarda ise kurşun çerçevelere yerleştirilmiş sabit camlar kullanılıyordu. Hava iyi olduğu zaman kepenkler açık tutuluyordu, böylece hem içeridekiler dışarıyı seyredebiliyor hem de içeriye bolca ışık girebiliyordu. Arnolfinilerin tablosu da kepenklerin açık bırakıldığına bakılırsa iyi bir havada resmedilmiştir. Tabloda pencerenin sabit üst bölümü daire biçimli yan yana getirilmiş küçük figürlerle renkli camlardan oluşmaktadır. Ayrıca bu sabit tepe pencereleri için tahta kepenkler yapılmıştır. Brugge'deki evlerde soğuk havalarda alttaki kepenkler kapatılarak, tepe pencerelerinden gelen ışıkla odanın aydınlatılması sağlanmıştır. Sonraları pencerelerin alt bölümleri de camla kaplandı. Hijyen ve havalandırma açısından Belçika ve Hollanda'da benimsenmiş bu tür pencereler sonradan çıkan camdan pencerelerden daha sağlıklıydı.²⁴ Kepenkler yerinde bırakılarak camlar içeriye

²⁴ A.g.e., s. 349.

doğru açılan kanatlara takıldı. Bazen pencerenin üst bölümüne de kepenk takılıyor, bu kepenkler odanın içine açılıyordu. Bu durumda, her çerçevenin birbirinden bağımsız açılıp kapanabilen kepenkleri olan dört çerçeveli bir pencere ortaya çıkıyordu. Bu kepenkler kullanılarak içeri giren ışık istendiği şekilde ayarlanabiliyordu.²⁵ Arnolfini tablosunda ise pencerenin birbirinden bağımsız üç tane içe açılan kepenk sistemi bulunmaktadır. Buna göre, alttaki iki kepenk içten camsız pencereyi örtmekte, üçüncü kepenk ise camlı tepe penceresinin üstüne içten kapanmaktadır. Odadaki ışığın azımsanacak ölçüde olmamasına rağmen, avizede yanan bir tek mumun odanın aydınlatılmasına faydası olmayacağı açıktır. Kuşkusuz, avizedeki yanan tek mum mekanda Hz. İsa'nın varlığını temsil eden bir göndermedir.

Brugge'deki evlerin darlığı ve pencerelerin yerleşimi arasındaki ilişkiyi görmek kolaydır. Derin iç mekanları aydınlatabilmek için olabildiğince büyük pencerelere duyulan gereksinim de kolayca anlaşılabilir. Tabloda pencerede perde olmadığı dikkat çeker. Oysa, Hollanda evlerinin içlerini gösteren tablolar incelendiğinde ince tül perdelerin yanı sıra ağır ve kalın kumaşlardan yapılan perdelerin de kullanıldığı ve böylece karanlık duvarlarla aydınlık pencere açıklığı arasında yumuşak bir geçiş sağlandığı görülür. O dönemde Belçika ve Hollanda iç mekanları, İtalyan ve Fransızlarınkinden çok daha farklıydı. Bunun en geçerli açıklaması, zengin Felemenk tüccarların, bölgenin sert ikliminden dolayı, güneylilere oranla evlerinde daha çok zaman geçirmeleri ve bu yüzden evlerinin döşenmesine, İtalyanlar için daha önemli olan oda biçimlerinden çok daha fazla ilgi göstermeleridir. Hollandalı tüccarlar kaliteli şeylerden anlıyordu. Evlerini doğudan gelen halı ve porselenlerle doldurdular; ağır ve güzel mobilyalar satın aldılar ve elbiselerini en kaliteli kumaşlardan yaptırdılar.²⁶ Arnolfini ve eşinin kıyafetlerinin renk tonlarındaki yoğunluğun kumaş kalitesini belirleyen yönü ve elbise katları incelendiğinde; İtalyan kökenli bu ailenin, ticaret hayatlarındaki karşılaşmalar nedeniyle Hollandalı tüccarların giyim kuşam zevk ve tercihinden etkilenerek, kaliteli kumaşlardan elbiselere sahip olduğu söylenebilir. Arnolfini'nin kumaş ve şapka ticareti yapması Hollanda burjuva zevkini de üzerinde yansıtmasını kolaylaştırır. Doğulu pek çok objeye rağmen tabloda porselen eşyaya rastlanmaz. Erken Ortaçağ'ın sadece kullanıma yönelik basit sandalye ve saman yatağı ile karşılaştırıldığında, mekandaki eşyalar ağır, taşınmaz ve kaliteli kumaşlarla kaplanmıştır. Pencereden giren ışık, kumaşların dokusal etkilerini kuvvetlendirmiş ve odanın her tarafında homojen olarak ışığın yayılması büyük ölçüde kepenklerin tümünün açık olmasından kaynaklanmıştır.

²⁵ Rasmussen, Steen Eiler, a.g.e., s. 165.

²⁶ Rasmussen, Steen Eiler, a.g.e., s. 166.

Sonsöz Yerine

Tablodaki figürlerin jestleri ve genel konumları incelendiğinde, melek Gabriel'in bakire Meryem'e, İsa'yı doğuracağını müjdelemesini sahneleyen, "Meryem'e Müjde" ("Annunciation") resimlerindeki düzenin kullanıldığı görülmektedir. Arnolfini'nin melek Gabriel gibi parmaklarını kaldırarak selam vermesi, Giovanna Cenami'nin eteğini beline kadar toplaması onun hamile olduğu izlenimini yaratmaktadır. Ancak, bazı araştırmacılara göre, Cenami hamile değildir ve bu bir nişan portresidir. Kocasının terfisi (muhtemelen toplumsal statüdeki terfisi) için ona çocuk vermenin gerekliliğini kavradığını göstermek için eteğini beline toplamıştır.²⁷ Arnolfinilere ait bazı bilinmeyenler nedeniyle, Giovanna Cenami'nin tabloda hamile olup olmadığı hakkında kesin bir sonuca varılamamaktadır. Ancak, bazı somut bilgiler dahilindeki gerçeklik ile soyut kavramlara gönderme yapan alegorik kurgu, tabloda anlatımsal olarak ikili dengeyi oluşturmuştur.

Arnolfiniler hakkında elde edilen bilgiler ile Brugge'deki 15. yüzyıl burjuva hayatının detaylarını gündelik hayatın bir parçasına indirgeyerek konut mekanına yansıtan tablodaki veriler biraraya getirildiğinde, tablonun iki ana olaydan biri için tasvir edildiği düşünülmektedir. Ana olay olarak tespit edilenlerden biri, eşler arası iş anlaşması, diğeri evlilik törenidir. İster iş anlaşması, ister evlilik akdi için olsun, dönemin burjuva hayatındaki sorunların tabloya taşınması açısından ressamın günümüz gazetecilik anlayışına yakın bir belgeleme, anlatma ve duyurma özelliğine sahip olduğu düşünülmektedir. Tablonun bu niteliğinin ötesinde, 15. yüzyılda Brugge'de bulunan tipik bir burjuva konutunun mimarisinin genel hatlarını iyi biçimde tariflemesi ve iç mekanın kullanım kodlarının gündelik hayatın içinden okunmasını sağlaması açısından önemi büyüktür. Dönemin Avrupası'nda konut içindeki mahremiyetin sınırlarının, burjuvanın iş dünyasının konut mekanındaki varlığı ile belirlenmişliği; tablonun zaman ve mekan kavramlarının birlikteliğini doğrudan yansıtmasıyla algılanabilmektedir.

²⁷ Garner, Flemming, a.g.e., s. 26.