

T. C.

İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**REMBRANDT VAN RIJN'İN KİMİ YAPITLARINDA
MAX WEBER'İN “PROTESTAN AHLÂKI”
ANLAYIŞININ İZLERİ**

Nurtaç Elçi Akpınar

2501100158

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Uşun Tükel

İstanbul 2013



Y Ü K S E K L İ S A N S
T E Z O N A Y I

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Nurtaç Elçi AKPINAR

Numarası : 2501100158

Anabilim/Bilim Dalı : Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Danışman Öğretim Üyesi : Prof. Dr. Uşun
TÜKEL

Tez Savunma Tarihi : 16.07.2013

Tez Savunma Saati : 11.00'da

Tez Başlığı : "Rembrandt van Rijn'in Kimi Yapıtlarında Max Weber'in Protestan Ahlakı
Anlayışının İzleri".

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Uşun TÜKEL		KABUL
2- Prof. Dr. Zühre İNDİRKAŞ		KABUL
3- Yrd. Doç. Dr. Esra ALİÇAVUŞOĞLU KARAVELİ		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. Ahu ANTMEN		
2- Yrd. Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI		

ÖZ

REMBRANDT VAN RIJN'IN KİMİ YAPITLARINDA MAX WEBER'İN “PROTESTAN AHLÂKİ” ANLAYIŞININ İZLERİ

Nurtaç Elçi Akpınar

Bu tez çalışmasında, Rembrandt van Rijn'in yaşamı ve yapıtları, Max Weber'in “Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu” argümanı ışığında incelenmiştir. Günümüze ulaşmış yazılı bir belge olmadığı gerçeğine rağmen Rembrandt, XVII. yüzyıl Hollandası'nın Altın Çağı'nı yaratan Protestan anlayış içerisindeki mezheplerden biri olan Mennonitizmden büyük ölçüde etkilenmiştir. En üretken ve en hünnerli İncil ressamlarından biri olarak sayılan sanatçının, günümüze değin yapılan araştırmalarda Mennonitizme duyduğu yakınlığı kabul eden ve vurgulayan çalışma sayısı son derece azdır. Oysa ki sanatçının dinsel yöneliminin en önemli tezahürleri onun yapıtlarında ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda tez çalışması kapsamında Rembrandt'ın Mennonit inancının yoğun olarak duyumsandığı düşünülen yedi yapıtı ele alınmıştır. Çalışmanın odağı, bu yapıtların “Protestan Ahlâkı” argümanı ile ne denli örtüştüğünü ortaya koymak ve tartışmaya açmaktır.

Tez çalışması üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Max Weber'in yaşamı ve eserleri tanıtıldıktan sonra “Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu” tarihsel ve kuramsal olarak analiz edilmiştir. İkinci bölümde Rembrandt'ın yaşamı ve yapıtlarına dair genel bir bakış sunulduktan sonra Mennonitizm tarihî gelişim süreci içerisinde tanımlanmış, akabinde Rembrandt ve Mennonitizm ilişkisine yer verilmiştir. Üçüncü bölüm, Rembrandt'ın “Kudüs'ün Yıkılışına Ağlayan Peygamber Yeremya” (1630, Rijksmuseum), “Anna ve Kör Tobit” (1630, National Gallery, Londra), “Yüksek Tavanlı Odadaki Bilgin / Aziz Anastasius” (1631, Stockholm National Gallery), “İyi Yürekli Samiriyeli” (1633, Rijksmuseum), “Saul ve Davud” (1655-60, Mauritshuis), “Otoportre / Aziz Pavlus” (1661, Rijksmuseum) ve “Savurgan Oğlun Dönüşü” (1668-69, Hermitage) adlı yapıtlarının incelenmesine ayrılmıştır. Bu yapıtlar resimsel, tarihsel ve ikonografik olarak irdelendikten sonra “Protestan Ahlâkı” argümanı uyarınca ele alınarak Weber'in anlayışı ile paralellik gösteren özelliklerin ortaya konması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Max Weber, Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu, Mennonitizm, Rembrandt

ABSTRACT

THE TRACES OF MAX WEBER’S “*PROTESTANT ETHIC AND THE SPIRIT OF CAPITALISM*” COMPREHENSION IN SOME OF THE WORKS BY

REMBRANDT VAN RIJN

Nurtaç Elçi Akpınar

In this study, Rembrandt van Rijn’s life and his works were analyzed in the light of Max Weber’s “Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism” argument. Despite the fact that there is no documentation, Rembrandt was highly influenced by Mennonitism, which was one of the sects within Protestantism that has created the XVII. century Dutch Golden Age. While Rembrandt is counted as one of the most prolific and ingenious Bible illustrators, studies that admit and emphasize the artist’s affinity toward Mennonitism are conspicuously limited. However, the most important manifestations of his religious orientation, emerge through his works. In this context within the present study, seven works of the artist that are considered as his faith sensed intensely were discussed. To propound and to debate on what extent these works coincide to the “Protestant Ethic” argument, is the aim of this study.

This dissertation consists of three main sections. In the first section, after acquainting about the life and the thought of Weber, “Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism” is analyzed historically and theoretically. In the second section, following an overview regarding to Rembrandt’s life and his works, Mennonitism is defined within its historical development process, then the relationship between Rembrandt and Mennonitism is included. Third section is devoted to the survey of Rembrandt’s “Jeremiah Lamenting the Destruction of Jerusalem” (1630, Rijksmuseum), “Anna and the Blind Tobit” (1630, London National Gallery), “A Scholar in a Lofty Room / St. Anastasius” (1631, Stockholm National Gallery), “The Good Samaritan” (etching, 1633, Rijksmuseum), “Saul and David” (1655-60, Mauritshuis), “Self-Portrait / St. Paul” (1661, Rijksmuseum), and “The Return of the Prodigal Son” (1668-69, Hermitage). Subsequent to a pictorial, historical and iconographical evaluation, these works were dealt in accordance with “Protestant

Ethic” argument in order to propound the characteristics that are parallel to Weber’s comprehension.

Key words: Max Weber, Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism, Mennonitism, Rembrandt

ÖNSÖZ

Yalnızca kendi çağında değil, tüm sanat tarihsel süreç içerisinde en özgün ressamlardan biri olarak kabul edilen Rembrandt van Rijn'ın Mennonit inancının yoğun biçimde duyumsandığı düşünülen yapıtlarının ele alındığı bu çalışmanın odağı, sanatçının yaşamına ve yapıtlarına XX. yüzyılın en önemli düşünürlerinden Max Weber'in bugün hala tartışılmaya devam eden en önemli eseri "*Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*" üzerinden interdisipliner bir okuma sağlamaktır.

Beni bu konu üzerinde çalışmaya yönlendiren, çalışmanın tüm evrelerinde desteğini esirgemeyen, misafir öğrencilikle başlayan ve hiç bitmeyecek öğrenim sürecimde Sanat Tarihi ilgimi bilgiye dönüştürme hevesimi teşvik eden danışmanım Prof. Dr. Uşun Tükel'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yirmi yılı aşkın süredir dostluğu ile yaşamımı zenginleştiren Dr. Setenay Nil Doğan'a, bu kez akademik paylaşımları, yapıcı eleştirileri ve içten yardımları için çok teşekkür ederim.

Çalışma kapsamında başvurduğum Carl Neumann monografisinin Almanca tercümelerindeki emeği yanında her zaman gösterdiği sevgi ve ilgi için değerli büyüğüm Selma Karakule'ye, yaşamımın her alanında olduğu gibi tezin oluşum sürecinde de beni yüreklendiren, bana olan inancını hep hissettiren dostum Ayşe Pınar Karakule'ye teşekkür ederim.

Hollanda sanatı ve tarihine dair yararlandığım bazı kaynaklara ulaşmamda yardımcı olan, bilgisi dışında arkadaşlığımı da cömertçe sunan Tülay Kazancı'ya teşekkür etmek isterim.

Her zamanki anlayışı ve sabrı ile bu yoğun süreçte yanımda olan, sevgisi ile güç veren eşim Bülent Akpınar'a minnet borçluyum.

Çalışmamı, bilgeliği ve koşulsuz sevgisi ile yolumu aydınlatan rehberime, annem İncinur Elçi'ye ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii- iv
ABSTRACT	V- VI
ÖNSÖZ	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
RESİM LİSTESİ	IX
GİRİŞ	1
1. MAX WEBER ve PROTESTAN AHLÂKI	8
1.1. MAX WEBER ÜZERİNE	8
1.2. MAX WEBER’İN SOSYAL-TARİHSEL UFKU	9
1.3. FELSEFE ve SOSYAL TEORİ İÇİNDEN MAX WEBER	11
1.4. “PROTESTAN AHLÂKI ve KAPİTALİZMİN RUHU”	21
1.5. PROTESTAN AHLÂKI: BAŞLICA ANALİZLER ve ELEŞTİRİLER	25
2. PROTESTAN BİR RUH: REMBRANDT	38
2.1. REMBRANDT’IN YAŞAMI ve YAPITLARI	38
2.2. KENDİ YÜZYILI İÇERİSİNDE REMBRANDT	54
2.3. MENNONİTİZM	65
2.4. REMBRANDT ve MENNONİTİZM	74
3. YAPITLAR	79
3.1 “KUDÜS’ÜN YIKILIŞINA AĞLAYAN PEYGAMBER YEREMYA”	79
3.2 “ANNA ve KÖR TOBIT”	94
3.3 “YÜKSEK TAVANLI ODADAKİ BİLGİN / AZİZ ANASTASİUS”	104
3.4 “İYİ YÜREKLİ SAMİRİYELİ”	108
3.5 “SAUL ve DAVUD”	118
3.6. “OTOPORTRE / AZİZ PAVLUS”	133
3.7 “SAVURGAN OĞLUN DÖNÜŞÜ”	151
SONUÇ	163
KAYNAKÇA	168
RESİMLER	188

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** “MENNONİT RAHİP CORNELIS CLAESZ. ANSLO, KARISI AELTJE GERRITSZDR ile KONUŞURKEN” (1641, Gemäldegalerie, Berlin) syf. 188
- Resim 2:** “KUDÜS’ÜN YIKILIŞINA AĞLAYAN PEYGAMBER YEREMYA” (1630, Rijksmuseum) syf. 189
- Resim 3:** “ANNA ve KÖR TOBIT” (1630, National Gallery, Londra) syf. 190
- Resim 4:** “YÜKSEK TAVANLI ODADAKİ BİLGİN / AZİZ ANASTASIUS” (1631, Stockholm National Gallery) syf. 191
- Resim 5:** “İYİ YÜREKLİ SAMİRİYELİ” (1633, Rijksmuseum) syf. 192
- Resim 6:** “SAUL ve DAVUD” (1655-60, Mauritshuis) syf. 193
- Resim 7:** “OTOPORTRE” (1665, Kenwood House, Londra) syf. 194
- Resim 8:** “OTOPORTRE / AZİZ PAVLUS” (1661, Rijksmuseum) syf. 195
- Resim 9:** “OTOPORTRE” (1660, Metropolitan Museum of Art, New York) syf. 196
- Resim 10:** “SAVURGAN OĞLUN DÖNÜŞÜ” (1668-69, Hermitage) syf. 197
- Resim 11:** Caspar David Friedrich, “DAĞLARDAKİ HAÇ” (1807, Galerie Neue Meister, Dresden) syf. 198
- Resim 12:** Caspar David Friedrich, “DENİZ KIYISINDAKİ KEŞİŞ” (1808-10, Alte National Galerie, Berlin) syf. 199

GİRİŞ

XVII. yüzyılın en önemli ressamlarından Rembrandt van Rijn, İncil’i Protestan bir anlayışla yorumlamıştır. Rembrandt’ın sanatı, Protestan estetiğinin somut bir örneği olarak görülmüştür.¹ Rembrandt, yaşamı boyunca herhangi bir kiliseye mensup olmamıştır fakat o, bir Protestan mezhebi olan Mennonitizm’den son derece etkilenmiştir. Baldinucci, sanatçının 1640’larda Amsterdam’daki atölyesinde öğrencisi olan Bernhard Keihl’in ifadesine dayanarak, 1686 tarihli kitabında Rembrandt’ın Mennonit inancını itiraf ettiğini ifade eder. Ancak Rembrandt üzerine gerçekleştirilen araştırmalar içerisinde sanatçının Mennonit inancı üzerine eğilen, yapıtlarını bu pencereden değerlendiren çalışma sayısı son derece azdır. Bu çalışmalar incelendiğinde Carl Neumann’ın 1922 tarihli ve Jakob Rosenberg’in 1948 tarihli Rembrandt monografileri öne çıkmaktadır. Bu çalışmada, Neumann monografisinin yalnızca Almanca edisyonu bulunması sebebiyle ana izlek olarak Rosenberg monografisinden yararlanılmıştır. Çalışmada, Rembrandt’ın yaşamı ve yapıtları, Mennonit inancı, Max Weber’in “*Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*” argümanı üzerinden bir okumayla ele alınmıştır.

Weber’in en önemli çalışması olarak addedilen, çok genel hatlarıyla özetlenecek olursa, kapitalist ruhun gelişiminde Protestanlığın etkisinin olup olmadığını ya da ne dereceye kadar etkili olduğunu analiz eden, materyalist ve Marksist yöntemden uzaklaşıp kültüre öncelik vererek Protestan ahlâk anlayışının kapitalizmin gelişmesini sağlayan ruh olduğu savını ortaya atan kitabını kaleme aldığı dönemde Rembrandt, Alman sanat tarihçileri nezdinde Hollandalı bir usta olmanın ötesine geçmiş ve Batı sanatının önemli bir figürü haline getirilmiştir. Weber de bu hayranlık dalgasına kayıtsız kalmayarak 1903’te gerçekleştirdiği Hollanda gezisi sırasında Mauritshuis’i ziyaret etmiş ve Rembrandt’ın yapıtlarından son derece etkilenmiştir. Weber’e göre Rembrandt, “püriten anlayışın muazzam etkisinin somut bir örneğidir; özgürlük ve sefalet içinde yaşamış Protestan bir ruhtur”.²

¹ Jakob Rosenberg, “**Rembrandt**”, Harvard University Press, 1948, s. 104

² Marianne Weber, “**Max Weber: A Biography**”, John Wiley and Sons, 1975 (translated and ed. by Harry Zorn)

Mevcut bilimsel çalışmalarda Rembrandt, “görünen”, “gizli”, “*enfant terrible*”, “*pictor economicus*”, “*tarihsel bir gerçeklik*” olarak farklı şekillerde okunmuştur. Bu bağlamda sanatçının dinsel temalı yapıtlarına dair geniş bir literatürden söz etmek mümkün olsa da, bu yapıtları Rembrandt’ın kendi dinsel inancının bir tezahürü olarak yorumlayan eser sayısı kısıtlıdır. Rembrandt’ın Protestan anlayışını, “*Protestan Ahlâkı*” argümanı üzerinden değerlendiren kapsamlı bir çalışmaya ise rastlanmamıştır. Bu çalışmaya ilham kaynağı olan tek yayın, Nicos Hadjinicolaou’nun “*Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*” adlı kitabıdır. Kitapta Hadjinicolaou, XVII. yüzyıl püriten Hollanda burjuvazisinin görsel ideolojisini analiz ettiği bölümde, bu döneme ait sanatsal üretimin, Hollanda burjuvazisinin dinsel ilgileri ile çok yakından ilişkili olduğunu belirtir. Hollanda’nın Altın Çağı olarak tanımlanan bu dönemde, yoğun bir sanatsal üretim söz konusudur ve sanatçılara, yapıtları aracılığıyla toplumun ahlâkî standartlarını yükseltme görevi atfedilmiştir. Katolik Kilisesi’nin hâkimiyetindeki Ortaçağ sanatına karşıt olarak bu dönemde sanatsal üretime, gelişen kapitalist sistemin yarattığı burjuva sınıfı yön vermektedir. Hadjinicolaou’ya göre Weber, farklı inanç türleri ile kapitalist ruh anlayışı arasındaki ilişkiyi kapsamlı bir biçimde çözümlemektedir ve Weber’in “*Derin ruh huzurunu yaratmak için onu (yani insanı) susturmak gerekir; Tanrı’nın kelâmı ancak böyle bir huzur içinde işitilebilir*” ifadesi, Rembrandt’ın dinsel duyguları betimleyişine tıpatıp uymaktadır.³ Bu çıkış noktasından hareketle gerçekleştirilen çalışma, Weber’in argümanının, Rembrandt’ın yaşamı ve yapıtları ile ne denli örtüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böyle bir okumanın Hadjinicolaou’nun kitabının bir bölümünde geçen ilham dolu fakat konu itibarıyla derinlemesine bir analiz hedefinde olmayan birkaç pasaj ile sınırlı oluşu, bu çalışmanın en önemli itkisi olmuştur.

Rembrandt’ın yaşamının ve yapıtlarının, Weber’in “*Protestan Ahlâkı*” tezi üzerinden incelenmesini amaçlayan bir çalışmada, Weber ve düşüncesi, bu düşünce üzerinde etkili olmuş tarihsel gelişim süreci içerisinde ele alınmalıdır. Bu doğrultuda çalışmaya Weber’in tanıtılmasıyla başlanmıştır. Bu bölümde, çalışmalarıyla, ortaya attığı kavramlarla ve bu kavramlara dair getirilen eleştirilerle, sadece sosyoloji,

³ Nicos Hadjinicolaou, “*Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*”, Kaynak Yayınları, 1998, s. 141-143

siyaset bilimi gibi disiplinlerde temel konuları şekillendirmekle kalmamış, aynı zamanda genel anlamıyla sosyal bilimlere yön vermiş Max Weber, sosyal-tarihsel boyut ve sosyal teori üzerinden tartışmaya açılmıştır. Daha sonra Weber’e dair bu genel değerlendirmeden hareketle, çalışmanın odağı olan ve Weber’in, kapitalizmi kültür üzerinden incelediği “*Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*” (1904-5) adlı yapıtı, tarihsel ve kuramsal olarak ele alınmıştır.

İkinci bölümde Rembrandt’ın yaşamı ve yapıtları, ana hatlarıyla XVII. yüzyıl Hollanda tarihi ve Hollanda sanatı arkaplanı eşliğinde ele alınmaktadır. Sanatçının Leyden’de başlayan, evliliği yoluyla edindiği sosyal ayrıcalıklar sayesinde hızla büyük bir başarı ve üne kavuştuğu Amsterdam dönemi sonrasında *savurgan* yaşam tarzının sebep olduğu iflas ve sevdiklerini teker teker kaybetmesiyle sefalet içinde noktalanın yaşamı, Rosenberg monografisi izleğinde irdelenmiştir fakat Rembrandt literatürüne dair kapsamlı bir araştırma ile Joachim von Sandrart’ın 1675 tarihli Rembrandt biyografisinden, güncel Rembrandt çalışmalarına kadar tarihsel ve düşünsel bağlamda geniş bir skalada farklı görüşlere de yer verilmiştir. Rembrandt’ın sanatı son derece öznel niteliği yanında, çağdaşı diğer hiçbir Hollandalı sanatçının tam anlamıyla ulaşamadığı bir Barok kimlik taşır. Yine de sanatçının bireysel karakteri, uluslararası eğilimlerine ağır basmıştır. Rosenberg’in deyişiyle onu gerçek bir “*modern*” kılan bu bireysellik ve bağımsızlıktır.⁴ Romantik ve gerçekçi eğilimleri, Rembrandt’ın derin spiritüel doğasına tâbidir. Kendi döneminde büyük bir üne sahip olan sanatçının yaşamı ve yapıtlarıyla ilgili o dönemden itibaren sayısız yayın kaleme alınmıştır. Bu yayınlarda savunulan birbirinden çok farklı görüşlere sebep olarak Rembrandt’ın yaşamına dair yazılı belge kısıtlılığı gösterilebilir.

Farklı dönemlerde farklı yazarlar, “kendi Rembrandtları”nı yaratmışlardır. Sandrart’a göre sanatçı, akademinin kurallarına karşı çıkan asi bir “*enfant terrible*”dir.⁵ Stephanie S. Dickey’e göre Rembrandt, yazar, sanatçı ve sanatseverlerden oluşan çevresiyle Hollanda *Parnassus*’unun bir üyesidir.⁶ Svetlana Alpers’in Rembrandt’ı salt gelişmekte olan sanat pazarı için üretimde

⁴ Jakob Rosenberg, **a.g.e.** s. 178

⁵ Joachim von Sandrart, “**Rembrandt, Selected Paintings**” (ed. by Tancred Borenius) s. 21

⁶ Stephanie S. Dickey, “**Rembrandt: Portraits in Print Amsterdam: John Benjamins**”, 2004

bulunan bir “*pictor economicus*”tur.⁷ Bu çalışmada anlatılan Rembrandt ise, tüm yaşamı boyunca İncil’in yalın gerçekliğini arayan ve Tanrı tarafından “çağrıldığı” mesleğini derin bir aşkla yerine getirmiş inançlı bir Mennonit’tir. Hollanda’daki Mennonit cemaati ile yakınlığı bilinmesine rağmen, Mennonit Kilisesi’ne hiçbir zaman üye olmaması Rembrandt’ın bu mezhebe karşı duyduğu spiritüel yakınlığı gölgelememektedir. Weber’e göre kapitalist ruhun ortaya çıkışında son derece önemli olan Baptist hareketler ve bu hareketlerin içinde yer alan Mennonitizm, XVII. yüzyıl ortalarına kadar içsel ihtilaflarla boğuşmuştur. Münster Felaketi sonrasında inzivaya çekilen Mennonitler, Altın Çağ ile birlikte nispeten özgürlüklerine kavuşur. Menno’nun “*Hristiyanca yaşayın; barışçıl, merhametli, müşfik ve gerçek bir tevazu içinde olun; Tanrı’nın kelâmına riayet edin*” öğütleri XVII. yüzyıl Mennonitizmi’nin temel düsturu olmuştur. Rembrandt, Mennonit bir anlayışa uygun olarak tüm dogmatik kavramlara ve kurumlara karşı kayıtsız bir tutum sergilemiştir. Mennonitizm’in yalınlığı, ağırbaşlılığı, tevazusu ve içtenliği, Rembrandt’ın sanatına yansımıştır. Sanatçının kâğıda, tuvale, panele, bakır levhaya işlediği yapıtları, onun Mennonit inancının en önemli kanıtları olarak değerlendirilebilir. Yapıtlarının özgünlüğü, hangi kaynaklardan yararlandığı, uyguladığı teknik, üslubu, aldığı siparişler, banileri üzerine tartışmalar dışında, yapıtlarının Rembrandt için anlamı, çalışma bağlamında son derece önemlidir. Rembrandt, yapıtları yoluyla Mennonit inancını dışavurmuştur.

Rembrandt’ın spiritüelliği, işlediği her konuda gözlemlenebilir. Portreleri, manzaraları, İncil konulu yapıtlarının her birini sanatçının dinsel inancı doğrultusunda okumak mümkündür. Ancak bu çalışmada ele alınan örnekler, Rembrandt’ın Mennonit inancının en yoğun olarak duyumsandığı düşünülen yapıtlar arasından seçilmiştir. Bu doğrultuda sanatçının yedi yapıtı incelenmiştir: “*Kudüs’ün Yıkılışına Ağlayan Peygamber Yereya*” (1630, Rijksmuseum), “*Anna ve Kör Tobit*” (1630, National Gallery), “*Yüksek Tavanlı Odadaki Bilgin / Aziz Anastasius*” (1631, Stockholm National Gallery), “*İyi Yürekli Samiriyeli*” (1633, Rijksmuseum), “*Saul ve Davud*” (1655-60, Mauritshuis), “*Aziz Pavlus Olarak Otoportre*” (1661, Rijksmuseum) ve “*Savurgan Oğlun Dönüşü*” (1668-69, Hermitage). Hollandalı

⁷ Svetlana Alpers, “**Rembrandt’s Enterprise: The Studio and Market**”, Thames & Hudson, London, 1988

tüccarın yaşamına dair farklı yönlerin, janr ressamaları tarafından betimlendiği bu dönemde, dinsel konulu yapıtlarıyla Rembrandt ve öğrencileri neredeyse yalnızdırlar. Sanatçının bu alandaki sanatsal üretimi, dönemin Hollandası'nda janr resminin daha fazla talep görmesine sebep olan, güzel sanatların yalnızca dünyevî gerçeklikle ilgili olması gerektiği Kalvinist anlayış ışığında incelenmiştir. Rembrandt'ın dinsel konulu yapıtları, kendi kişisel eğilimlerinin bir yansımasıdır. Bu türe ait yapıtlarda spiritüel içerik ve fiziksel dış dünya, büyük bir ustalıkla uygulanan *chiaroscuro* ile ahenkle kaynaştırılmış ve sezgisel bir yaklaşımla iletilmiştir.

Klasik ressamların sıkça başvurduğu alegorilerden uzak duran Rembrandt, temalarını Yeni Ahit'ten olduğu kadar Eski Ahit'ten ve apokrif kitaplardan da seçmiştir. Çalışma içerisinde ele alınan "*Kudüs'ün Yıkılışına Ağlayan Peygamber Yeremya*" ve "*Saul ve Davud*", sanatçının Eski Ahit temalı yapıtlarıdır. Rembrandt, insanın kaderi ve Tanrı'nın iradesi anlayışında Eski Ahit'e yönelmiştir. İnsanın yanılabilirliğini ve tevazusunu anlatan Eski Ahit öyküleri, Rembrandt için son derece anlamlıdır. Bu anlayışla her iki yapıtta da sanatçı, kahramanların içsel düşüncelerinin ve duygularının ifadesine odaklanmıştır. "Rembrandt kahverengisi"nin ve Hadjinicolaou'nun deyimiyle içrek derinliğinin ortaya çıktığı bu yapıtlarda, fiziksel eylem bastırılarak geriye yalnızca psikolojik öz bırakılmıştır. Rembrandt'ın figürlerinin gözlerine yerleştirdiği ifade, bu psikolojik özün iletilmesi yolunda ustalıkla betimlenmiştir. Weber de Hollanda gezisi sırasında gördüğü "*Saul ve Davud*"daki ifade gücünden son derece etkilenmiştir.⁸

"*İyi Yürekli Samiriyeli*" ve "*Savurgan Oğlun Dönüşü*", Yeni Ahit'te yer alan öykülerdir. "*İyiliksever Samiriyeli*", Rembrandt'ın kendi buluşu olan uygulama yöntemiyle gerçekleştirilmiş bir aside yedirme baskıdır. Sanatçının bu türe ait yapıtları, kendi döneminde büyük başarı kazanmış, hatta Baldinucci'nin ifadesine göre resimlerinden daha çok itibar görmüştür. Tıpkı "*Ganymede'nin Kaçırılışı*" (1635, Gemäldegalerie) adlı yapıtında olduğu gibi "*İyiliksever Samiriyeli*"de de ortaya çıkan ve kompozisyonunda yer alan "kötü eğitilmiş" köpek figürü ile görselleşen "asi, ahlâk yoksunluğu olarak gördüğü klasik yapıtları bağışlamayarak başkaldıran Mennonit ruh"un yerini, yaşamının son yılında gerçekleştirdiği

⁸ Marianne Weber, a.g.e.

“*Savurgan Oğlun Dönüşü*”nde “Baba’sının huzurunda tevazu içinde bağışlanmayı dileyen oğul” almıştır.

“Bağışlanma” ve “Tanrı’nın merhametine sığınma” temasına bir başka örnek de sanatçının “*Aziz Pavlus Olarak Otoportre*”sidir. Rembrandt’ın kendini, Protestanlar için özellikle de Reformasyon döneminde son derece önemli bir figür olan ve Papalık arketipi Petrus’a güçlü bir karşılık olarak benimsenen, Kutsal Yasa vurgusundan uzaklaşarak, lütuf ve merhamet vurgusuna yönelen Aziz Pavlus olarak betimleme tercihinin nedeni – ki bu, sanatçının kendini bir İncil figürü ile özdeşleştirdiği tek otoportresidir – Christian Tümpel ve H. Perry Chapman’a göre, kendi kusurluluğu ile Tanrı’nın merhametine sığınmışlığının bir itirafıdır.⁹ Yapıt, sanatçının çok sayıdaki otoportresinden biridir. Tüm sanat tarihi süreci içerisinde altmış otoportre resim, yirmiden fazla otoportre aside yedirme baskı ve yirmiye yakın otoportre çizimi ile Rembrandt’ın bir benzeri yoktur.

Rembrandt’ın yararlandığı bir başka kaynak da apokrif kitaplardır. Kutsal metinler içinde görülmeyen fakat faydalı kitaplar olarak değerlendirilen, XVII. yüzyılda Hollandalı sanatçıların sıkça başvurduğu bu kitaplardan biri Tobit Kitabı’dır. Tobit öyküsünü konu edinen Rembrandt’ın, “*Anna ve Kör Tobit*”te derin bir tefekkür halinde resmettiği yaşlı Tobit, yaşadığı felaketlere sabırla göğüs germiş ve Tanrı’ya imanı sayesinde kurtuluşa ermiştir.

Henüz yirmi iki yaşındayken resmettiği “*Yüksek Tavanlı Odadaki Bilgin / Aziz Anastasius*” da, derin tefekkür hali ve içrek derinliği ile, sanatçının en özel yapıtlarından biridir. Weber’in “*Tanrı, yalnız varlıkların sustuğu yerde konuşur*” ifadesi, sanatçının bu yapıtıyla adeta somutlaşır. “*Savurgan Oğlun Dönüşü*”nün derin kavrayışını, yalın içselliğini Rembrandt’ın henüz yirmi iki yaşındayken gerçekleştirdiği bu yapıtta da bulabilmek son derece çarpıcıdır. Bu durum, sanatçının, samimi Mennonit bir inançla özdeşleştirilebilecek anlayışına, yaşamındaki hazin tecrübelerden çok önce ulaşmış olduğu anlamına gelmektedir. Weber’in argümanının en önemli dayanağı olan meslek (*calling*) anlayışı bağlamında sanat, bu Protestan ruh için Tanrı’nın onu çağırdığı ödevdir. Onun bıkmak usanmak

⁹ A Corpus of Rembrandt Paintings IV: Self Portraits, Editor: Ernst van de Wetering, Stichting Foundation Rembrandt Research Project” (2005), s. 549

bilmeden tüm yaşamı boyunca gerçekleştirdiği muazzam nicelikteki yapıtları, *“Tanrısâl istemenin ona yüklediği bu özel ödevi yerine getirme”*¹⁰ çabası olarak görülebilir. O, kurtuluşa Tanrı tarafından çağrıldığı sanatı yoluyla ulaşmaya çalışmıştır.

Bir sosyolog, hatta klasik sosyolojinin kurucusu sayılmakla birlikte Max Weber birçok disiplinde ve çoğu zaman da disiplinlerarası çalışmıştır. Değişik disiplinlerden beslenen, aynı zamanda XX. yüzyıl boyunca ve günümüzde de değişik disiplinleri besleyen Weber’in argümanı, değişik okumalara açıktır: *“Protestan Ahlâkı”*’nın sanat tarihi disiplini içinden bir okuması, bu çalışmanın odağıdır ve Rembrandt van Rijn’in Mennonit inancının izlerinin sürüldüğü yapıtların, *“Protestan Ahlâkı”* üzerinden incelenmesi ve tartışmaya açılması amaçlanmıştır.

¹⁰ Max Weber, **“Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu”**, Alter Yayıncılık, 2011, s. 68

1. Max Weber ve Protestan Ahlâkı

1.1 Max Weber Üzerine

“Max Weber (1864-1920)’in eserleri, bütün dünyada okunmaktadır. Ölümünden yaklaşık yüz yıl sonra bile onun geniş çaplı meseleleri ve ilgileri, güncel anlayışa hitap etmeye devam etmektedir. Modern ve modern öncesi toplumların içsel mekanizma ve dinamiklerini anlamaya çalışanlar, onun, bugün bile takdir ettikleri kavram ve teorilerinden yararlanmaktadırlar. Bugün, dünyanın her köşesinden sosyal bilimciler ve tarihçiler Weberyen Sosyoloji’nin temel boyutlarıyla tanışmanın “kaçınılmaz yükümlülüğü” ile karşı karşıyadırlar.”¹

Tarihsel olarak bakıldığında, günümüz sosyoloji biliminin önderleri arasında yer alan Max Weber’in ünü, daha çok Amerika’da 1950’lerde “keşfedilmesinden” sonra gelişmiştir. 1930’ların sonunda Talcott Parsons’ın “*Sosyal Eylemin Yapısı*” (*The Structure of Social Action*) başlığı altında, çağdaş sosyolojinin ortak paydaları konusunda kaleme aldığı kitap, bu keşfin öncülüğünü yapmış sayılabilir. Zamanla Max Weber’in eserleri Almanca’dan başka dillere çevrildikçe, “Weber Rönesansı” olarak adlandırılabilir, bu Weber’i anlama, okuma ve yeniden okuma sürecinin alanı genişlemiş ve çeşitlenmiştir. Weber’in modern örgütler, siyasal güç, dinlerin karşılaştırmalı incelenmesi konularındaki görüş ve kavramları, sosyolojinin temel ilkeleri arasına girmiştir.² Weber, çok az sayıdaki evrensel bilim adamından biridir. O, iki açıdan evrenseldir: Öğretileri ve eserleri birçok bilim dalını zenginleştirmiştir ve bunların etkileri, Almanya’nın sınırlarını aşmıştır.³ 1917 yılında Durkheim’in ve

¹ Stephen Kalberg, “**Max Weber’i Anlamak**”, Lotus Yayınevi, 2009, s. 22

² “**Sosyoloji Yazıları: Max Weber**”, Deniz Yayınları, 2008; “**From Max Weber: Essays in Sociology**” kitabının İngilizce baskısını hazırlayanlar Hans H. Gerth, C. Wrights Mills. Burada kullanılan bölüm Türkçe baskısındaki Prof. Şerif Mardin’in Şubat 1986’da, kitabın “Max Weber Üzerine” başlığı altında kaleme aldığı giriş bölümünden alıntıdır. s. 9

³ Carl Diehl, “The Life and Work of Max Weber”, **The Quarterly Journal of Economics**, Vol. 38, No. 1 (Nov. 1923) s. 87

1918 yılında Simmel'in ölümünden sonra Weber'in ölümüyle birlikte, birinci sosyologlar kuşağı sona ermiştir.⁴

Weber'in sorularının kendi dönemine nasıl bağlandığını görebilmek, belli başlı düşünsel etkilerini saptayabilmek ve bu etkilerin ötesinde, düşüncesinin “cesaretini” keşfedebilmek için, Weber'in sosyal-tarihsel ufkunu hatırlamak gerekir⁵:

1.2 Max Weber'in Sosyal-Tarihsel Ufku

Max Weber, akademik eğitim görmüş, ekonomik liberalizmin sağ kanadını temsil eden Nasyonal Liberal Parti'nin üyesi olan bir Reichstag milletvekilinin oğludur. Bu parti, büyük oranda, güçlü sanayiciler tarafından desteklenmekteydi. Bu sanayiciler Bismarck'ın anti-Katolik, anti-sosyalist politikalarını ve aynı zamanda, izlemiş olduğu dış politikayı destekliyorlardı. Fakat Weberler'in evi, Bismarck yanlılarının yanı sıra, Bismarck'ı desteklemeyi reddeden, demokrasi ve devlet sosyalizmini savunan liberal parti üyelerinin ve ilerici (*progressive*) partilerin üyelerinin de uğrak yeri idi. Bismarck yanlıları ve karşıtları arasındaki bu politik düşmanlık, genç Weber'in yüzleşmek zorunda kaldığı ilk düşmanlıktı. Diğer bir “düşmanlık” da ailenin içindeydi. Çağdaş ev kadınlarıyla kıyasla oldukça entelektüel bir kadın olan Weber'in annesi bir Ortodoks'tu; babası ise zamanının diğer ulusal liberalleri gibi dinle çok ilgili değildi. En iyi ifadeyle “kayıtsız bir liberal Protestan” olarak tanımlanabilirdi.⁶ Weber'in babası eşinin dinsel ve hümanist kaygılarına anlayış ve ilgi göstermiyordu; olasıdır ki, onun duygu dünyasını da paylaşmıyordu. Weber'in gençliğinde, annesi ve babası arasındaki ilişki giderek sıcaklığını yitirmişti.⁷

Weber, Strasbourg, Heidelberg ve Berlin üniversitelerinde hukuk, ekonomi, tarih ve felsefe öğrencisi olduğu dönemde, aynı düşmanlığı uzlaştırmak zorunda kalmıştır.

⁴ Laurent Fleury, “**Max Weber**”, Dost Kitabevi Yayınları, s. 9

⁵ a.g.e. s. 10

⁶ Paul Honigsheim, “Max Weber: His Religious and Ethical Background and Development”, **Church History**, Vol. 19, No. 4 (Dec. 1950) s. 220

⁷ “**Sosyoloji Yazıları: Max Weber**”, s. 24

Bu dönemde Weber, Roma antikitesi tarihçisi ve aynı zamanda Bismarck karşıtı güçlü bir siyasetçi olan Mommsen'in öğrencisi olmuştur.⁸

Bununla birlikte Weber, ulusal-liberal bir yazar ve Bismarck hayranı olan amcası Hermann Baumgarten'ın da sık sık misafiri olmuştur. İkisi de liberal Protestan olan kuzeni Otto Baumgarten ve Heidelberg Üniversitesi'nde kilise tarihi profesörü olan diğer amcası Adolph Hausrath ile de dinî konuları tartışmışlardır. Weber bu dönemde henüz epistemolojik olarak desteklemese de onların safhında yer almıştır ki Weber'in epistemolojik desteği Freiburg'da başlayacaktır.⁹

Kısa bir süre sonra, Berlin'de avukatlık yaptığı ve aynı zamanda Berlin Üniversitesi'nde Roma Hukuku ve Roma Tarihi dersleri verdiği sırada Weber, Freiburg Üniversitesi'nden ekonomi profesörlüğü için bir davet alır. Ders programının ağır olmamasının yarattığı imkân sayesinde ve üniversite hocalarından August Meitzen'in da teşvikiyle Weber, tarım ve kırsal yaşam tarihi ile ilgili çalışmasını bitirme fırsatı bulur. Freiburg'da (kısa bir süre sonra aynı pozisyon için davet edileceği Heidelberg'de de), Güney Alman Neo-Kantçı Okul yanlıları ile temas eder.¹⁰ Onların arasında Rickert, Lask, Jellinek, Radbruch, Windelband, Troeltsch gibi isimler vardır. Bu dönemde Weber, Protestan sofuluğu, Neo-Kantçı epistemoloji ve ahlâk ile sosyal bir liberalizm sentezinden oluşan kendi felsefesini formüle eder. Aşırı çalışma sonucunda tetiklenen bir sinir krizi yüzünden Heidelberg'deki hocalık görevinden ve siyasi faaliyetlerinden uzaklaşarak yazmaya odaklanır. Epistemoloji, genel sosyoloji ve din sosyolojisi alanlarındaki en önemli eserlerini bu dönemde hayata geçirir. Hocalık yapmıyor olsa da etrafında öğrencileri vardır. Bu öğrenciler arasında, kendi ülkelerinde zulme uğradıkları için ülkelerinden kaçarak Heidelberg

⁸ Paul Honigsheim, **a.g.e.** s. 220

⁹ **a.e.**

¹⁰ Neo-Kantçılık, 1871'den 1914'e kadar Almanya'da en önemli felsefe okulu olmuştur. Neo-Kantçılık doğa bilimleri anlayışına, pozitivizme, Hegelci idealizme, Marksist materyalizme, sosyal Darwinizme karşı gelişen felsefî tepkilerin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bir tür "kültür bilimleri epistemolojisi"ni şekillendirdikleri görülür. Neo-Kantçılar, Kant'ın Aydınlanma ile özdeşleştirdiği "kendi aklını kullanmak için cesaretli ol" (*sapere aude!*) anlayışından hareketle, Kant'ın "aklın otonomluğu" kavramını yeniden ele alırlar ve bu kavramı, sosyal varoluşun amacının, "hipotetik olarak kendi oluşturduğu kanunlar çerçevesinde, insanın ahlâki değerini artırma özgürlüğünü cesaretlendirme" olduğu görüşü ile birleştirirler. (Thomas E. Willey, "Back to Kant: The Revival of Kantianism in German Social and Historical Thought, 1860-1914", Reviewed by David Lipton, **The American Historical Review**, Vol. 80, No. 2 (Apr. 1980) s. 418-419)

Üniversitesi'ne başvuran ve üniversitenin de kabul ettiği birçok Rus devrimcisi vardır. Farklı görüşlerdeki bu Rus öğrenciler, dönemin Heidelberg atmosferinde önemli bir etki yaratmışlardır.¹¹

Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde Weber, ahlâki bir sorumlulukla ülkesine hizmet etmek istemiştir. Bir süre yüzbaşı olarak görev yapar fakat sağlık sorunları sebebiyle savaş alanına gönderilmez. Savaşın son döneminde, kendisinin de öngördüğü Wilhelm Almanyası'nın çöküşünden sonra, serbest-yazarlık faaliyetleri ile siyasi tartışmalarda yer alır. Weber, bu alanda iki cephede “savaşmıştır”: Bir taraftan, fethedilen toprakları Almanya'ya dâhil etmek isteyen militaristlere karşı, diğer taraftan da Almanya'yı tek başına suçlu gören ve Almanya'nın “Dağdaki Vaaz”¹² göre hareket etmesi gerektiğine inanan pasifistlere karşı mücadele vermiştir. Sağlığına kısmen kavuştuktan sonra Münih Üniversitesi'ndeki profesörlük görevini kabul eder. Ekonomi derslerine ilaveten sosyoloji ve genel ekonomi tarihi dersleri de verir. Bu dönemde “*Genel Ekonomi Tarihi*” adlı eserini yayımlar. Kısa bir süre sonra da zatürre geçirerek ölür.¹³

1.3 Felsefe ve Sosyal Teori İçinden Max Weber

Max Weber'in gelişimi, belli oranda, çelişen felsefeler arasında seçim yapma ihtiyacı ile şekillenmiştir. Bu gelişim sürecinde, nasyonal liberalizmden sosyal kanada ve sosyal bir liberalizme geçiş açıkça izlenebilir. Bu değişim, aynı zamanda, muhafazakârlıktan daha liberal bir Protestanlığa, heteronomluktan daha otonom bir ahlâka, duygusal olarak kavranmış bir felsefeden bilinçli ve öz iradeli bir

¹¹ Paul Honigsheim, **a.g.e.** s. 221

¹² Matta İncili'nin beşinci, altıncı ve yedinci bölümleridir. İsa, havarilerine öğretilerini Zeytin Dağı'nda aktardığı için bu isimle anılmıştır (*Sermon on the Mount*). İsa, gerçek mutluluk, düşmanlarını sevmek, yoksullara yardım etme, dua, oruç gibi konulardaki öğretilerini aktarır. (Irvin W. Batdorf, “How Shall We Interpret The Sermon on the Mount?”, **Journal of Bible and Religion**, Vol. 27, No. 3 (Jul. 1959) ; Dale. C. Allison Jr. “The Structure of the Sermon on the Mount”, **Journal of Biblical Literature**, Vol 106, No. 3 (Sep. 1987)

¹³ Paul Honigsheim, **a.g.e.** s. 222

Protestanlık ve Neo-Kantçılık bileşimine uzanan bir değişimdir ve Neo-Kantçı felsefe, Weber'in hayatında bir dönüm noktası teşkil eder.¹⁴

Paul Honigsheim,¹⁵ Weber'in yaşamını iki döneme ayırır. İlk dönemi "Neo-Kantçılık Öncesi Bir Protestan" olarak değerlendirir, yaşamının ikinci döneminde ise Weber, "Neo-Kantçı Bir Protestan"dır.

Neo Kantçılık öncesi gençlik döneminde Weber, birçok sorunla ilgilenmiştir fakat onu hiçbir şey birey-devlet, birey-kilise ilişkileriyle ilgili dinî-ahlâksal sorunlar kadar derinden etkilememiştir. Bu sorun, dünyaya dair bağımsız fikirlerinin oluşmaya başladığı ilk günden, erken ölümüne kadar onu meşgul etmiştir. Yüzleşilmiş fakat geçici olarak cevaplanmış bu soruları, Neo-Kantçı felsefe ile karşılaşması sonrasında daha sistematik ve epistemolojik bir temelle tekrar ele alır.¹⁶

Weber'i Neo-Kantçı gruplar arasında en çok, Windelband, Rickert, Jellinek, Troeltsch'in de aralarında bulunduğu Güney Alman Okulu etkilemiştir. Bu isimler ilgilerini, diğer Neo-Kantçılar'ın düşüncesinde daha küçük bir rol oynayan, kültürel bilimlerin epistemolojik arka planına ve tarih felsefesine yöneltmişlerdir. Onlar bilimsel ilgi alanı ile dinî ve ahlâki algı ve eylem alanı arasındaki ayırımı ilaveten, objeler ve doğa bilimlerinin yöntemleri ile kültürel bilimleri, yeni bir yolla ayırmışlardır. Özellikle Windelband ve Rickert, bilimlerin sınıflandırılması üzerine bir sistem geliştirmişlerdir. Onlara göre tarih, gerçeklerle ilgilidir. Doğa bilimleri ise, otomatik olarak meydana gelen değişikliklerin genel kuralları ile ilgilidir. Bu bakış açısı ile, birçok bilimi oturtmaya çalışmışlar fakat sosyolojinin özü, sınırları ve yöntemleri ile ilgilenmemişlerdir. Bu noktada Weber devreye girer.¹⁷ Weber, Neo-Kantçılar'ın epistemolojik çözümleri ile Protestanlığı birleştirir. Protestanlık ve Neo-Kantçılık bileşimi, Weber'e kendi dinî ve ahlâkî sorunlarını çözmede bir araç sağlar. Weber için bu sorunlar giderek, modern toplumun talepleri ile İsa'nın emirleri arasında bir uzlaşım haline gelir.¹⁸

¹⁴ a.e.

¹⁵ Paul Honigsheim, Heidelberg döneminde, Weber'in çevresindeki öğrencilerinden biridir.

¹⁶ Paul Honigsheim, a.g.e. s. 223

¹⁷ a.g.e. s. 226

¹⁸ a.g.e. s. 228

Carl Diehl de, Max Weber'in eserlerine dair gerçekleştirdiği çalışmasında, Weber'in araştırmalarının çok çeşitliliğine değinir ve geniş bir alana yayılmış olduğunu vurgular. Bu yüzden de Weber'in asıl uzmanlık alanının ne olduğunu söylemek zordur. Bu çok yönlülük ve "hevesli bir ruhla" Weber, dikkatini çeken tüm sorunlara "saldırmıştır". Diğer yakın bilimlere girmekten de kaçınmamıştır. Örneğin Rus Devrim Hareketi ile ilgili çalışmalarında Rus kaynaklara vâkıf olabilmek için Rusça öğrenmiştir. Fakat çalışmalarının çoğu ilk aşamada kalmıştır çünkü dikkatini farklı yeni sorunlar çekmiştir. Diğer eserlerinin tamamlanması da erken ölümü sebebiyle mümkün olamamıştır. Yine de, bir kısmı hayattayken, bir kısmı da ölümünden sonra gerçekleştirilen ortak çalışmaların, gelişimini tamamlamış ve sistematik bir tutarlılık yansıttıkları görüşü ağır basmıştır.¹⁹

Weber'in hukukla ilgili ilk uzun yayını "*Zur Geschichte der Handelsgesellschaften im Mittelalter*"dir (Ortaçağ'da Ticari Şirketlerin Tarihi, Stuttgart 1889). Daha sonra da hukukla ilgili birçok deneme yayımlamıştır; bunlardan biri *Goldschmidt's Zeitschrift für das Gessamte Handelsrecht*'te (Goldschmidt's Ticaret Hukuku Dergisi) yayımlanan "*Ergebnisse der Deutschen Börsenenquete*" (Alman Borsalar Çalışması Sonuçları) adlı makalesidir; bir diğeri de Alman "*Juristentag*"ın (Hukukçular) mesken hukuku üzerine görüşleri (1897) ve *Deutsche Juristenzeitung*'da (Alman Hukukçular Gazetesi) yayımlanan süreli ikamet ile ilgili makalesidir.²⁰

Weber, tarihsel içtihat üzerine çalışmaları ile bağlantılı olarak özellikle ekonomi tarihine ilgi duymuştur ve ekonominin bu dalını değerli katkıları ile zenginleştirmiştir. "*Römische Agrargeschichte*" (Roma Tarım Tarihi, Stuttgart 1892) ve *Handwörterbuch der Staatswissenschaften*'da (Siyasal Bilgiler Sözlüğü) yayımlanan "*Agrarverhältnisse im Altertum*" (Antik Tarım İlişkileri) adlı makalelerini de içeren çalışmaları, tarım tarihine yönelik önemli katkılar sağlamıştır. St. Louis'deki uluslararası kongrede, geçmiş dönem ve zamanının Alman tarım sorunlarını tartışmaya açmıştır. Weber, tarım tarihi yanında tarım politikalarına da

¹⁹ Carl Diehl, **a.g.e.** s. 88

²⁰ **a.g.e.** s. 89

ilgi duymuştur. *Verein für Sozialpolitik* (Sosyal Güvenlik Kurumu) için Almanya doğu Elbe'deki tarım işçilerinin durumu üzerine yaptığı titiz araştırması, büyük övgüler almıştır.²¹ Öte yandan Weber, ekonomi tarihi üzerine geniş kapsamlı bir eser yayımlamamıştır. Bu eksiklik, ölümünden sonra konuyla ilgili çalışmalarının derlenerek yayımlanması ile önemli ölçüde giderilmiştir.²²

Münih 1919-20 kış dönemi dersleri, "*Sosyal ve Ekonomik Tarihin Ana Hatları*" adı altında yayımlanmıştır. Aslında Weber, içeriğin ders anlatımlarından ibaret olduğu ve söylemlerinin henüz olgunlaşmadığı, tamamlanmadığı gerekçesiyle bu kitabın basılmasını istememiştir; fakat eser, Weber'in ekonomi tarihinin en önemli sorunları ile ilgili görüşlerini yansıtması bakımından önemlidir. Özellikle tarım tarihi üzerine olan bölümler, bu alandaki derin bilgisini ortaya koymaktadır.²³

Weber'in yayınlarının büyük bir kısmı da, sosyal bilimlerin yöntemsel sorunlarına adanmıştır. Bu yayınlar arasından en önemlileri özel bir ciltte toplanmıştır.²⁴ Burada yer alan denemelerin başlıklarına bakıldığında, tartışmaya açılan konuların çeşitliliğini görmek mümkündür. Weber, yöntemin mantıksal sorunlarını tartışmanın yanı sıra belirli sorunlar karşısında aldığı pozisyonunu da açık bir biçimde ortaya koyar.²⁵

Weber, başlıca yöntemsel kavramlar temelinde, hayatının büyük bir kısmını adadığı sosyolojinin tüm sorunlarını tartışır. Ekonomi sosyolojisi, hukuk sosyolojisi, siyaset sosyolojisi ve din sosyolojisini de içeren bütün sosyolojik sistemi değerlendirmeyi planlamıştır fakat ölümü, bu planını gerçekleştirmesini

²¹ a.e.

²² a.e.

²³ a.g.e. s. 90

²⁴ "Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre", Tübingen, 1922, "Roscher and Knies and the Logical Problems of Historical Economics"; "The Objectivity of Knowledge in Social Science and Policy"; "Critical Studies in the Logic of the Cultural Sciences"; "R. Stammler's " Conversion " to the Materialistic Conception of History"; "The Theory of Marginal Utility and the Fundamental Law of Psychophysics"; "Energetic " Theories of Culture"; "On Some Categories of Understanding Sociology"; "The Meaning of " Value- freedom" in the Sociological and Economic Sciences"; "Methodological Bases of Sociology"; "Science as a Profession"; "Supplement to the Essay on R. Stammler's " Conversion " to the Materialistic Conception of History"

²⁵ Carl Diehl, a.g.e. s. 90

engellemiştir. Yine de Weber'in iki eseri, onun bu alanla ilgilenme niyetine dair fikir verir: İlki "*Wirtschaft und Gesellschaft*"dır (*Ekonomi ve Toplum*); fakat bu eserin belirli bölümleri tamamlanmamıştır ve bazı bölümleri de ancak ölümünden sonra yayınlanmıştır. Bu eser, önemli sosyolojik bağlantılar rehberliğinde tüm sosyal ve ekonomik hayata dair Weber'in görüşleri ile ilgili önemli bir inceleme sağlar. İkinci olarak da, üç ciltte toplanmış "*Gesammelte Aufsätze zur Religions-sociologie*"si (*Din Sosyolojisi Üzerine Denemeler*) örnek verilebilir. Denemelerin merkezinde "*Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*" yer alır. Üç ciltte, bu ve diğer denemelerinin yanı sıra, dünya dinlerinin ekonomik etiği üzerine dair çalışmaları yer alır. Biri, Çin ve Hinduizm, Budizm üzerinedir (ikinci cilt), diğeri de eski Yahudilik üzerinedir (üçüncü cilt). Bu denemeler, ölümünden sonra eşi Marianne Weber tarafından yayımlanmıştır. Weber, erken Hristiyanlık ve İslam'ı da ele almayı planlamıştır. "*Gesammelte Aufsätze zur Religions-sociologie*"de Weber, genel olarak, çeşitli din sistemleri tarafından üretilen ekonomik-ahlâkî güdüler, etkileri ve tarihsel bir gelişim içerisinde hangi sosyo-ekonomik faktörlerin toplum üzerinde rol oynadığını ortaya koymayı amaçlamıştır. Özellikle de püriten olarak tanımlanan dinî etkilerin, modern kapitalizmin gelişimini nasıl etkilediğini ortaya koymayı hedeflemiştir. Weber, reddettiği, tek taraflı Marksist materyalist tarih kuramının aksine, ahlâkî-dinî etkilerin ne kadar önemli bir rol oynadığını ve dinsel bilincin içeriğinin, ekonomik faktörlerden türememiş olduğunu kanıtlama arayışındadır.²⁶ O bu konuda, diğer alanlardaki çalışmalarından çok daha fazla bir biçimde, Marksizm'in de dâhil olduğu tarihselci okullardan ayrılır. Bu sadece *Protestan Ahlâkı*'nda yapmış olduğu gibi, dinî oryantasyon ve değerlerin bağımsız etkisinin, ekonomik ve siyasi durumlarla ilişkili olduğu düşüncesi ile görülmez. Weber ayrıca, karşılaştırmalı ve teorik olarak analitik bir değerlendirme yapılması gerekliliğinin de altını çizer.²⁷

Max Weber'in "yeniden keşfedilmesine" öncülük eden Talcott Parsons'a göre, Weber'in eserlerinin en önemli özelliği, sosyoloji ve ilgili disiplinlerin gelişimine

²⁶ a.g.e. s. 92

²⁷ Talcott Parsons, "Max Weber 1864-1964", *American Sociological Review*, Vol. 30, No. 2 (Apr. 1965) s. 175

yön vermiş olmasıdır. Fakat Parsons bu yorumun, Weber'in katkılarının, temelde programatik olduğu şeklinde algılanmaması gerektiğini ifade eder. Tam tersine Weber'in eserlerinin geniş kapsamı, sosyal bilimlerin makroskobik ilgi alanlarını, diğer tüm bilim adamlarından daha etkin bir şekilde ortaya koymaktadır. Onun çalışmalarına verdiği yön ve sayısız fakat sistematik olarak birbiriyle ilişkili denemeleri, önemli bir temel sağlamıştır.²⁸

Weber'in sosyolojik düşünceye verdiği yön, yüzyıl başında ilk önce Almanya'dan, daha sonra da Fransız geleneklerinden ve hatta İngiltere'den etkilenmiştir. Bu dönemde doğa bilimleri modelleri bağlamında insan ilişkileri, kültür ve davranış gelenekleri ile insan ve beşerî bilimler ilişkisini vurgulayan gelenekler arasında büyük bir uçurum gelişmekteydi. Almanya'da bu sorun büyük oranda, en önemli referansı Kant olan, felsefedeki idealist hareket ile şekilleniyordu. Düşünsel disiplinlerdeki fenomen ve nomen arasındaki Kantçı ikilem²⁹, giderek XIX. yüzyıl Almanyası'nda, doğa ve kültürel bilimler arasındaki ayrımın temeli haline gelmişti (*Kultur* ya da *Geisteswissenschaften* / *Kültür* ya da *Beşeri Bilimler*)³⁰.

Weber'in zamanındaki sosyal hareket, özellikle de Marksist biçimde Avrupalı düşünürler arasında çok önemli olmuştur. Bu, temel olarak Alman idealizminin Hegelci kolundan³¹ ayrılma ile kendini göstermiştir. Marx, Ricardyen ekonomik

²⁸ a.g.e. s. 171

²⁹ Kant, fenomeni, fiziki ve ruhsal dünyaya ait durum ve nitelikler itibarıyla bilinç tarafından algılanan şey, yani var olan nesneye karşılık görünen nesne olarak tanımlar. Fenomen, nomenin karşıtıdır. Nomen, ancak kendini açıklayarak, yani zahirî (fenomen) olarak kendini ortaya koyabilir. Kant'ın bu ayrımı aslında, Aydınlanmacı düşünürlerin rasyonalist ve empirist saldırılarına karşı, bilinmeyen, nomenal dünyaya yükselterek Tanrı kavramını kurtarma amacını yansıtmaktadır. Ona göre, sadece fenomen dünya deneyim temeline oturabilir ve saf aklın düşünsel yetisi ile kavranabilir. (M. A. R. Habib, "The Prayers of Childhood: T. S. Elliot's Manuscripts on Kant", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 51, No. 1 (Jan.-Mar. 1990) 93-114, s. 94-95

³⁰ Talcott Parsons, a.g.e. s. 172

³¹ Hegel'in doktrini nesneldir ve Platonik idealizme yakındır fakat Hegel, Platon'un idea doktrininin soyutluğunun ötesine geçer. Hegel idealizmi, mutlak idealizm olarak da tanımlanır. Hegel, Aristo'nun "*düşünce ve onun nesnesi maddeden bağımsız olarak birbirleriyle aynıdır*" düşüncesini paylaşır. (J. E. Turner, "A Theory of Direct Realism and the Relations of Realism to Idealism", review by Douglas Macintosh (Yale University), *the Journal of Philosophy* Vol. 24, No. 6 (Mar. 17, 1927). Bu da Plotnitsky'ye göre "madde içermeyen maddesellik"tir (*materiality without matter*). (Leon Chai, "Prospects for Idealism", *Modern Philology*, Vol. 104, No. 1 (Aug. 2006) s. 100; Nathan Fialko da Hegel idealizmi için 1935 tarihli "*Passivity and Rationalization*" adlı kitabında: "İki modern din, Kapitalizm ve Komünizm, aynı metafizik sistemden gelirler, Hegel idealizminden." der.

teorinin, kapitalist sistemdeki çatışma ve istikrarsızlık unsurlarını vurgulayan değiştirilmiş bir modelini benimsemiştir.³² Geçmişteki feodal öncüllerinden, ileride sosyalizmle yer değiştirme olasılığına kadar uzayan bir perspektifle ve tarihsel bir oryantasyonla Marx'ın formülasyonu, sağlam bir tarihsel sistem olarak kapitalizm teorisidir. Sosyalist düşüncenin diğer modelleri, diğer düşünsel bileşenlerle ilgilidir fakat Weber için Marksist model en önemlisidir. Marksistler, tıpkı idealist eğilimli tarihçiler gibi, sosyo-kültürel disiplinleri asimile etme eğiliminde olan pozitivizmin bütün biçimlerini kesin olarak reddederler. Weber, Marksist terminolojiyi sürdürerek ve kısmen Marksistlerin olumsuz değerlendirmesini paylaşarak ancak materyalizmi benimsemeyen, “kapitalizm”i kullanır.³³

Weber çalışmalarını sürdürürken artık çağdaş görüşlerin sağladığı düşünsel kaynakları tatmin edici bulmamaya başlar. Bu da birbirinden farklı fakat yakından ilişkili üç cephede kendini dışa vurur: Sosyal bilimlerin araştırma yöntemleri açısından değil, daha çok bilim felsefesi ile ilgili olarak metodolojik oryantasyonunun yeniden tanımlanması gerekliliği, genelleştirilmiş analitik teori için bir plan geliştirme ihtiyacı ve “karşılaştırmalı” terimini salt tarihsel bilgidan ayırarak harekete geçirme ve yorumlama ihtiyacı.³⁴

İlk cephede Weber'in çıkış noktası, ünlü “değer özgürlüğü doktrini” olmuştur. Weber'e göre, özellikle siyaset ve dinî konularla ilgili olan toplumun eğilimlerinden özgürleşmesi gereken bilim bir “meslek”tir. Onun metodolojik kriterlerinden ikincisi de “değer ilişkisi”dir (*Wertbeziehung*). Weber burada, araştırmacının değer sistemini bir görecelilik ögesi olarak sunarak (araştırmacı, özellikle de sosyal alanlarda bu değerler bakımından önemli olan sorun anlayışı tarafından yönlendirilir), tarihsel gelenekten yararlanmıştır. Weber'in üçüncü olarak üzerinde durduğu nokta,

³² David Ricardo, kapitalizm içinde bir dağıtım teorisi geliştirmiştir, bu da toplumun üretiminin toplum içindeki sınıflara dağıtım teorisidir. Bu teorisinin en olgunlaşmış versiyonu, üretilmiş olan her maddenin değerinin, maddeyi somutlaştıran emek ile eşit olduğunu savunan emek-değer teorisidir. Marx da *Das Kapital*'indeki formal ekonomik analizini, Ricardo'nun ekonomi teorisi üzerine kurmuştur. (Duncan K. Foley “Understanding Capital: Marx's Economic Theory”, review by John Roemer, *Journal of Economic Literature*, Vol. 28, No. 4 (Dec. 1990) s. 1727; Schwartz Centre for Economic Policy Analysis (SCEPA))

³³ Talcott Parsons, **a.e.**

³⁴ **a.g.e.** s. 173

anlamaların ve dürtülerin öznel olarak ele alındığı “anlama”nın (*Verstehen*) önemidir. Weber’in metodolojik konumunun bu üç yönünün bileşimi onu, idealist-tarihselci sosyal düşünce ile radikal bir kopuşa götürmüştür. Ona göre kültürel disiplinler, genelleştirilmiş bir analitik kavramsallaştırma etrafında oluşturulmalıdır. Öncelikle, bilim adamının öznel değerleri, onu ampirik bulguya saygı göstermeye zorlar. İkinci olarak da “değer ilgisi” prensibi ile ilişkili “seçicilik”, sorun çözümüne dayanan bulgunun, soyut biçimde tanımlanmış değişkenler referansı ile analiz edilmesini gerektirir.³⁵

Max Weber, geçtiğimiz yüzyılın en önemli sosyal bilimcilerinden biridir, her şeyden önce bir bilim adamıdır fakat onu ele alırken, onun siyasi kişiliğine de değinmek gerekir. Kozmopolitan bir entelektüel olan Weber, tutkuyla siyasetle ilgilenmiştir ve siyasetin etkilerine duyarlılık göstermiştir.³⁶ Onun için bilimde olduğu kadar siyasette de nesnellik, ısrarla takip edilmesi gereken bir kavramdır. Bu yüzden de bilim adamı kişiliği ile birlikte siyasi bir figür olarak da Weber’i, nesnellik kavramı açısından değerlendirmek mümkündür.

Tüm siyasi eylemler için güçlü bir ulusal devletin gerekli olduğu inancıyla Weber, hiçbir zaman tek taraflı bir liberal olmamıştır, bununla birlikte, devleti idolleştirme taraftarı da değildir. Weber, ilk önce düşüncenin farklı eğilimlerini öğrenmek, gözlemlemek, anlamak istemiştir. Marianne Weber’e göre, ondaki üstün özellikler de bunlardır: Olayları, nesnel bir biçimde anlama çabası, gerçeklerle ilişki içerisinde kavrama ve siyasi eyleme yönelik farklı dürtülere adil bir şekilde yaklaşma.³⁷

Nesnel, gerçeklere dayalı rasyonel bir tutum, Weber’in anlayışında başından itibaren belirli temel değerlerin irrasyonel olarak benimsenmesi ile iç içe olmuştur. Bu tutum, Weber’in ilk siyasi tercihinde de kendini gösterir. Weber ilk oyunu, Nasyonal Liberal Parti yerine Özgür-Muhafazakar Parti’ye vermiştir. Marianne Weber bu konuyla ilgili olarak: “*Belki de Özgür-Muhafazakâr Parti’de sosyal*

³⁵ a.g.e. s. 173-174

³⁶ a.g.e. s. 172

³⁷ Fred H. Blum, “The Man of the Politics and the Man Dedicated to Objectivity and Rationality”, *Ethics*, Vol. 70, No. 1 (Oct. 1959) s. 2

sorunlara yönelik daha iyi bir anlayış umdu, belki de partinin güç politikasına ilişkin tutumunu daha yakın buldu; fakat o, hiçbir yerde bir partizan olmadı.”³⁸ demiştir.

Weber, Bismarck’ın siyasi dehasına, Almanya’nın birliğini ve gücünü kuvvetlendirme girişimlerine hayrandır fakat bununla birlikte Bismarck’ın doyumsuz güç arzusunu da eleştirmiştir. Weber, bağımsız, sorumlu bir siyasi liderliğin eliminasyonuna şiddetle karşı çıkmıştır.³⁹ O, Almanya’nın çöküşünden sonra, geleceğinde, sadece demokrasi ve cumhuriyetin olması gerektiğini savunmuştur ve tüm enerjisi ile orta sınıf ve işçi sınıfının birleşmesi için savaş vermiştir.⁴⁰

Marianne Weber, Max Weber’in siyasi olayları, tüm yaşamı boyunca ısrarla takip ettiği bir kriterle değerlendirdiğini, bunun da “spiritüel özgürlük” olduğunu dile getirmiştir. Weber’e göre spiritüel özgürlük, siyasi güç menfaatleri için bile feda edilmemelidir. Weber, vicdanın en üstün değer olduğunu savunur. Bu sebeptir ki Weber, *Kulturkampf*’a⁴¹ ve Polonyalılar’ı Almanlaştırma amacındaki Prusya dil politikasına karşı çıkmıştır.⁴²

1891’de Bismarck, II. William tarafından yerinden edildiğinde Weber: “*Bu durumun iyi yanı, bir Sezar’dan sonra başka bir Sezar’ın gelmesi değildir; bu ikisinin bir çekişme içinde olmasıdır. Böylece “birey”, “kendi yargısı” ile karar vermek zorunda kalır*” der. 1894’te Beşinci Luteryen Sosyal Kongresi’nde de bunu, benzer şekilde ifade eder: “*Bizler, bireyin değerli gördüğümüz niteliklerini geliştirmek istiyoruz: Kendine karşı sorumluluk, spiritüel ve ahlâkî değerlere karşı derin bir arzu. Bizler, insanları “mutlu etmek” için sosyal koşulları şekillendirmek istemiyoruz; kaçınılmaz varoluş savaşı baskısı altında gelişebilmeleri için, onların*

³⁸ a.g.e. s. 3, Marianne Weber’in “*Max Weber*” adlı biyografisinden alınmıştır.

³⁹ a.g.e. s. 3

⁴⁰ Carl Diehl, a.g.e. s. 92

⁴¹ *Kulturkampf*, ulusal birliğini yeni tamamlamış Almanya’daki Bismarck yönetiminin, zorla vatandaşların hayatlarına girmek, izin verilen güç kullanımı tanımının sınırlarını değiştirmek ve siyasal çatışmaların sonuçlarını etkilemek için 1870-90 arası başvurduğu politikalara verilen addır. (Ronald J. Ross, “Enforcing the Kulturkampf in the Bismarckian State and the Limits of Coercion in Imperial Germany”, *the Journal of Modern History*, Vol. 56, No. 3 (Sep. 1984) s. 457

⁴² Fred H. Blum, a.g.e. s. 3

içlerindeki “en iyi”yi ortaya çıkarmak istiyoruz. Bu “en iyiler”, ulusta korumak istediğimiz fiziksel ve spiritüel niteliklerdir.”⁴³

Weber’in kişiliği, siyasi düşüncesi ve siyasi eylemi ile nesnellik ve rasyonellik ısrarı arasında bir ilişki kurmak mümkündür. Weber, ülkesinin siyasi mücadeleleri ile derinden ilgili olmuştur fakat bir yandan da duygularının gücüne karşı koyabilmek için psikolojik bir gereksinim duymuştur. Bu açıdan onun nesnellik ısrarının hayatı bir önemi vardır çünkü duygularına ve irrasyonelliklerine “saldırıları” karşısında o, bir duvar örmelidir. “Zihnen sıkıntılar yaşaması” sebebiyle siyasete tutkuyla bağlılığında Weber nesnel olma ihtiyacı hissetmiştir.⁴⁴

Yaşamı boyunca Weber, Özgür-Muhafazakâr Parti’den sosyal demokratlığa kadar giden bir değişim sürecinden geçmiştir fakat o hiçbir yerde kendini “evinde” hissetmemiştir. Bunun sebebi kısmen parti mekanizmasının taleplerinin onun liderlik özelliği ile çatışma içerisinde olmasından kaynaklanmıştır; bu durum kısmen de, onun bağımsız kişiliği ile bir partiye tabi olamama durumu ile açıklanabilir.⁴⁵

Weber, yaşamı bir değerler mücadelesi, bir uzlaşmazlık savaşı olarak görmüştür. Marianne Weber’e göre onun nesnellik ısrarının anlamı, “varoluş çatışmalarıyla başa çıkma” ve “birbiriyle çelişen değerler dünyasında bireysel seçimin haysiyetini koruma girişimi”dir. Weber’in, değer yargılarından özgürleşme ısrarı ile onun genel düşüncesini anlamada nesnellik kilit noktadır. O, çatışmalarla başa çıkabilmek için nesnelliği, hem bilimde hem de siyasette dinî bir şevkle savunmuştur. Weber’in nesnelliği kahramanca bir harekettir; “neden”e, ve “gerçek”e tam bir bağlılığı ifade eder.⁴⁶

Weber’in insan varoluşunun çelişkileriyle baş etme girişimi büyük bir cesaret örneğidir. Sinirsel rahatsızlığının da bu yükün, onun taşıyabileceğinden çok daha ağır bir yük olmasından kaynaklandığı söylenebilir.⁴⁷ Aynı görüşte olan Marianne

⁴³ a.e.

⁴⁴ a.g.e. s. 15

⁴⁵ a.e.

⁴⁶ a.g.e. s. 16-17, (ileri bir okuma için: Fred H. Blum, “On the Meaning of Max Weber’s Postulate of “Freedom” from Value Judgments” **American Journal of Sociology**, L, No. 1 (July, 1944)

⁴⁷ a.e.

Weber’e göre de Max Weber, olağanüstü yeteneklidir, inanılmaz zeki ve karizmatiktir fakat aslında Weber, trajik bir figürdür, sakat bir devdir. Olağanüstü başarılarına rağmen, sağlık sorunları, ülkenin “aptallığı” ve “sabit fikirliliği” yüzünden, hak ettiği değeri görememiştir.⁴⁸

Tıpkı insanın hayatı gibi, bilim adamının da hayatı trajiktir. Yine de Max Weber, bu hayatı seçmiştir.⁴⁹

1.4 Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhı

Çok az tarihsel teori, Max Weber’in “*Protestan Ahlâkı*” tezi kadar uzun ömürlü olmuştur. 1904-5’te, iki bölümden oluşan bir makale olarak yayımlandığı ilk günden beri Weber’in tezi, modern sosyal bilimlerin en uzun soluklu tartışmalarının da odağında yer almıştır.⁵⁰ Tarihçi Patrick Collinson’a göre Weber tezinin hala gündemde olmasının başlıca sebebi, Weber’in, bugün sorgulamayı sürdürdüğümüz soruları formüle etmiş olmasıdır. Bu sorular, ekonomi ve kültür ilişkisi üzerinedir.⁵¹

Winthrop S. Hudson, günümüzde Weber’in söylemini, kapitalizmin Kalvinizm’in bir ürünü olduğu şeklinde yorumlayanların yanlış bir yorum yapmakta olduklarını söyler. Weber böyle bir iddiada bulunmamıştır. Onun niyeti çok daha “mütevazidir”. O, kapitalist ruhun ortaya çıktığı genel matriksin birçok bileşeninden birini analiz etmek istemiştir ve Kalvinizmin, kapitalizmin ruhuyla uyumlu bir ruh doğurmuş olduğu, böylece de kapitalist toplumun gelişimine olanak tanıdığı fikrini öne sürmekten başka bir şey yapmamıştır.⁵²

⁴⁸ Marianne Weber, “**Max Weber: A Biography**”, 1926 tarihli bu biyografi, Max Weber’in en kapsamlı biyografisidir.

⁴⁹ Paul Honigsheim, **a.g.e.** s. 235-236

⁵⁰ Margaret C. Jacob & Matthew Kadane, “Missing, Now Found in the Eighteenth Century: Weber’s Protestant Capitalist”, **The American Historical Review**, Vol. 108, No. 1 (Feb. 2003) s. 20

⁵¹ Patrick Collinson, “**Religion, Society and the Historian**”, June 1999, s. 158, 162

⁵² Winthrop S. Hudson, “The Weber Thesis Reexamined”, **Church History**, Vol. 57, **Supplement: Centennial Issue** (1988) s. 56

Weber, “*Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*” adlı makalesinde, Almanya’daki Katoliklerin ve Protestanların ekonomik davranış biçimlerinde, ayırt edilebilir bir fark olduğu gözleminden yola çıkmıştır. Yazılarında, bu farklılığın sebeplerinden biri olarak, Protestanlıktaki, insanların yaşam biçimlerini yöneten ve onlara rehberlik eden “dünyevî asketizm”⁵³ prensibini görür. Bu da, Weber’e göre, batı dünyasının modern burjuva kapitalizminin oluşmasına katkı sağlamıştır.⁵⁴ Ona göre Kalvinizm, kapitalizmin büyümesini sekteye uğratmaya hizmet etmiş sınırlandırmaları gevşetmiştir; çalışkanlık, tutumluluk, kanaatkârlık, dürüstlük, sağduyu, itidal gibi ekonomik erdemleri teşvik etmiştir ve en önemlisi de, kapitalizmin “ruhu”nun gelişiminde psikolojik bir teşvik sağlamıştır.⁵⁵ Weber’in tezi, onun Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’da gözlemlediği ve Kalvinizm ile ilişkilendirdiği bulgular üzerine kurulmuştur.

Weber bu en ünlü eserinde, belli dinî ve sosyal insan tiplerini araştırmıştır. Buna bağlı olarak Protestanlığın, özel bir edinin ahlâkı içerdiğini ve bunun da kaynağının, Luteryen bir iş ahlâkı değil, daha çok, dinsel olarak farklı bir fenomenin- asketik Protestanlığın- genel tabiriyle “dünyevî asketizm” olduğunu dile getirmiştir. Weber’e göre bu dünyevî asketizm, Protestan kapitalizminin ruhu bağlamında, Protestan Ahlâkı’nın esas noktasıdır ve dünyevî asketizm, derin bir doğruluk, öngörülebilir ekonomik davranış ve dinî bir görev anlayışı ile profesyonel yükümlülüğü, yorulmak bilmez bir şekilde yerine getirme ile karakterize edilir. Bu davranış biçimi, ekonomik rasyonalitenin özgül batılı doğasının önkoşulunu ve dolayısıyla da modern endüstriyel kapitalizmi oluşturur.⁵⁶

Weber’in argümanında, asketik Protestanlığın “dünyevî asketizmi” merkezî bir rol oynar. Reformcu Kalvinist Protestanlık ile ilişkilendirilebilecek edebî kaynaklara ve

⁵³ Dünyevî çilecilik, Weber, kapitalizmin Protestanlık etkisiyle gelişimini, bu kavram ile açıklar. Weber sosyolojisi bağlamında dünyevî asketizm, tüm dünyevî zevklerden uzak durarak kâr için üretim yapılması ve bireysel zevkler için harcamadan kaçınarak sermaye birikiminin artışının sağlanmasıdır.

⁵⁴ Karl-Ludwig Ay & Amy C. Dolphin, “Geography and Mentality: Some Aspects of Max Weber’s Protestantism Thesis”, *Numen*, Vol. 41, No. 2 (May 1994) s. 163

⁵⁵ Winthrop S. Hudson, *a.g.e.* s. 56

⁵⁶ *a.e.* s. 164-165

Hollanda, İngiltere, Amerika fenomenlerine dayanarak Weber, bu asketizmi John Calvin'in "Kader Doktrini"ne bağlar. Fakat bu, Martin Luther'in doktrini olan "gerçek iman yoluyla Hristiyan müminin sonsuz kurtuluşa ermesi" anlayışına çok uzaktır. Weber'in izah yöntemi sonucu, Kalvinizm ile ilişkili sosyolojik yönlerin, sadece Zwinglianizm⁵⁷ ya da Kalvinizm'in önemli bir rol oynadığı Protestan Almanya'nın bazı bölgeleri ile ilgili olduğu söylenebilir. Fakat Weber, Alman Kalvinizm'ini göz ardı ederek, Batı Avrupa ve Amerikan Kalvinizmi üzerine odaklanmıştır. Bu yüzden de, Almanya ile ilgili bulgularına hiç değinmemiştir.⁵⁸ Bu bağlamda Weber'in, konuyu Almanya ve Luteryenlik açısından gündeme getirmiş olması gerektiği ve merkez Avrupa ve Kalvinizm açısından bir değerlendirme yapmış olması gerektiği görüşü gündeme gelmiştir. Ancak bu, Weber tezinin çürütülmesi anlamına gelmemelidir çünkü Reformasyon dönemi tüm din bilimcileri fikirlerini, Roma Kilisesi mirası, Rönesans, Hümanizm, Zwingli, Calvin ve Luther üzerine dayandırmışlardır ve bu sebeple de Hollanda, İngiltere ve Amerika dinî fenomenlerinin, Reformasyon'un kökenindeki ülke- Almanya ile aynı kaynaklara sahip olmaları mümkün olmuştur.⁵⁹

Weber'e göre, tarihsel süreçte asketik Protestanlığın dört biçimi görülmüştür, bunlar: Batı Avrupa'da, özellikle XVII. yüzyılda etkili olmuş olan Kalvinizm, Pietizm⁶⁰, Metodizm⁶¹ ve Baptist hareketten⁶² kaynaklanan mezheplerdir.⁶³

⁵⁷ Zwinglianizm, Luther ve Calvin gibi Reformist olan Ulrich Zwingli'nin öğretilerine dayanan inanıştır. Reformasyon tarihi, Luteryen bakış açısıyla tek taraflı olarak yazıldığı için, Zwinglianizm'in de içinde yer aldığı diğer gelenekler görmezden gelinmiştir. Zwingli'ye göre dindarlık çalışma yoluyla değil, inanç yoluyla oluşur. İsviçre'deki Protestan reformunun lideri olan Huldrych Zwingli'ye göre sosyal ve etiksel sorunlar, Hristiyan inancının merkezindedir ve Hristiyan toplumu ve siyasi eylem düzene sokulmalıdır. Zwingli bir Reformist olduğu kadar bir hümanisttir. Zwinglianizm, Protestan mezhepleri arasında en ılımlı olandır. (Gottfried W. Lochner, "Zwingli's Thought: New Perspectives", review by R.W. Scribner, *The Journal of Modern History*, Vol. 57, No. 1 (Mar. 1985))

⁵⁸ Karl-Ludwig Ay & Amy C. Dolphin, **a.g.e.** s. 165

⁵⁹ **a.e.** s. 166-167

⁶⁰ "Uyanış" ve "derin inanç" öğütleyen Protestan mezhep

⁶¹ Katı disiplin uygulamalarıyla tanınan Protestan mezhep

⁶² "Vaftiz" yoluyla "arınma" temelli Protestan inancı benimsemiş mezhep

⁶³ Karl-Ludwig Ay & Amy C. Dolphin, **a.g.e.** s. 170

Weber, insanın doğal dürtülerine aykırı olan kapitalist ruhun, esasen irrasyonel bir ruh olduğunu dile getirmiştir ve sadece en güçlü motivasyonun, tüm kültür içerisinde kapitalist ruhu baskın ruh yapabileceği sonucuna varmıştır.⁶⁴ Weber: *“Büyülü ve dinî güçler ve onlara dayanan ahlâkî görev düşüncesi, geçmişte her zaman en önemli şekillendirici etki olmuştur”* der ve şu soruyu sorar: *“Bu garip irrasyonel ruh, şimdi herhangi bir dinî ilgi ile bağlantılı olmamasına rağmen, bir zamanlar ona anlam ve destek veren dinî yaptırımlar ile ilgili değil miydi?”* Weber, belli bir sosyal statü ve belli bir dinî bağlılığın olağanüstü bir rastlantısı gibi gözükten durumu, özellikle Calvinizmle, kapitalist faaliyetin merkezi olan endüstriyel ve ticari sınıflarla tanımlar ve bunun da kapitalist ruhun biteviye güdüsüne dair bir ipucu verebileceği sonucuna ulaşır. Weber, bu kez de şu soruyu yöneltir: *“Bu rastlantı sadece tarihi bir olay mıdır, yoksa Calvinizmin yayılışı ve modern kapitalizmin yükselişi arasında içsel, organik bir bağ mı vardır?”* Weber, Roma Katolik⁶⁵ ve Luteryen topraklar ile Calvinist toplulukların faal ticari girişimleri arasındaki ekonomik muhafazakârlık farklılığının tarihi bir olay olmadığı düşüncesindedir ve burjuvanın zayıf itkisine zemin sağlayan gücün, Calvinizm olduğunu ve Calvinizm’in burjuva ile birlikte tüm kültürü dönüştürebilen bir güç olduğunu dile getirir. Bu bağlantıdaki hayatî önemi olduğunu düşündüğü Calvinist özellik de “meslek” (*calling*) kavramıdır.⁶⁶ Weber, teorisinin teyidi için “*calling*” kavramına başvurmuştur. “*Calling*” birçok Ortaçağ ilahiyatçısı gibi Luther için de, bireyin, Tanrı tarafından belirlenmiş olan bir yaşam durumudur ve buna isyan etmek dinsizlik olarak görülmüştür. Calvinistler’e göre ise “*calling*”, birey tarafından seçilen bir girişim tavrıdır ve bu tavır, dinî bir sorumluluk duygusu ile uygulanmalıdır.⁶⁷ Bu yüzden de çalışmak, basitçe ekonomik sebepler için değil, ruhanî bir sona ulaşmak

⁶⁴ Winthrop S. Hudson, **a.g.e.** s. 57

⁶⁵ Alçakta Kalan Topraklar’ın (*Low Countries*) bir bölümü, 1556-1714 yılları arasında Katolik İspanyol hakimiyetindeki Hollanda toprakları, Flaman (günümüzde Belçika, Luxemburg ve Kuzey Fransa’nın bir bölümünü içeren bölge)

⁶⁶ “Meslek” kelimesi aslında tam anlamıyla “*calling*” kavramını karşılamamaktadır. Meslek: Almanca “*Beruf*”, İngilizce “*calling*”. Weber burada sözcüğün kökeninde yatan seslenmek/çağırma (“*rufen*”, “*call*”) anlamına işaret eder. Bu anlamda “meslek” kişinin (Tanrı tarafından) çağırıldığı “iş” tir. Bkz: Weber, **“Protestan Ahlâkî ve Kapitalizmin Ruhu”**, s. 63

⁶⁷ Max Weber, **a.g.e.** s. 70

içindir. Bireyin “*calling*”inin başarısı, Weber’in de dile getirdiği gibi, Tanrı’nın bir lütfu olarak görülmüştür, bu aynı zamanda, bireyin “seçilmişliğinin” de bir kanıtıdır. Ticari yaşamdaki başarı, finansal kâr ile ölçülür ve “zenginliğin peşinde koşmak”, bir zamanlar, dine bir karşı geliş olarak düşünüldüğü için bundan korkulmuştur fakat sonunda bu anlayış, “kazanç için sınırsız bir arzu”ya dönüşmüştür ve tüm ahlâkî sınırlandırmalardan ayrılmıştır.⁶⁸

1.5 Protestan Ahlâkı: Başlıca Analizler ve Eleştiriler

Weber’in tezine yönelik diğer yorumlara ve eleştirilere geçmeden önce, Hartmut Lehmann’ın Weber’in görüşlerinin arka planına ışık tuttuğu çalışmasına değinmek, tezin anlaşılmasına önemli bir katkı sağlayacaktır. Lehmann’a göre, ancak bu tarihsel arka plan bilindiği takdirde, teze yönelik doğru bir yorumlama gerçekleşebilir.⁶⁹

Lehmann, makalesinde, 1892’de Eberhard Gothein’in,⁷⁰ Black Forest’in⁷¹ ekonomik tarihi üzerine çalışmasından bahseder. Lehmann’a göre, 1890’lardan itibaren ilk önce Freiburg’da, daha sonra da Heidelberg’de ekonomi profesörü olan Weber, muhtemelen Gothein’in eserindeki Calvinist cemaatlerin ekonomik faaliyetlerine ilişkin çalışmasından haberdardır ve muhtemelen, 1897 ve ‘98’deki derslerinde bu konudan bahsetmiştir. Werner Sombart, “*Modern Capitalism*” adlı eserini 1902’de yayımladığında, Weber, ağır bir hastalık döneminden yeni çıkmaktadır. Sombart’ın kitabındaki sadece en kısa değil, aynı zamanda en zayıf bölüm, kapitalist ruhun oluşumu ile ilgili olan bölümdür. Bu bölümün bir pasajında Sombart, modern kapitalizmin ruhunun açıklanmasının, belli dinî gruplara başvurularak yapılmasının yetersiz olacağını dile getiren bir dipnotta Gothein’a atıfta

⁶⁸ Winthrop S. Hudson, **a.g.e.** s. 58

⁶⁹ Hartmut Lehmann, “Ascetic Protestantism and Economic Rationalism: Max Weber Revisited After Two Generations”, **The Harvard Theological Review**, Vol. 80, No. 3 (Jul. 1987) s. 309

⁷⁰ Eberhard Gothein (1853-1923), Alman tarihçi, Karlsruhe, Bonn, Heidelberg üniversitelerinde profesörlük yapmıştır. Çalışmaları, özellikle XV. ve XVII. yüzyıllar arası kültür ve ekonomi tarihi üzerinedir.

⁷¹ Almanya, Baden-Württemberg’deki dağlık bölge

bulunmuştur. Sombart, Protestanlığın, özellikle Calvinist ve Quaker⁷² varyasyonlarının, kapitalizmin gelişimini ileriye götürmüş olduğunu dile getirmiştir. Sonraki pasajlarda Sombart, insanları para ve özellikle de altın biriktirmeye zorlayan içgüdülerden bahseder. Sombart, Gothein'la çelişen yorumlarına rağmen, asketik Protestanlığın etkisini neden göz ardı ettiğine dair bir açıklama getirmez ve bu bölümdeki argümanı tutarsız ve dayanaksız olarak değerlendirilmiştir.⁷³

1902'de Weber biraz iyileşerek, Sombart'a ilgisiz gelen konuları detaylı biçimde inceler. Sombart'ın kitabından bazı alıntılardan ve onun metniyle ilişkili argümanlarından hareketle denemesini ilk planlama evresinde Weber'in aklında, Sombart'ın kitabındaki bu bölümün uzun, eleştirel bir değerlendirmesi vardır.⁷⁴

Weber'in 1920'deki ölümüne kadar o ve Sombart, modern kapitalizmin oluşumu üzerine birbirleriyle ilişkili fakat aynı zamanda farklı birçok teori üretmişlerdir. Sombart, kapitalizmin ruhunun, ekonomik yaşamın tüm yönlerini nasıl dönüştürmüş olduğunu açıklarken, Weber de, "ruh"un, geleneksel ekonomik faktörler dışında gelişemeyeceği sonucuna ulaşmıştır.⁷⁵ Lehmann'a göre Sombart, kapitalizmin yükselişinde önemli bir faktör olarak gördüğü "milli karakter" kavramının, romantik özcülüğünü ortaya koyar. Buna karşılık Weber, milliyetçiliği ırk ve dil kökenine dayanan tarih ötesi bir kavram olarak değil, öncelikle siyasi ve dinî gelişmelerin etkilediği, salt tarihsel bir kavram olarak algılar.⁷⁶ Yine başka bir değerlendirmesinde, 1911'de yayımlanan modern ekonomik yaşamdaki Yahudiler ile ilgili çalışmasında Sombart, modern kapitalizmin her şeyden önce, Yahudi etkisinin bir sonucu olduğuna işaret etmiştir. Sombart, çölden gelmiş oldukları için, Yahudiler'in en güç koşullarda bile hayatta kalma yöntemlerini öğrendiklerini ve Avrupa'nın kırsal bölgelerine yerleştikten kısa bir süre sonra finansal konularda üstünlük sağladıklarını, bunun da sebebinin rasyonel ya da kapitalist bir yolla para ile

⁷² İngiltere'de ortaya çıkmış, sonradan Amerika'da gelişmiş olan Protestan mezhep

⁷³ Hartmut Lehmann, **a.g.e.** s. 309-310

⁷⁴ **a.g.e.** s. 310

⁷⁵ **a.g.e.** s. 308

⁷⁶ Hartmut Lehmann, Guenther Roth, "Max Weber's Protestant Ethic: Origins, Evidence, Contexts", review by Martin Riesebrodt, **The Journal of Religion**, Vol. 75, No. 3 (Jul. 1995) s. 468

uğraşmayı öğreten bir din anlayışı ile temellenmiş olduğunu iddia eder. Weber'e göre ise, Yahudiler, en fazla, "parya-kapitalizm"ın temsilcileri olabilirler. Weber, Rachfahl ve diğerlerinin eleştirilerine cevaplarında, dünya dinleri konusundaki denemelerinde ve tamamlanmamış eseri "*Ekonomi ve Toplum*"da, modern dünyayı şekillendiren ve modern insanın kaderi haline gelen kapitalizm değişkeninin, asketizm ile yakın bir ilişki içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini savunur.⁷⁷

Weber, asketizmi ilk ifade eden kişilerin, yine çöllerde yaşamış olan, erken dönem keşişleri olduğunu dile getirir. Sonraki yüzyıllarda manastır düzeninin, ideal asketizme hayat vermiş olduğunu vurgular. Sonunda Püritenler, keşişlerin yapmış olduğu gibi "dünyadan el etek çekmek" yerine, "dünyayı yaşamaları" ile, asketizme yeni bir kültürel nitelik kazandırmışlardır. Weber'e göre modern rasyonalizm ve modern kapitalizm, püriten asketizmden doğmuştur. Weber'in tezinin oluşumunda dikkat gerektiren bir konu da, Heidelberg Üniversitesi'nde hukuk profesörü olan Georg Jellinek'in 1895'te yayımladığı İnsan Hakları Deklarasyonu üzerine yaptığı çalışmasıdır. Jellinek, kitabında temel siyasi hakların, birçok çağdaşının düşündüğü gibi, Rousseau ya da Fransız Devrimi'nin bir başarısı değil, XVII. yüzyılda dinî hakların ve vicdanî özgürlüğün önceliğini ilk kez talep eden dindar muhaliflerin başarısı olduğunu iddia etmiştir. Weberler, Heidelberg'e geldiklerinde Jellinekler'le dostluk kurmuşlardır ve Weber, muhtemelen Jellinek'in kitabını biliyor olmalıdır. Weber, Sombart'ın kapitalizmin ruhunun oluşumu ile ilgili fikirlerini eleştirirken, Jellinek'in ekonomik ilerleme düşüncelerine başvurmuştur. Tıpkı Jellinek'in insan hakları düşüncesinin ortaya çıkışında asketik Protestanlığın önemini vurgulamış olduğu gibi Weber de, kapitalizmin ruhunun ortaya çıkışında asketik Protestanlığın önemine dikkat çekmiştir.⁷⁸

Lehmann'a göre, Weber'in asketik Protestanlık ve ekonomik rasyonalizm ilişkisi üzerine düşüncelerini etkileyen başka faktörler de vardır. Weber dindar bir insan olmamasına rağmen, o, annesinde ve teyzesinde güçlü dindarlık özellikleri

⁷⁷ Hartmut Lehmann, **a.g.e.** s. 309-310

⁷⁸ **a.g.e.** s. 311

gözlemlemiştir. Ayrıca, Weber'in bazı akrabaları başarılı iş yaşamlarının yanında, Protestanlığa katı bir bağlılık sergilemişlerdir.⁷⁹

Lehmann, Weber'in, Protestanlık ve Katoliklik arasında gördüğü keskin ayrımın sebebini, *Kulturkampf* dönemi mirasının bir parçası olarak görür. Weber, Prusya Devleti'nin Roma ile mücadeleye başladığı dönemde ve Almanya'daki liberallerin, yaşamın birçok alanındaki Katolik etkiyi yok etme girişimi zamanında Berlin'de büyümüştür ve Bismarck'a hayranlık duymuştur. Yöntemsel düşünceler, denemesini kaleme aldığı 1902 sonrası dönemde Weber'i, Protestanlık ve Katoliklik arasındaki farklılığa daha fazla dikkat etmeye yönlendirmiştir. O, "ideal tipler"i kavrama ve tanımlama amacıyla, sadece Protestanlık ve Katoliklik arasındaki farklı özellikleri değil, Protestanlık içerisindeki mezhepler ve Kalvinizm ile Luteriyenlik arasındaki farklılıkları da incelemiştir.⁸⁰

Lehmann ayrıca, izlerini takip etmenin oldukça zor olduğu kişisel etkilerin de öneminden bahseder ve bu bağlamda kendi yorumlarını dile getirir. Lehmann'a göre hastalığı döneminde Weber, işini kaybetme korkusu yaşamıştır ve psiko-tarih cephesinden bir değerlendirme yapıldığında, onun, Luther'in, "mesleğin bir kader olduğu" anlayışını tanımlama üslubunun, kendi kişisel durumu ile ilgili olduğu iddia edilebilir. Lehmann'a göre, Weber'in Protestanlık içerisindeki meslek anlayışının idealize edilmiş tanımı, aslında onun kaybetmek istemediği durumun bir yansımasıdır.⁸¹ Geriye dönüp baktığında Weber, bu durumu: "iş yükü altında ezilme ihtiyacı", "bilimsel çalışmaya ümitsizce ve çılgınca sarılma", "içsel bir maraton" olarak tanımlamıştır.⁸²

Lehmann, Weber'in bilimsel üslubunun arka planının kavranmasının çok zor olduğuna değinir. Ona göre Weber, bir taraftan uzun, neredeyse kendi denemesi kadar uzun dipnotlarla, anlaşılması güç bir üslupla, konu ile ilgili her şeyi okuduğu ve bildiği, engin bir bilgeliğe haiz olduğu imasıyla, okuyucusunu yorar. Diğer

⁷⁹ a.e. s. 312

⁸⁰ a.e.

⁸¹ a.e.

⁸² Hartmut Lehmann, Guenther Roth, a.g.e. s. 468

tarafından da görüşlerini oldukça etkileyen kişisel deneyimlerini özümsemiştir. Örneğin, denemesinin iki bölümü arasındaki dönemde gerçekleştirmiş olduğu Amerika seyahati. Weber, Amerika’da bazı kütüphaneleri ziyaret etmiştir ve dipnotlarının bir kısmı ile ikinci bölümdeki alıntılarının bir kısmı, burada edinmiş olduğu materyallerle temellenmiştir.⁸³

Kilise tarihçisi Winthrop S. Hudson ise, Weber’in Amerika seyahatinden edindiği materyallerle de zenginleşmiş geniş kapsamlı örneklerine rağmen *Protestan Ahlâkı* tezinin, tarihsel olarak yetersiz bir şekilde belgelenmiş olduğunu düşünür.⁸⁴ Weber’in tezi, tarihsel bağlamda birçok eleştirinin hedefi olmuştur. Tarihçiler, ticari ve kapitalist ruhun, Protestanlığın yükselişinden önce de yaygın olduğuna dikkat çekmişlerdir. A. Fanfani, “*Catholicism, Protestantism and Capitalism*” adlı eserinde bu konuyla ilgili olarak, Reformasyon dönemi ve öncesinden, herhangi bir şekilde Protestanlık ile ilişkilendirilmeyen “kapitalist ruh” a dair örnekler vererek, rasyonel düşünceye dayanan ticari kâr ve kazanç davranışı olan kapitalizmin ve yine Weber’in Protestanlara atfettiği “*calling*” kavramının, Reformasyon öncesinde de var olduğunu dile getirir.⁸⁵ “Yine, Winthrop S. Hudson, aynı görüşle, kapitalizmin ve kapitalizmin ruhunun Calvin’in Cenovası’ndan önce de var olmuş olduğunu ve kapitalist zihniyeti teşvik eden başka faktörlerin de söz konusu olduğunu dile getirir ve buna örnek olarak, XIV. ve XV. yüzyıl din bilimcilerinin, büyük oranda, zihnin rasyonel alışkanlıklarını teşvik eden ve sonucunda yaşamın rasyonel olarak düzenlenmesini sağlayan rasyonel bir ahlâkî sistem geliştirmiş olduklarından bahseder.⁸⁶

Tarihsel bağlamda, Weber’in “asketik Protestanlığın ekonomik rasyonalizm üzerine etkisi” görüşünü tartışan araştırmalarda, farklı noktalara değinilmiştir. Hartmut Lehmann makalesinde, 1950’lerde Eric Hobsbawm ve Hugh Trevor-

⁸³ a.g.e. s. 313

⁸⁴ Winthrop S. Hudson, a.g.e. s. 58

⁸⁵ Richard L. Means, “Weber’s Thesis of the Protestant Ethic: The Ambiguities of Recieved Doctrine”, *The Journal of Religion*, Vol. 45, No. 1 (Jan. 1965) s. 4 ve Winthrop S. Hudson, a.g.e. s. 61

⁸⁶ Winthrop S. Hudson, a.g.e. s. 57

Roper'ın, XVII. yüzyıldan XVIII. yüzyıl başlangıcına kadarki dönemi, “Genel Kriz” dönemi olarak tanımlamış olduklarına değinir. Bu “Genel Kriz” tartışmaları bağlamında, 1970’lerde, çoğunluğunu İngiliz, Amerikalı, Fransız ve İskandinav tarihçiler ile, bazı Alman kilise tarihçilerinin oluşturduğu bir grup bilim adamı, “yeni dindarlık oluşumu” dedikleri, 1600’ler civarında vuku bulan bir durumu keşfetmişlerdir. Bu doğrultuda, Luther ve Calvin’den sonraki nesilde dogmatik pozisyonların, artık öncelikli bir önemde olmadıklarını, bunun yerine pratik, gündelik yaşam biçiminin asıl önemli unsuru teşkil etmiş olduğunu savunurlar. XVI. yüzyıl ve XVII. yüzyılın başında, birçok Protestan vaiz ve yazar, Luther ve Calvin’in doktrinsel reformasyonunun, ikinci bir reformasyonla - “yaşamın reformasyonu”yla takip edilmesi gerektiğini savunmuşlardır ve onlara göre, bunun gerçekleşebilmesi en iyi, dinsel yazın örneklerinin yayımlanması ile mümkün olabilir. Bu yazarların kitapları, düzinelerce değil, yüzlerce, binlerce satılmıştır. Bu tür yazarlar için, mezhepsel sınırlar da önemli bir rol oynamaz: Dindar İngiliz yazarlar, cömertçe Jesuitlerden, Kalvinist ve Luteryen yazarlar birbirlerinden ve geç Ortaçağ Katolik kaynaklardan alıntı yapmışlardır; en önemlisi de, İngiliz yazarların kitapları, sıklıkla diğer dillere de çevrilmiştir, bunların başında da Almanca gelmektedir.⁸⁷

Bu hususlar, Lehmann’a göre, Weber argümanı için iki önemli sonuç doğurur: Birincisi, XVI . yüzyıldan XVII. yüzyıla kadar gerçekleşen dinî gelişim, Weber’in varsayımından çok daha az bir süreklilik göstermiştir. Weber varsayımında, kendi zamanının en önemli Protestan Kilisesi tarihçileri ile tam bir fikir birliği içindedir. Kalvinizmin, Calvin’in kader öğretileri gibi belli doktrinleri, resmen reddedilmese de büyük oranda görmezden gelinmiştir ve böylece, yaşam üzerindeki etkilerini kaybetmişlerdir. Püritenlikle ilgili yeni araştırmalar, tarihin farklı dönemlerindeki püritenliğin, farklı olduğunu gösterir: 1603 öncesi erken püritenlik ilk evredir ve bu dönem 1640’a kadar devam eder, sonra iç savaş dönemi ve son olarak da 1660 sonrası dönem gelir. Weber’in başlıca tanıkları Richard Baxter⁸⁸ ve John Bunyan⁸⁹,

⁸⁷ Hartmut Lehmann, **a.g.e.** s. 314-315

⁸⁸ Richard Baxter (1615-1691), İngiliz püriten kilise lideri, şair, yazar ve ilahiyatçıdır. (Hayatına ve fikirlerine dair ileri bir okuma için bkz. William Orme, “Life and Times of Richard Baxter, The Life and Times of the Rev. Richard Baxter, with a Critical Examination of His Writings” **The North American Review**, Vol. 35, No. 76 (Jul. 1832)

risalelerini 1660 sonrası dönemde yazmışlardır. Bununla birlikte Lehmann, İngiliz Devrimi'nde "azizlerin siyaseti belirleme girişimlerinin başarısızlığa uğramış" olduğunu hatırlatarak "*Bu hayal kırıklığı ile, Cromwell'in İngilteresi'nin, "Tanrı'nın Krallığı" olmadığı anlaşılmıştır*" der. 1660 sonrasında, birçok İngiliz püriten, siyaseti hor görmeye başlamıştır ve siyaset dışına itildikleri oranda, kendi istekleriyle de politikadan çekilmişlerdir. Bunun yerine, seçtikleri mesleklerde kendilerini yetiştirmeye ve çok çalışmaya konsantre olmuşlardır. Weber, tezine destek olan alıntıları, püritenlik tarihinin bu evresindeki eserlerden almıştır ve püriten siyasi durgunluk ve püriten ekonomik faaliyet döneminde keşfettiği ahlâkî kalıpları genelleştirmiştir.⁹⁰

Lehmann'a göre ikinci sonuç da, XVII. yüzyıl Avrupası'ndaki mezhepsel sınırlarla ilgilidir. Weber'e göre Katoliklik ile Protestanlık ve Protestanlık içindeki Kalvinizm ve Luteryenlik içerisinde farklı özellikler söz konusudur. Bu grupların okudukları risaleler açısından yaklaşıldığında, Weber'in kesin ayrımları artık sürdürülemez. Diğer bir deyişle, XVII. yüzyıl kiliselerinin dogmatik pozisyonları farklı olsa da, günlük alandaki ahlâkî öğretileri az çok aynıdır: vicdanlılık, ahlâkî ciddiyet ve çalışkanlık. Yine de, gelenek ve popüler kültür değişiklikleri yüzünden, bu öğretilerin ne oranda takip edildiği büyük bir farklılık göstermektedir. İnanç sistemleri tarafından üretilen psikolojik dürtüler ve Kalvinizm'in rolü, Weber'in tanımlamış olduğundan çok daha azdır.⁹¹

Lehmann'a göre, XVII. yüzyıldaki Genel Kriz de, kilise ve gruplar üzerinde çok etkili olmuştur. Bu dönemde, ekonomik durgunluk ve buhran, siyasi baskı, sosyal huzursuzluk ve sefalet hüküm sürmekteydi. Bunlara ek olarak savaşlar ve veba ile büyük bir kıtlık yaşanmaktaydı. Hristiyan kiliseler için bu durum, cevap beklenen büyük bir meydan okuma olmuştur. Bu dönemde git gide daha çok din adamı, dünyanın sonuna yaklaşıldığına inanmaktaydı. Ortaçağ'daki eskatolojik coşku göz

⁸⁹ John Bunyan (1628-1688), Luther'in düşüncelerine ilham kaynağı olmuş Reformist İngiliz yazar ve vaizdir. (Richard L. Greaves, "John Bunyan and Covenant Thought in the Seventeenth Century", **Church History**, Vol. 36, No. 2 (Jun., 1967)

⁹⁰ Hartmut Lehmann, **a.e.**

⁹¹ **a.e.**

önünde bulundurulduğunda, bu yeni bir durum değildi fakat yeni olan şey, Protestanlık ve özellikle de Kalvinizm içinde eskatolojinin⁹², merkezî bir teolojik inanç haline gelmesi ve bu umut ve korkuların, Protestan ülkelerde günlük yaşamı etkilemeye başlamış olmasıdır. Risalelerin birçoğunda, acilen ahlâkı yükseltme üzerine konsantre olunması gerektiği, çünkü ahiretin yakın olduğu argümanı yer alır. Soyut bir teori olarak kader anlayışından çok, Kalvinist vaizleri şükretmeye ve asketizmin erdemlerini öğretmeye sevk eden kıyametin, somut bir gerçeklik olduğuna inanılmıştır.⁹³

Bununla birlikte 1620’ler ve ‘30’larda, birçok Protestan cemaat, sosyal ve siyasi olduğu kadar, kültürel olarak da azınlıkta olduklarını hissetmiştir. Hayatta kalabilmek için mücadelelerinde, daha çok çalışmak ve her türlü lüksü terk etme anlayışını gözetmişlerdir. Weber, Protestanlar’ın azınlık statüsünün, modern kapitalizmin oluşumundaki özellikleri açıklamaya yardımcı olduğu argümanını reddeder. Lehmann’a göre Weber, bu konuda haklıdır. Fakat, 1620’de Bohemyalı Protestanlar’ın yenilgisi sonrası, Avrupa’nın birçok kesiminde yaşayan Protestanlar’ın yaşadığı koşullara bakıldığında ve Avrupa’daki Protestanlar’ın 1580’de % 40’tan, 1640’ta % 20’ye düşüşü gerçeğinin psikolojik etkisi göz önünde bulundurulduğunda, Lehmann’a göre Weber düzeltilmelidir. XVII. yüzyıl Avrupası’nda yaşayan Protestanlar, hayatta kalabilmek için mücadele etmişlerdir ve sonuç olarak asketizme ve çok çalışmaya tutunmuşlardır. Ayrıca azınlık olmak, hem ahir zamanda zulüm gören “Tanrı’nın gerçek çocukları olma” anlayışı⁹⁴ ile, hem de Tanrı’nın seçilmiş kulları olma inancı ile ilişkilendirilmiştir.⁹⁵

Weber’in argümanı “Birey” ve “Grup” bağlamında değerlendirildiğinde, Weber’in görüşüne zıt olarak “kefare”t, Lehmann’a göre bireyden çok grup tarafından elde edilen bir kavram olarak görünür. Weber ise, “kader”in, bireysellikle

⁹² Kıyamet

⁹³ a.g.e. s. 316

⁹⁴ Tanrı’nın dürüst ve itaatkar çocukları, bu anlayışa göre insanoğlu “iyi” değildir, insanda “iyi” hiçbir şey yoktur. Sadece Tanrı’ya güvenilmelidir, bizi yaradan, İsa’yı diriltten Tanrı’ya. Bu güvenle insanoğlu, itaatkâr bir yaşama yönelir.

⁹⁵ Hartmut Lehmann, a.g.e. s. 316-317

sonuçlanan bir ayrılma ve izolasyona neden olduğunu ve bunun da günlük yaşamın rasyonalizasyonu ile sonuçlandığını vurgulamıştır. Oysa ki, “Protestan asketizmini oluşturan, ekonomik rasyonalizasyon açısından çok güçlü kılan durum, Hristiyan kimse üzerindeki “muazzam yük”ü taşıyabilmesi için ona, sosyal grup üyelerinin yardım edişidir çünkü onlara göre grubun diğer üyelerine yardım etmek bir Hristiyanlık görevidir.” Lehmann, XVII. yüzyıl Protestanlığı’nda “kurtuluşa erme”nin, önemli ölçüde bir grup teşebbüsü, grup sorumluluğu ve bir grup deneyimi olduğunun altını çizer. Lehmann’a göre, Weber’in, bireysel kurtuluş için tüm sorumluluğu kendi başına taşıyan “yalnız Hristiyan” resmi, çok liberal bir bakış açısıyla, XIX. yüzyıl Romantizmi’nde ifade edilen, kahramanca bir bireysellik idealinin liberal bir versiyonudur.⁹⁶

Weber’in tezini yöntemsellik açısından değerlendirmesinde Winthrop S. Hudson, Weber’in soruna yaklaşımının, iddia edildiği üzere tarihsel değil, sosyolojik olduğunu dile getirir. Weber, “kontrollü sezgisel yöntem” olarak tanımladığı yöntemden yararlanmıştır ve yapmış olduğu şey, Marianne Weber’in deyişiyle, *“sosyolojik analiz amaçları doğrultusunda, sezgisel olarak yakalanan bağlantıların nedensel referansları temelinde, ideal bir tip yaratmaktır. Nihai ya da dogmatik bir formülasyon ortaya koyma niyeti gözetilmemiştir; geçici bir çabadır, bir ön araştırmadır, kontrol edilmesi ve doğrulanması gereken bir hipotezdir”*. Fakat Weber, tezinin doğrulanması için gereken araştırmayı gerçekleştirmeden önce, ilk olarak matriksteki diğer etmenleri izole etmesi gerektiğine ve onları “ideal tipler” açısından tanımlaması gerektiğine inanmıştır.⁹⁷ Ancak sonraki aşamada, sezgisel analiz süreci sonunda, ampirik fenomenin, Weber’in formüle etmiş olduğu ideal tiplere ne kadar yaklaştığını belirleyecek tarihi soruya geçmek Hudson’a göre mümkün olabilmektedir.

Weber, tezini doğrulayacak, belli toplulukların, dinî ve ekonomik tarihleri üzerine detaylı bir tarihsel araştırma için zaman bulamamıştır. Bu nedenle de, bir tarihçi bakış açısıyla Weber’in, örneğin Hollanda ve Rhineland’da Kalvinizm’in ekonomik yaşam üzerindeki etkisini ispatlama arayışını Anglo-Saxon yazarlardan yararlanarak

⁹⁶ a.g.e. s. 318-319

⁹⁷ Winthrop S. Hudson, a.g.e. s. 58

yapmaya çalışması, oldukça büyük bir ithamla karşılanmıştır. Biraz da alaya alınarak onun, John Calvin'in, aslında Kalvinist olup olmadığı sorusunu gündeme getirmiş olduğu iddia edilmiştir çünkü Weber, Kalvinizm'i büyük oranda John Wesley⁹⁸ ve Benjamin Franklin cephelerinden tanımlamıştır. Ayrıca Weber'in, kendi tezi doğrultusunda fırsat buldukça "şeytana uyararak", tarihi manipüle ettiği dile getirilmiştir.⁹⁹

Hudson'un da dikkat çektiği üzere daha sonraki araştırmalar, Weber'in tezine referans olarak birçok gerçeği ortaya koyar: Hudson'a göre, Kalvinizm'in yayılması ve güçlü bir kapitalist ekonominin gelişimi arasındaki korelasyon, Weber'in öne sürdüğü gibi, tekdüze ve değişmez değildir. Örneğin Presbiteryen İskoçya, Roma Katolik Flaman'da görüldüğü gibi büyük bir ekonomik faaliyet dalgasına şahit olmamıştır. Macaristan, Kalvinist faaliyetin en çok geliştiği dönemde, ekonomik olarak düşüşe geçmiştir. Ekonomi tarihçilerinin ulaştığı bazı sonuçları tarihçi Fischhoff şu şekilde özetlemiştir: *"Hollanda tarihine dayanan araştırmalarda- ki bu devletin, kapitalizmin büyük ölçekte geliştiği ilk ülke olduğu unutulmamalıdır- De Jong, Knappert, de Pater gibi Hollanda tarihçileri, Hollandalılar arasında Kalvinizm ile kapitalizm bağlantısını destekleyen herhangi bir kanıt olmadığı görüşündedirler. Ayrıca Beins'in 1565-1650 arasında, Hollanda'daki Kalvinist Kilise'nin ekonomik ahlâkı üzerine araştırması, onun Weber'in tezine ciddi itirazlar getirmesine yol açmıştır. Benzer bir görüş de, Hollanda ekonomi tarihi üzerine çalışan Baash tarafından ortaya atılmıştır. Baash, Hollandalıları XVII. yüzyılın en önemli bankerleri yapan ve XVIII. yüzyılla birlikte Amsterdam'daki Yahudi kolonisini Avrupa'daki en büyük Yahudi kolonisi haline getiren, Hollanda'daki seküler faktörlerin altını çizer. Aynı karşıt sonuca, Koch'un Aşağı Rhine bölgesindeki ekonomik gelişim araştırmalarında da rastlanır. Andrew Sayous'un Cenovalılar'ı inceleyen araştırmasında, Hashagen'in Almanya Rhineland'daki*

⁹⁸ John Wesley (1703-1791), 1740'larda İngiliz Kilisesi içinde küçük bir hareket olarak başlayan ve 1791'de, Wesley öldüğü zaman İngiltere'de yetmiş bin, Amerika'da da seksen bin üyeye ulaşan Methodist hareketi başlatan İngiliz rahip. (Vicki Tolar Burton, "John Wesley and the Liberty to Speak: The Rhetorical and Literacy Practices of Early Methodism", **College Composition and Communication**, Vol. 53, No. 1 (Sep., 2001) s. 67

⁹⁹ Winthrop S. Hudson, **a.g.e.** s. 58-59

Kalvinizm ve kapitalizm ilişkisi üzerine kaleme aldığı denemesinde de aynı karşıt sonuçlara ulaşılır. Daha sonraki araştırmalarla da, Macaristan, İskoçya, Fransa’da Kalvinizmin kapitalizmin yükselişinde herhangi önemli bir etkisi olmadığına dair bulgular artmıştır.” Hudson, bu bulguların, Weber’in tezini çürütmeyeceğinin çünkü her bir spesifik durumla ilgili birçok faktörün söz konusu olduğunu belirtir fakat bu bulgular ciddi sorular doğurur.¹⁰⁰

Richard L. Means de makalesinde, tez içerisindeki bir belirsizliğe dikkat çeker, bu da kapitalizmin doğası ve dünyevî asketizmden ne kastedildiği ile ilgilidir. Sosyolojik araştırmacı için hangi bulgunun, hangi tanımın bilimsel olduğunu tespit etmek oldukça güçtür çünkü Weber’in tezinde kullandığı sıfatlar çok çeşitlidir ve bu çeşitlilik ile bir dizi çağrışıma sebep olur. Bu sıfatlar ve kavramlar tutarlı değildir: “Dünyevî asketizm, zaman israfına, boş konuşmalara, lükse, kendi menfaati için zenginlik peşinde koşmaya karşıdır”, “Tanrı iradesindeki zenginliğin, rasyonel ve faydacı amaçlar doğrultusunda kullanımı”, “ölçülü bir sadelik”, “sürekli, hareketli ve sistematik bir çalışmanın dinî olarak değerlendirilmesi”, “tasarruf yapmanın asketik yükümlülüğü”, “ziraatin yüksek saygınlığı”, “geleneksel ahlâkî davranış” v.b. Davranışsal bilim bakış açısından değerlendirildiğinde, bu kavramlardan bazılarının faaliyete geçirilmesinin çok zor olduğu görülebilir.¹⁰¹ Gordon Marshall da makalesinde aynı sorunu gündeme getirmiştir. Marshall, Weber’den alıntıladığı: “Dünyevî meslek kavramı içerisinde hareketli, sürekli, sistematik bir iş... “kapitalizmin ruhu” dediğimiz, yaşam içindeki bu hareketin yayılması, en güçlü kaldıraç olmalıdır” cümlesindeki “olmalıdır” (*must have been*) deyimini ile, ekonomik tarih içerisinde ne sıklıkla karşılaşılabileceğini sorgular. Marshall’a göre, tezin en büyük zayıflığı budur: Sağlam, ampirik bulgu eksikliği.¹⁰² Marshall’a göre Weber’in Benjamin Franklin’den alıntıları, ve “kapitalizmin ruhu”nun diğer tanımlamaları geçicidir ve kapitalizmin ruhunun kendi varlığı, ampirik olarak doğrulanmamıştır

¹⁰⁰ a.g.e s. 60

¹⁰¹ Richard L. Means, a.g.e. s. 7

¹⁰² Gordon Marshall, “In Search of the Spirit of Capitalism: An Essay on Max Weber’s Protestant Ethic Thesis”, review by, D. C. Coleman, **The Journal of Economic History**, Vol. 46, No. 2, The Tasks of Economic History (Jun. 1986) s. 578

çünkü belli davranış ve tutumlar arasında birebir benzeşme söz konusu değildir ve ekonomik faktörlerin dışında hiçbir anlayış, gelenekselci bir ruhla sürdürülen rasyonel kapitalist işletmeler bile, kendi kendilerine ekonomik davranış biçimini belirleyemezler.¹⁰³

Means, güncel sosyolojideki Weber düşüncelerine dair eleştirileri kısmen hafifletmek için üç bakış açısı olduğundan söz eder. Weber'in sadece: "Dinî düşünceler, aktif faktörlerdir", "Protestanlık, kapitalizme yol açmamıştır, fakat kapitalizmin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır", "en iyi sosyolojik yöntem, karşılaştırmalı olarak büyük ölçekte çalışmaktır" argümanlarını ortaya attığı farz edilirse, bu üç nokta bir dereceye kadar doğru olarak değerlendirilebilir. Means, Weber'in asıl amacının, dinî düşünceleri, endüstriyel ve ekonomik düzenin sadece soluk birer yansımaları olarak gören Marksist anlayışa karşın, dinin rolünü, nedensel bir etken olarak savunmak olduğunu söyler. Ona göre, batıdaki Protestanlığın rolü üzerine çalışırken Weber'in aklındaki fikir budur.¹⁰⁴ Oysa ki Weber, Protestanlık ve kapitalizm arasında bir sebep-sonuç ilişkisi değil, "seçmeci bir yakınlık" (*elective affinity*) ilişkisi olduğunu savunmuştur.¹⁰⁵

Hisao Otsuka, Weber'in "*Geist des Kapitalismus*" orijinal tanımının, "Kapitalist ruh" (*capitalist spirit*) yerine "kapitalizmin ruhu" (*the spirit of capitalism*) olarak çevrilmiş olmasının altını çizer. Ona göre bunun önemi şudur: "Ruh"u öne koyarak, ruhun basitçe kapitalizmin bütünleyici bir unsuru olmadığını vurgulamak ve tarihsel olarak "ruh"un, kâr güdümünün etik bir görev olarak algılandığı "eşsiz bir ethos" olduğunu göstermek.¹⁰⁶

¹⁰³ Gordon Marshall, "The Problem of Evidence in the Protestant Ethic Controversy, In Search of the Spirit of Capitalism: An Essay on Max Weber's Protestant Ethic Thesis", review by, Jere Cohen, **Contemporary Sociology**, Vol. 12, No. 6 (Nov. 1983) s. 625

¹⁰⁴ Richard L. Means, **a.g.e.** s. 8

¹⁰⁵ David J. Chalcraft, Austin Harrington, Mary Shields, "The Protestant Ethic Debate: Max Weber's Replies to His Critics, 1907 to 1910", review by, Jacques Delacroix, **Contemporary Sociology**, Vol. 32, No. 1 (Jan. 2003) s. 119

¹⁰⁶ Hisao Otsuka, Masaomi Kondo, "The Spirit of Capitalism: The Max Weber Thesis in an Economic Historical Perspective", review by D. C. Coleman, **The Tasks of Economic History** (Jun. 1986) s. 577-578

Otsuka'ya göre, bu “verimli etik”, kendine özgü bir şekilde, XVII. yüzyıl püritenliğinin bir ürünüdür ve hem küçük burjuva pazarını, hem de işçileri etkilemiştir. Asketik bir eğitsel amaç uğruna hizmet etmiştir ve zaman içerisinde tam tersi bir durumla, salt kazanç hırsı haline gelerek “*summum bonum*” (mükemmel iyi) olmuştur ve Weber'in deyimiyle, “dinî kökler yavaşça ölmüştür ve yerini faydacı bir dünyeviliğe bırakmıştır”. Başka bir deyişle, kapitalizm güvence altına alındıktan sonra, ortadan kaybolmuştur.¹⁰⁷

Donald A. Nielsen da “*Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*”nu, “Büyük Anlatı” (*Grand Narrative*) olarak tanımlar. Nielsen'in gözlemine göre tez, bir “konular serisidir”: Mezhepler, Luther'ın meslek (*calling*) görüşü, Kalvinist öğretisi, günlük yaşamdaki püriten ahlâk, Benjamin Franklin, Methodist işçiler, endüstriyel kapitalizmin “demir kafesi” (*iron cage*). Nielsen: “*Eğer bu konular birbirlerine bağlanmış olsalardı Weber'in tezi, “Avrupa medeniyetinin içsel yaşamının en büyük anlatısı” olabilirdi.*” demiştir.¹⁰⁸

Tüm bunlara rağmen, siyasal bilimlere üzerine çalışmalarıyla ünlü hukuk öğrencisi, yeni bir disiplin olarak din sosyolojisine herkesten daha çok önem veren ekonomi profesörü ve Hristiyanlık dışındaki dinler hakkında çok şey bilen bir Protestan olan Max Weber, modern kapitalizm tartışmasına din faktörünü sunarak, çok büyük bir adım atmıştır. Weber'den sonraki nesil, Weber'in haklı ya da haksız olduğunu kanıtlamaya girişmişlerdir fakat Hartmut Lehmann'a göre Weber'in çıkmış olduğu bu yeni yolda, sadece küçük adımlar atabilmişlerdir. Weber'den iki nesil sonra, onun asketik Protestanlık ve ekonomik rasyonalizm ilişkisine dair analizi, bilim tarihinin bir parçası haline gelmiştir.¹⁰⁹

¹⁰⁷ a.g.e. s. 578

¹⁰⁸ William H. Swatos, Lutz Kaelber, “The Protestant Ethic Turns 100: Essays on the Centenary of the Weber Thesis”, review by, Sam Whimster, **Contemporary Sociology**, Vol. 35, No. 4 (Jul. 2006) s. 424

¹⁰⁹ Hartmut Lehmann, a.g.e. s. 320

2. Protestan Bir Ruh: Rembrandt

2.1 Rembrandt'ın Yaşamı ve Yapıtları

Rembrandt Harmensz. van Rijn 15 Temmuz 1606'da, Harmen Gerritsz van Rijn ve Cornelia Willemsdochter van Zuytbrouk'un oğulları olarak Leyden'de dünyaya gelmiştir. Rembrandt, nispeten barışçıl bir çevrede büyümüştür. Çocukluğunda Hollanda, Orange Prensi Maurice¹ liderliğinde bir dünya gücü olarak belirmeye başlamıştır. 1609'da imzalanan, İspanya ile On İki Yıl Ateşkesi dönemi², genç Hollanda Ulusu'nun özgürlük uğruna verdiği uzun mücadelenin sonuna işaret eder. Rakipsiz bir deniz gücü ile teminat altına alınan gelişmekte olan ticaret ve artan kolonyal servet, Hollanda'ya bu dönemde güven ve canlılık kazandırmış, hızlı kültürel gelişime katkı sağlamıştır.³

¹ 1567-1625 tarihleri arasında yaşamış, babası Prens William'ın zamansız ölümüyle, "*Tandem fit surculus*" (Yeni filiz zamanla ağaç olacak) mottosuyla görevi devralan prens. (Joachim Wtewael, "A Netherlandish History", **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 38, 1975, s. 199); 1585'ten 1625'teki ölümüne değin Hollanda, Zeeland, sonrasında da Utrecht, Gelderland ve Overijssel *stadholder*'liğini yapmış, aynı zamanda Hollanda ordusunun komutanlığını üstlenmiştir. Ordu içerisinde önemli reformlar gerçekleştirmiş ve Romalılar'dan sonra gelmiş en iyi komutan olarak nitelendirilmiştir. (Stephen V. Grancsay, "A State Partisan of Maurice of Nassau", **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, Vol. 23, No. 2, Part 1, Feb. 1928, s. 51)

² On İki Yıl Ateşkesi, sonraki iki yüzyıl boyunca da Hollanda Devleti'ne egemen olacak olan siyasi ihtilaflarla ortaya çıkmıştır. Hollanda eyaletlerinin liderleri, İspanyol Habsburglar'ın Hollanda'nın kuzey bölgelerini yeniden işgalini bertaraf ederler. 1590 ve 1610 arasında Hollanda ile V. Charles'ın II. Philip'e miras bıraktığı büyük imparatorluk arasındaki uzun soluklu rekabet, Hollanda'nın zaferi ile sona erer. Bu ateşkes, İspanya ve Hollanda arasındaki Seksen Yıl Savaşları'nda bir dönüm noktası olmuştur. Ateşkes sonucunda, Hollanda'daki Birleşik Eyaletler, dış güçler tarafından resmî bir tanınırlık elde etmişlerdir. ("History of the United Netherlands, from the Death of William the Silent to the Twelve Years' Truce-1609, Vol. 3, 1590-1600", Vol. 4, 1600-1609, with Portraits by John Lothrop Motley", **The North American Review**, Vol. 107, No. 220 Jul. 1868, s. 267)

³ Reformasyon, XVII. yüzyıl Hollanda tarihi, Calvinist ekonomi ve XVII. yüzyıl Hollanda sanatı ilişkisi için bkz. Erik Larsen (with the collaboration of Jane R. Davidso), "**Calvinistic Economy and the XVII. Century Dutch Art**" (University of Kansas Publications, Humanistic Studies, 1979), Volker Manuth, "Denomination and Iconography: The Choice of Subject Matter in the Biblical Painting of the Rembrandt Circle", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 22, No. 4 (1993-1994), David Brett, "The Reformation and the Practice of Art" (**Circa, No. 26, The Religion Issue** (Jan.-Feb. 1986), Albert Hyma, "Calvinism and Capitalism in the Netherlands, 1555-1700", (**The Journal of Modern History**, Vol. 10, No. 3 (Sep. 1938), Hugh Trevor-Roper, "**The Crisis of the Seventeenth Century: Religion, The Reformation and Social Change**" (1967, Liberty Fund Inc.)

Jacob Rosenberg, Rembrandt döneminin, Frans Hals (1580-1666) ve Vermeer (1632-1675) dönemlerinin ara evresi olma konumunun altını çizerek.⁴ Bu durum bağlamında Frans Hals ve Vermeer dönemlerini kıyaslar. Ona göre Frans Hals'ın tasvir ettiği yurttaşları, enerji dolu, iyimser ve kendilerinden emindir; gülerler, konuşurlar, yerler, içerler, neşeli giysilerini sergilerler. Onlarda, yaşamın daha incelikli spiritüel yönlerine dair bir ilgi yoktur. Buna karşın Vermeer'in konuları, Hollanda XVII. yüzyıl kültürünün ileri evresini yansıtır. Neşeli ve kayıtsız canlılığın yerini, artık sakın bir incelik almıştır. Yüzyıl ortasına gelindiğinde Hollandalılar, barışa ve ulusal güvenliğe alışmış ve domestik faaliyetlere dönmüşlerdir; sanatın güzelliklerinden ve sosyal yaşamdan tekrar haz almaya başlamışlardır. Avrupa siyaset sahnesinin sorunları ve dramatik olayları, artık özel meşguliyetleri engellemez ve sonucunda da bir dünya gücü olan Hollanda'nın gerilemesinin yolunu açan gevşek bir atmosfer gelişir. Hollanda'nın 1672'de XIV. Louis tarafından işgali, III. William tarafından kontrol altına alınmış olsa da, yüzyıl sonuna gelindiğinde, Hollanda'nın rakipsiz konumunun da sonuna gelinmiştir.

Rembrandt nesli, bu iki evre arasında büyümüştür. Gençliklerinde Rembrandt ve çağdaşları, hâlâ Frans Hals döneminin coşku ve heyecanı içerisindeyler. Fakat olgunluk dönemleri, bireyin, kendini özel yaşamına adayabilmesine olanak tanıyan, özgürce inzivaya çekilerek kendi sorunlarına odaklanabilmesine imkân veren, Hollanda kültürel tarihinin ileri evresine denk gelir. Rembrandt bu durumu sanatında, onu diğer tüm Hollandalı çağdaşlarından farklı kılan, son derece öznel ve spiritüel bir eğilim geliştirme yönünde kullanmıştır. Bunun yanı sıra Rembrandt'ın eğilimi, dönemin şartları tarafından sağlanmıştır ve bu nedenle de Rembrandt'ın kişiliğinin ve başarısının, Hollanda tarihinin herhangi bir dönemine nakledildiğini tahayyül etmek güçtür.⁵

Rembrandt'ın babası bir değirmenci, annesi de bir fırıncının kızıdır.⁶ Diğer bir deyişle Rembrandt, tıpkı Hollandalı ressamların büyük bir çoğunluğu gibi, alt-orta

⁴ Jakob Rosenberg, “**Rembrandt**” (Harvard University Press, 1948), s. 4

⁵ Rosenberg, **a.e.**

⁶ “*Rembrandt'ın Babasının Portresi*” (1631, The Hague, Mauritshuis), “*Rembrandt'ın Annesinin Portresi*” (1629, The Hague, Mauritshuis)

sınıftan gelir.⁷ Gençlik dönemi otoportreleri, onun bu primitif yönünü gözler önüne serer.⁸ Rosenberg'e göre Rembrandt, bu mütevazı kökeninden tüm yaşamı boyunca, onun karakteristik bir özelliği olacak olan sonsuz bir canlılık edinmiştir.⁹

XVII. yüzyılın erken dönem demokratik Hollandası'nda, alt-orta sınıf hiçbir şekilde hor görülmemiştir. Tam tersine Hollanda kültürü, asıl gücünü bu sınıftan alır. Soylu ve alt-orta sınıflar arasındaki keskin ayırım, yüzyılın ilerleyen dönemlerinde, Fransız kültürünün Hollanda toplumunun üst tabakasına kendi aristokratik ideallerini aşılmasından sonra ortaya çıkar. Bu yüzden, Rembrandt'ın mütevazı ailesinin yetenekli oğullarını akademik bir kariyere hazırlama istekleri, Rosenberg'e göre abartılı bir hırs göstergesi olarak değerlendirilmemelidir.¹⁰ Onlar sadece, kendi sınıflarının gelecek vaat eden mensuplarına tanınan ayrıcalıklı durumdan istifade etmek istemişlerdir çünkü bu dönemde ilmî bir meslek, Rönesans'ın sanata dair mesleklere sosyal bir avantaj sağlamış olmasına rağmen, halâ ressamlıktan daha fazla saygı görmektedir.

Rembrandt yedi yaşında Leyden'deki Latin Okulu'na gönderilir. Yedi yıl sonra, 20 Mayıs 1620'de, üniversiteye kaydolur. Fakat Rembrandt'ın hümanistik çalışmaların yapıldığı üniversitedeki kalış süresi çok kısa olur. Birkaç ay sonra ailesi, oğullarının ressamlığa yönelik eğiliminin vazgeçirilemeyecek kadar güçlü olduğunu fark ederek onu 1621'de, on beş yaşındayken, Jacob Isaacs van Swanenburgh'un (1571-1638), üç yıl boyunca çıraklık yapacağı atölyesine gönderirler.

Latin Okulu'ndaki ve üniversitedeki eğitiminin Rembrandt üzerinde ne denli bir etki bıraktığı, ya da bu dönemdeki etkilerin sonraki üretimini etkileyip etkilemediği soruları, kesin bir yanıtla götürmemektedir. Latin Okulu'nda öğrencilerin Latince ile

⁷ Joachim von Sandrart, 1675 tarihli Rembrandt biyografisinde, sanatçının bir değirmencinin oğlu olması ile ilgili küçümseyici bir tavır sergiler: “*Akademinin doktrinlerine katılanlar, kurallarla oluşturulan bir güzellik anlayışı yanında, sanatçının konumunu da yükseltmek isterler. Rembrandt ise bu meslekteki “kara bir leke”dir.*” Sandrart'tan sonraki eleştirmenler de bu tavrı devam ettirmişlerdir ve bu türden eleştirilerin kaynağı Sandrart olmuştur. (Seymour Slive, “Rembrandt and His Contemporary Critics”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 14, Apr. 1953, s. 219)

⁸ 1627-1628 tarihli aside yedirme baskı “*Otoportre*”, 1628 tarihli “*Öne Doğru Eğilen Otoportre*”, 1628 tarihli “*Genç Bir Adam Olarak Otoportre*”, 1629 tarihli “*Dağınık Saçlı Otoportre*” (hepsi Rijksmuseum koleksiyonunda yer almaktadır) örnek olarak verilebilir.

⁹ Rosenberg, **a.g.e.** s. 5

¹⁰ **a.e.**

birlikte dinî bir eğitim de aldıkları bilinmektedir fakat diğer bilimlere çok az değinilmektedir. Eğitimin amacı, hümanist bilginin tanıtılması ile düşüncenin uyarılması değildir; Rosenberg'in deyimiyle amaç, tamamen retorik ifadelerle abartılı bir vurgu yapmaktır.¹¹ Rembrandt'ın erken dönem yapıtlarında Ovidius'un "*Metaforfozlar*"ından seçilmiş konuların sıkça yer almış olması¹² ve bu yapıtlarının metne sıkı sıkıya bağlı olması, genç sanatçının Latin Okulu'ndaki yoğun eğitimi sırasında bu klasik şaire dair bilgi sahibi olmuş olduğu varsayımını gündeme getirir. Fakat dönemin hümanist eğitiminin sağladığı düşünsel temelin, Rembrandt'ın gençlik döneminde etkili olup olmadığı konusu belirsizdir. Rembrandt tüm yaşamı boyunca, hümanist kültürün tumturaklı eserlerine, özellikle de alegorilerine, suni uygulamalarına kayıtsız kalmıştır çünkü bu yaklaşım, duygulara yönelimden yoksundur ki duygu, Rembrandt için deneyimin temelidir. Rembrandt'ın edebî kaynak olarak klasiklere yönelimi, hiçbir zaman çok güçlü olmamıştır. Diğer yandan İncil'e dair ilgisi ise giderek yoğunlaşır. Bu ilgi ve İncil kaynaklarına dair derin bilgisi, yine okul yılları ile ilişkilendirilebilir. Bunun yanı sıra evdeki atmosferin de, Rembrandt'ın kişiliği ve dinî anlayışının oluşmasında önemli bir rol oynamış olduğu söylenebilir. Rembrandt'ın ailesi, son derece dindar insanlardır; bu, yer aldıkları sınıfı da karakterize eden bir özelliktir. Genç Rembrandt, annesini huşu içinde dua ederken resmettiğinde¹³, ya da İncil okuyan eski bir peygamberi tasvir ettiğinde, izleyici, Rembrandt'ın annesinin yaşamında, dinin odak noktası olduğunu ve İncil'in onun tek tesellisi olduğunu hisseder.¹⁴ Rembrandt da annesinden "Kitapların Kitabı"na yönelik derin bir saygı edinmiş olmalıdır.

¹¹ a.e.

¹² 1631 tarihli "*Zincirlenmiş Andromeda*" (Mauritshuis, The Hague) adlı yapıtı, *Metamorfozlar*'ın IV. kitabından, 1632 tarihli "*Europa'nın Kaçırılışı*" (Getty Müzesi, California) adlı yapıtı *Metamorfozlar*'ın II. kitabından, 1635 tarihli "*Ganymede'nin Kaçırılışı*" (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden) adlı yapıtı *Metamorfozlar*'ın X. kitabındandır; Rembrandt, ilerleyen dönemlerinde de Ovidius'un eserinden konulara yer vermiştir, 1658 tarihli "*Philemon ve Baucis*" (National Gallery of Art, Washington) adlı yapıtı buna bir örnektir, konu *Metamorfoz*'ların VIII. kitabından alınmıştır.

¹³ "*Sanatçının Annesi Dua Ederken*" (1630, Residenzgalerie, Salzburg)

¹⁴ XIX. yüzyıl ikinci yarısının önemli Hollandalı ressamlarından Josef Israëls de, Rembrandt'ın annesinin bir aside yedirme baskı portresini gördüğündeki duygularını şu şekilde ifade eder: "Rembrandt'ın mükemmel portreleri var fakat onun, annesinin küçük portresini gören herkes, bu aside yedirme baskının derin duygusundan daha güzel bir şey olmadığını hisseder. Annesinin hassaslığı,

Rosenberg'e göre genç Rembrandt'ın, kendi topraklarında ve yakın çevresi içerisinde kalmasını sağlayan, onun muhafazakâr yönüdür.¹⁵ Zamanın birçok sanatçısı, büyük klasik gelenek içerisindeki en yüksek standartları yakalayabilme umuduyla İtalya'ya gitme hevesi içinde olmuştur. Bu durum, Rubens, van Dyck ve Rembrandt'ı derinden etkilemiş olan ustası Pieter Lastman (1583-1633) için de geçerlidir.¹⁶ Constantyn Huygens¹⁷, Leyden'de Rembrandt ve Jan Lievens'i¹⁸ ziyareti sırasında, bu iki genç ressamın yeteneklerinden oldukça etkilenmiş olsa da, kendilerini geliştirmek için İtalya'ya gitme hevesinde olmamalarını eleştirir.¹⁹ Rembrandt'ın muhafazakârlığı, Rosenberg'e göre, onun devrimci kişiliği ile de ilintilidir. Rosenberg, Rembrandt'ın devrimci yönünün, insanî tepkilerinin olağanüstü derinliği ve doğruluğundan kaynaklanmış olduğunu dile getirir; bu da Rembrandt'ı, kendi yakın çevresini, psikolojik bir yaklaşımla, sanatı için zengin bir

şefkati, her çizgide, iğnenin her dokunuşunda hissedilir.” (Josef Israëls, “Rembrandt”, **The Collector and Art Critic**, Vol. 4, No. 12, Oct. 1906, s. 337)

¹⁵ Rosenberg, **a.g.e.** s. 7

¹⁶ Karel van Mander, 1604 tarihli “*Schilderboek*” / “*Ressamlar Kitabı*” adlı eserinde Pieter Lastman'ın İtalya seyahatine değinir, Lastman 1607'de Amsterdam'a döndüğünde İtalyan sanatının ustası olarak kabul görür. Rubens 1600-1608 yılları arasında, van Dyck da 1621-1627 yılları arasında İtalya'da bulunmuşlar ve İtalyan sanatını yerinde öğrenmişlerdir.

¹⁷ Orange Prensi Frederick Henry'nin özel sekreteridir; Huygens'in Rembrandt'ın yapıtlarına yönelik ilgisi, sanatçının kraliyet siparişi almasında etkili olmuştur ve prensin, Rembrandt'ın, İsa'nın doğumuyla başlayıp, göğe yükselişi ile son bulan yedi yapıttan oluşan *Passion* serisinin (Alte Pinakothek) siparişinde büyük bir rol oynamıştır. Rembrandt'ın Huygens'e göndermiş olduğu yedi mektuptan, Huygens'in Rembrandt'ın temsilcisi gibi hareket etmiş olduğu öğrenilir. Yine bu mektuplarda, Huygens'in siparişler konusundaki yardımları sebebiyle, Rembrandt'ın ona “*Samson'un Kör Edilmesi*” adlı yapıtını hediye etmiş olduğu bahsi yer alır. (Seymour Slive, **a.g.e.** s. 211)

¹⁸ Jan Lievens, (1607-1674), Lastman'ın atölyesinde Rembrandt'la birlikte çalışmıştır. Lievens, figürlerini antik ya da İncil konulu sahneler içinde tasvir ettiği yapıtlarında, Utrecht'li Carravaggistlerden etkilenmiştir. 1632 ile 1644 yılları arasında İngiltere ve Antwerp'te bulunduğu dönemlerde van Dyck ve Rubens'den etkilenen sanatçının yapıtları daha incelikli bir üslup kazanır ve paleti aydınlanır. 1644'de Hollanda'ya döndükten sonra büyük talep gören bir ressam olmuş olsa da Lievens, yaşamının sonuna kadar maddi sorunlarla boğuşmuştur. (Getty Müzesi web sitesi, 1 Temmuz 2012)

¹⁹ Tancred Borenius, bu dönemde Hollanda'nın, uluslararası sanat pazarının çok önemli bir merkezi haline geldiğinin altını çizerek, bu durumun Rembrandt'ın yurtdışına gitmeden, kendi ülkesi dışındaki sanat anlayışları ve üsluplarını öğrenebilmesi için birçok fırsat sağladığını dile getirir. (Tancred Borenius, “The New Rembrandt”, **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, Vol. 57, No. 329, Aug. 1930, s. 54)

alan olarak keşfetmeye yönlendirmiştir.²⁰ Rembrandt, modellerin, her yerden, özellikle de kendi evinden, aile üyelerinden bulunabileceğinin farkına varır. O, hiçbir zaman, insanî ve resimsel bakış açılarını ayırma eğilimi göstermemiştir ki bu önemli nokta kavranmadığı zaman, Rembrandt'ın kişiliğini anlamada başarısız olunur.

Rembrandt'ın yapıtlarında, Leyden Üniversitesi'nden ayrıldıktan sonra üç yıl boyunca yanında çalıştığı Jacob Isaacs van Swanenburgh'un etkisini izlemek pek mümkün değildir. Rembrandt, bu çıraklık döneminde temel bir teknik eğitim görmüştür. Rembrandt'ın yapıtlarına yönelik çok daha önemli etki, sonraki altı ay boyunca Amsterdam'daki atölyesinde çalıştığı, Pieter Lastman'ın etkisidir. Rembrandt, kısa bir süre içerisinde ustasını geçmiş ve Lastman'ın üslubundan hareketle, dinî içeriği derin bir anlayışa dönüştürmüştür. Rembrandt'ın tarihi ve İncil konulu yapıtlar üretme tutkusunu ilk kez ateşleyen de Lastman olmuştur.

Rosenberg, Lastman ve Rembrandt arasındaki usta-çırak ilişkisini, Verrocchio ve Leonardo ile Wolgemut ve Dürer ilişkileri ile kıyaslar.²¹ Ona göre bu örneklerdeki ustalar, öğrencilerinden daha güçlü karakterlerdir, öğrenciler ise olağanüstü dehalardır. Bu hassas öğrencilere yeteneklerinin doruğuna çıkmalarından önce sağlam birer temel sağlayan, ustalarının eğitimleridir. Pieter Lastman da, kendi erken dönem eğitimini Hollanda'nın en önemli Maniyeristlerinden Cornelis Cornelisz van Haarlem'in bir öğrencisinden almıştır. Onun sanatını şekillendiren yıllar, 1603'te Elsheimer'la²² tanıştığı Roma'da geçmiştir. Ayrıca Caravaggio ile de temas etmiştir. Bu nedenle Lastman'ın sanatı, İtalyan tarzı ile Hollandalı özelliklerin bir bileşimini temsil eder. Lastman 1605'te Hollanda'ya döndükten sonra, konularını klasik mitoloji dışında büyük oranda İncil'den seçtiği yeni bir tarihsel resim üslubu geliştirir. Bu yapıtları, gerçekçi anlatım özellikleri ve son derece hareketli dramatik

²⁰ Rosenberg, a.e.

²¹ a.g.e. s. 8

²² Adam Elsheimer (1578-1610), erken yaşta ölmesine rağmen XVII. yüzyılda son derece etkili olmuş, Roma'da yaşamış Alman sanatçı. Onun yapıtları ve onun izinden gidenlerin yapıtları arasındaki ayrım problemi yüzünden Elsheimer, oldukça tartışmalı bir isim olmuştur. Bakır levha üzerine küçük boyutlu yapıtlar üretmiştir. Oldukça popüler bir sanatçı olmasına rağmen başarısız olmuş ve sefalet içinde ölmüştür. Sandrart, sanatçının melankoli yüzünden zaman zaman çalışmadığını dile getirir. Arkadaşı olan Rubens, sanatçının ölümünden sonra, onun küçük boyutlu yapıtlarından, manzaralarından övgüyle bahsetmiştir. (Malcolm Waddingham, "Elsheimer Revised", **The Burlington Magazine**, Vol. 114, No. 834, Sep. 1972, s. 600; Web Gallery of Art, 1 Temmuz 2012)

canlandırma nitelikleri ile Hollandalı çağdaşlarını etkilemiştir.²³ Lastman, zengin bir arkeolojik detay kullanımı ile, tarihsel kesinlik illüzyonunu artırır.²⁴ Bu dönemde Lastman'ın Hollanda'da rakibi yoktur. Hiçbir çağdaşı, onun sahnelerinin şiddetli bir gerçekçilik ve yüzey parlaklığı ile verilen olağanüstü yaratıcılığını ve eylem zenginliğini yakalayamamıştır.

Genç Rembrandt, ustasından derinden etkilenmiştir ve Lastman'ın güçlü biçimlendirmelerinin yansıması, bir dönem Rembrandt'ın yapıtlarında da izlenebilmektedir.²⁵ Birçok Lastmanvari özellik, Rembrandt'ın doğduğu şehre dönmesinin akabindeki ilk bağımsız yapıtlarında da gözlemlenebilir. 1625'ten 1631'e kadarki Leyden'deki ilk dönem üretimi, Rembrandt'ın yaşamına dair kısıtlı bir dokümanter kaynak sağlar. Yine de bu dönemdeki zengin üretimi, çevresine, deneyimlerine ve ilgilerine dair bir izlenim elde edilmesine olanak tanır. Rembrandt'ın aile üyelerine ait sayısız portreleri, öncelikle resimsel bir düzenleme içerisindeki fizyonomi çalışmaları olarak değerlendirilebilir. Modeller genellikle, türbanlar, zengin işlemeler ya da egzotik zırhlar gibi, oryantal veya sözde oryantal giysiler içindedir. Bu durum, Rosenberg'e göre, sanatçının Lastman'ın romantizmine karşı duyduğu minnettarlığı yansıtmaktadır.²⁶ Rembrandt'ın, dramatik tasvirde gerekli bir özellik olan çeşitli yüz ifadelerine hâkim olma çabası da, ustası Lastman'a dayandırılabilir. Rembrandt'ın erken dönem otoportreleri, sevinçten şaşkınlığa, dehşetten acıya, son derece zengin çeşitlilikteki duygusal ifadeyi yansıtabilme gayesinde dir.

Rembrandt, erken dönem portrelerindeki modelleri, büyük oranda kendi yakın çevresinden seçmiş olsa da, onun janr yapıtları ile birlikte İncil ve mitolojik konuları içeren yapıtları, Leyden'in entelektüel ve sanatsal atmosferini yansıtır. Bu yapıtları

²³ Lastman'ın "*Kenan Ülkesi Yolundaki İbrahim*" (1614, Hermitage), "*Habil'in Ağıtı*" (1623, Rembrandthuis), "*Melek ve Tobias Balık İle*" (1625, Museum of Fine Arts, Budapeşte) gibi yapıtları örnek verilebilir.

²⁴ "*İbrahim'in Hacer'i ve İsmail'i Kovuşu*" (1612, Kunsthalle), "*Ruth Naomi'ye Sadakatini Bildirir*" (1614, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover) gibi yapıtları, Lastman'ın arkeolojik detay kullanımına örnek olarak gösterilebilir.

²⁵ Rembrandt'ın "*İmparator Titus'un Merhameti*" (1626, özel koleksiyon) adlı yapıtında, ustasının üslubunu takip etmiş olduğu gözlemlenebilir.

²⁶ Rosenberg, a.g.e. s. 9

daha küçük boyutludur. Tonalite, soğuk renkler ve incelikli bir uygulama ile bastırılmıştır.²⁷ Figürler, geniş manzaralar ya da iç mekânlar içerisine yerleştirilmiştir.²⁸ Bu tercih, üniversite kentinin akademik zevk anlayışı ile ilişkilendirilebilir. Bu durum, derin düşüncelere dalan ve iç mekânlar içerisinde gösterilen yaşlı peygamberler, azizler ya da filozoflardan oluşan sayısız tek figürlü kompozisyonlarında açıkça izlenebilir.²⁹ Fakat dış etkilere rağmen, Rembrandt'ın yirmili yaşlarına girdiği ve kendi kişiliğini göstermeye başladığı göz önünde bulundurulmalıdır. Leyden döneminde genç dahi, içsel eğilimine denk düşen konuları ve ruh hallerini bulmaya başlar. Öyküselcilik yeteneğine ek olarak, yaşamın tefekkür halindeki yönünü yeğlemesi ve olgunluk çağının itibarına duyduğu derin saygı, bu dönemde ortaya çıkar.³⁰ Model olarak yaşlı insanları seçmesinde dikkate değer olan yön, Rembrandt'ın, figürlerini derinden anlayabilme yetisidir. Rembrandt, modellerine salt bir merakla yaklaşmaz; bitkin yüzlerine yansımış içsel deneyimin zenginliğini duyumsar. Yaşlı kimselere dair ilgisinin ve sevgisinin, çocukluğunda İncil okuyan büyükleri tarafından aşılandığı söylenebilir fakat yine de Rembrandt'ın yaşamı boyunca sürecektir olan, yaşın spiritüel ve duygusal niteliklerine yönelik duyduğu yakınlık, Rosenberg'in de dile getirdiği üzere, öncelikle içsel bir eğilimden kaynaklanmış olmalıdır.³¹

Rembrandt'ın çağdaşları, o henüz Leyden'deyken, onun sıra dışı yeteneğinden habersiz değillerdir. Constantyn Huygens, hem Rembrandt'a hem de Jan Lievens'e büyük bir hayranlık duymaktadır. Huygens'e göre Rembrandt, duygusal ifadenin yansıtılması ve canlılığı özellikleriyle Lievens'i aşar fakat ona göre Lievens de, buluşları, cesur konuları ve biçimleriyle Rembrandt'tan üstündür. Pieter Lastman'ın

²⁷ Rembrandt'ın erken dönemdeki soğuk renkleri, ilerleyen dönemlerde sıcaklaşır, son dönemlerine doğru ise neredeyse monokrom kahverengidir. Son dönemde, renk alanı sınırlanmıştır fakat grizay anlayışı ile, ton çeşitliliği son derece zengindir.

²⁸ “*Martir Stefan'ın Şehit Edilişi*” (1625, Musée des Beaux-Arts, Lyon), “*Tobias ve Anna*” (1626, Rijksmuseum), “*Davud'un Golyat'ın Başını Kral Saul'e Takdimi*” (1627, Kunstmuseum, Basel), “*Otoportre*” (1629, Alte Pinakothek, Münih), gibi yapıtları örnek gösterilebilir.

²⁹ “*Aziz Pavlus*” (1629, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), “*Kudüs'ün Yıkılışına Ağlayan Peygamber Yeremya*” (1630, Rijksmuseum) adlı yapıtları bunlardan ikisidir.

³⁰ “*Oturan Yaşlı Adam*” (1630)

³¹ Rosenberg, **a.g.e.** s. 11

atölyesinde iki yıl çalışan Lievens, bu dönemde sık sık Rembrandt'la iş birliği içinde olmuştur ve her ikisinin de yapıtlarında karşılıklı etkileşimlerini gözlemlemek mümkündür.³²

Rembrandt'ın Leyden'de ulaştığı başarı, onun için uzak yerlerden gelen öğrenciler ile de perçinlenir. Bu öğrencilerden biri Gerard Dou (1613-1675)'dur. Rembrandt'ın 1631'de Amsterdam'a gitmek üzere kentten ayrılmasından sonra Dou, Rembrandt'tan öğrendiği incelikli ve zarif tarzı devam ettirir ve sonrasında oldukça popüler olan küçük boyutlu bir janr üslubu geliştirir. Fakat Rosenberg'e göre Dou, ustasının sanatının derinliğini tam olarak kavrayamamıştır; onun yapıtlarında *chiaroscuro*, tüm gizemini yitirir, resimsel dokunuş özgürlüğünü kaybeder.³³ Yine de Dou'nun yapıtları, Leyden'de büyük bir beğeni ile karşılanmıştır.

Rembrandt'ın Amsterdam'a yerleşme kararında, bu zengin kentin sanatçılara, özellikle de portre ressamlarına sağladığı büyük fırsatların önemli bir etkisi olmuştur. Leyden gibi küçük bir üniversite kentinin patronajı oldukça sınırlıdır ve bu yüzden de Rembrandt, daha geniş olanaklar arayışına girer. Amsterdam bu dönemde, dünyanın en hızlı gelişmekte olan ticaret merkezlerinden biridir ve gelişen ticaretin yarattığı burjuva sınıfının sayısız portre siparişleri ile kentin renkli, kozmopolitan atmosferi, genç sanatçı için son derece cazip görünmüş olmalıdır. 20 Haziran 1631 tarihli bir doküman, Rembrandt'ın, Amsterdamlı bir sanat taciri olan Hendrik van Uylenburgh ile zaten bir iş bağlantısı kurmuş olduğunu gösterir. Bu tarihten kısa bir süre sonra Rembrandt Amsterdam'a gelir ve van Uylenburgh'un Breestraat'taki evine yerleşir. Sanatçı, bir portre ressamı olarak kısa zamanda büyük bir ün kazanır ve bu ünü, büyük boyutlu grup portresi olan "*Doktor Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi*" (1632, Mauritshuis) adlı yapıtı ile de pekişir. Bu yapıtı ile Rembrandt, güçlü illüzyonizmi ve olağanüstü dramatik canlılığı ile Amsterdam'daki tüm ressamları aşar. 1632'den itibaren Rembrandt'ın ünü giderek artar ve sonraki on yıl içerisinde de doruk noktasına ulaşır. Sanatçının bu dönemdeki en önemli banilerinden biri Prens Frederik Hendrik'tir. Prens, kronolojik sırayla "*İsa'nın Çarmıhtan*

³² Rembrandt, "*Samson ve Delilah*" (1628, Kaiser Friedrich Museum, Berlin), Lievens, "*Esther'in Ziyafeti*" (1625, North Carolina Museum of Art), bu karşılıklı etkileşime örnektir.

³³ Rosenberg, a.e.

İndirilmesi” (1633), “*Çarmıhın Dikilmesi*” (1633), “*İsa’nın Göğe Yükselmesi*” (1636), “*İsa’nın Mezara Konulması*” (1639), “*İsa’nın Dirilmesi*” (1639), “*Çobanların Tapınması*” (1646) ve “*İsa’nın Sünnetinin Kutlanması*” (1646)³⁴ konulu yapıtları sipariş eder. Rembrandt’ın, “*İsa’nın Çilesi*” (*Passion*) olarak adlandırılan bu dizisi, hem ikonografik, hem de görsel olarak Katolik emsallerinden ayrılır. Bu durum, yalnızca geçmişin büyük yapıtları ile aralarındaki farklılıklardan kaynaklanmaz; aynı zamanda, Yeni Ahit imgelerinin, Protestan bir üslupla gerçekleştirildiği yapıtlar olarak Rembrandt’ın yeteneğini gözler önüne serer. Rembrandt, Huygens’e yazdığı 12 Ocak 1639 tarihli mektupta, yapıtlarla ilgili olarak: “*Ekselanslarını memnun edebilmek için, içe dönük duyguların ifade edilmesi üzerine odaklanmış olduğunu*” dile getirmiştir.³⁵ Bu banilik, sanatçının kariyerinde, son derece önemli bir katkı sağlamıştır. Prens’in, yeni ve önemli siparişler vermesi yanında, Rembrandt’ın diğer yapıtlarını da satın alması³⁶, sanatçıya büyük bir başarı ve saray onayı getirir. Prens’in daha da büyük katkısı, diğer ülkeleri ve sarayları ziyaretleri sırasında, hediye olarak Rembrandt’ın yapıtlarını tercih etmiş oluşudur. Dönemin yazılı kaynaklarına göre prens, 1633’de elçi Robert Kerr’e, İngiliz Kralı I. Charles’a iletmek üzere, Rembrandt’ın iki tablosunu vermiştir.³⁷ Böylece sanatçının ünü, Hollanda sınırlarını aşar. Özellikle Yahudiler’in, yaşlı ve oryantal figürlerin yer aldığı, erken dönem aside yedirme baskıları, dönemin imparatorları, yüksek rütbeli askerleri arasında oldukça popüler olmuştur. İlerleyen dönemlerde de, Hollanda dışından önemli koleksiyonerler, sanatçının yapıtlarıyla ilgilenmişlerdir.³⁸

³⁴ “*İsa’nın Sünnetinin Kutlanması*” adlı son yapıt, kayıptır fakat kompozisyonun bir kopyası, Herzog Anton Ulrich Müzesi’nde yer almaktadır. (Rebecca Tucker, “**The Patronage of Rembrandt’s Passion Series: Art, Politics and Princely Display at the Court of Orange in the Seventeenth Century**” (Colorado College) s. 75

³⁵ Seymour Slive, **a.g.e.** s. 211

³⁶ Örneğin Rembrandt’ın “*Proserpina’nın Kaçırılması*” adlı yapıtı, prens tarafından satın alınan yapıtlar arasındadır. Prens, Huygens’in aksine, Rembrandt’ı başarılı bir portre ressamı olarak gördüğü için de, eşi Amalia van Solms’un bir portresini (1632, özel koleksiyon) yaptırmıştır.

³⁷ Rebecca Tucker, **a.g.e.** s. 78

³⁸ Önemli bir Sicilyalı koleksiyoner olan Don Antonio Ruffo, 1652’de, Rembrandt’a, eski kahramanları konu alan bir resim siparişinde bulunur. Rembrandt da, 1656’da Ruffo’ya “*Aristoteles*”i (The Metropolitan Museum of Art) gönderir. 1660’da Ruffo, “*Büyük İskender*” (1660 civarı, Art Gallery and Museum, Glasgow) ve “*Homeros*”u (1663, Mauritshuis) tasvir eden yapıtları sipariş eder.

Mesleki başarısıyla eş zamanlı olarak, Hendrik van Uylenburgh'un yeğeni ve aynı zamanda Leeuwarden Belediye Başkanı'nın kızı olan Saskia van Uylenburgh ile evliliği yoluyla Rembrandt, sosyal mevkiinde de hızlı bir yükseliş yaşar. Saskia büyük bir servete sahiptir ve soylu bir ailenin üyesi oluşuyla da Rembrandt'ın, Amsterdam'ın zengin kesimi ile olan ilişkilerini güçlendirmesinde önemli bir rol oynamıştır.³⁹ Saskia'nın 1642'deki ölümüne kadar süren bu ilk dönem, her anlamda refah içerisinde geçmiştir. Rembrandt'ın yapıtları büyük bir talep görmekte ve en yüksek rakamlara satılmaktadır. Sanatçının evi, ondan ders alma, onunla çalışabilme ayrıcalığı uğrunda hatırı sayılır meblağlar ödeyen öğrencilerle dolup taşar. Bunların yanı sıra, Rembrandt'ın son derece abartılı zevkleri vardır; sanatçı sanat objeleri ve antika koleksiyonu oluşturma hevesine kapılmıştır. Baldinucci, Rembrandt'ın bir koleksiyoner olarak faaliyetleri ve savurganlığı ile ilgili olarak: *"Çoğunlukla açık arttırmalara katılırdı ve bu açık arttırmalardan tuhaf, pitoresk bulduğu eski moda kıyafetler satın alırdı; hatta bunları, bazen düpedüz kirli olsalar da, yine sahip olmaktan büyük keyif aldığı, aralarında eski ve yeni silahlar, oklar, hançerler, kılıçlar, bıçaklar ve benzeri parçalar olan, ayrıca sayısız çizim, gravür, madalya ve bir ressamın ihtiyacı olabileceğini düşündüğü birçok şeyin yer aldığı güzel antikalarının arasında, atölyesinin duvarlarına asardı"* değerlendirmesinde bulunmuştur.⁴⁰

Bu dönemde Rembrandt'ın serveti hızla artar ve sanatçı 1639'da Joden-Breestraat'ta büyük bir ev satın alır.⁴¹ Bu, aslında onun kaynaklarını zorlayan ve maddi olarak çöküşünü hızlandıran bir girişimdir. Rembrandt'ı etkileyen, Amsterdam'ın zengin ticari ortamı ya da Baroğun gösterişli ve coşkun zevk anlayışı

1667 yılında da Cosimo de Medici, sanatçının atölyesini ziyaret eder ve bugün Uffizi'de yer alan Rembrandt'ın 1655 tarihli *"Otoportre"* sini satın alır. (Seymour Slive, **a.g.e.** s. 215)

³⁹ Bu dönemde Rembrandt, artık *Hollanda Parnassusu*'nun bir üyesi olmuştur. XVII. yüzyılda kullanılan bu deyim, Amsterdam'da yazar, sanatçı ve sanatseverlerin oluşturduğu bir çevre anlamına gelir. (Stephanie S. Dickey, **"Rembrandt: Portraits in Print Amsterdam: John Benjamins"**, 2004)

⁴⁰ Filippo Baldinucci, **"Cominciamento e progresso dell' arte d'intagliare in rame colla vita de' piu eccellenti maestri della stessa professione"** (Floransa, 1686), Tancred Borenius'un İngilizce edisyonu (London: Phaidon Press)

⁴¹ Bu yapı, ünlü Rembrandthuis'tir, müze olan binanın cephesi bozulmadan günümüze kadar ulaşmıştır fakat içi, restorasyonlar sonucunda özgün kimliğini kaybetmiştir.

olmuş olabilir. Rembrandt, bu dönemde dışa dönük ve girişkendir; kariyerinin diğer tüm dönemlerinden daha ihtiraslı ve maddecidir.⁴² Yine bu dönemde o karısını idolleştirir. Rembrandt, birçok portre ve alegori dizisinde Saskia'yı tasvir eder.⁴³ Sanatçının otuzlu yaşlarında gerçekleştirdiği İncil ve tarihsel konulu kompozisyonlarında karısı, onun anladığı biçimde, ideal kadını temsil etmektedir. Saskia'nın da, kocası üzerinde sakinleştirici bir etkisinin olmadığı gözlemlenebilir; o, bu savurgan ve gösterişli yaşamı teşvik etmiştir. Rembrandt'ın mütevazî kökeni, onun Saskia'nın bir soylu oluşuna gereğinden fazla değer vermesine neden olmuştur.

Bu dışsal etkilere rağmen, Rembrandt'ın üslubu, daha çok kendi yaradılışındaki güçlü tezatlıklarla açıklanmalıdır. Rosenberg, Rembrandt'ın Amsterdam'daki ilk on yıllık döneminde özgürce açığa çıkan duygularının gücü ve şiddetinin, olgunluk döneminin spiritüelliği ve tevazusu ile ilişkili olduğunu ve tezatlık bu kadar yoğun duyumsandığı için, orta yaşın içsel krizinin böylesine olağanüstü bir duygusal derinlik yaratabilmiş olduğunu dile getirir. Duygusal ve spiritüel Rembrandtlar, tek bir kişiliğin tamamlayıcı parçalarıdır. Her biri, diğerinin gücünü ve anlamını belirler.⁴⁴

1640'larla birlikte, Rembrandt'ın insanî ve sanatsal bakış açısında içsel bir değişime neden olan trajik olaylar başlar. Sanatçı, 1640'ta annesini kaybeder; 1642'de, hayatta kalan tek çocukları Titus'un doğumundan sonra sağlığı bozulan Saskia ölür. Saskia'yı umutsuz ve güçsüz olarak tasvir eden 1642 tarihli bir çizimi, belki de Rembrandt'ın karısını tasvir edebildiği son yapıtıdır.⁴⁵ Evdeki hüznü hava, Saskia'nın ölümünden sonra oğlu Titus'a dadılık yapması için işe aldığı Geertje Dircx'in⁴⁶ varlığı ile de düzelmez. Rembrandt'ın Geertje ile olan ilişkisi, evlilik

⁴² 1638'de Rembrandt ve Saskia'ya, miraslarını "gösteriş uğruna bilinçsizce harcadıkları" gerekçesiyle dava açılır, fakat dava düşer.

⁴³ "*Saskia ile Otoportre*" (1635, Dresden)

⁴⁴ Rosenberg, **a.g.e.** s. 14

⁴⁵ "*Yataktaki Hasta Kadın /Saskia*" (Musée de la Ville de Paris, Musée du Petit-Palais)

⁴⁶ Rembrandt'ın 1636 tarihli "*Danaë*"sinde (ilk model Saskia'dır fakat sanatçı sonradan yüzünü değiştirmiştir) (Hermitage), ve 1647 tarihli "*Tobias'ı Bekleyen Sarah*" (National Gallery of Scotland) adlı yapıtlarında model Geertje'dir.

vaadi ile 1650'ye kadar devam eder ve sonunda Geertje'nin akıl hastanesine kapatılması ile son bulur.

Tüm bu darbelerin yanı sıra, büyük bir ev satın alması ile zorlanan maddi durumu, daha da bozulmuştur. Amsterdam'ın önde gelen portre ressamı olarak ünü giderek azalmaya başlar. Rembrandt'ın *chiaroscuro* kullanımını arttırması ve natüralist özelliklere giderek daha az önem vermesi, bir memnuniyetsizlik yaratmış ve itibarının sarsılmasına neden olmuştur.⁴⁷ Bu dönemde van Dyck'ın daha parlak ve zarif üslubu moda olmaya başlamış, Ferdinand Bol⁴⁸, Goevert Flinck, Jacob Backer gibi, Rembrandt'ın, halkın beğenilerine kolayca uyum sağlayan öğrencileri, kısa zamanda ustalarından daha popüler olarak önemli siparişler almaya başlamışlardır.

Talihsizliklerin üst üste geldiği bu dönemde büyük hayal kırıklıkları ve acının, Rembrandt'ın anlayışında, arındırıcı bir etki yaratmış olduğu söylenebilir. Artık o, insana ve doğaya daha çok önem vermeye başlar. Görkemli ya da teatral bir gösterim şekline başvurmeyen, dikkati dağıtmayan yapıtlar üretir.⁴⁹ Doğa ile bu buluşma sonucunda, Amsterdam ve çevresini tasvir eden çok sayıda manzara çizimi ve aside yedirme baskı ortaya çıkar.⁵⁰ Bu temas, sanatçının vizyonunu berraklaştırmaya ve dengelemeye yardım etmiştir. Bu orta dönem sanatında ortaya çıkan değişime uğramış değer anlayışı ile sanatçı, artık yakın çevresine gerçek insanî değerler doğrultusunda ve derinleşmiş bir duyarlılıkla yaklaşmaktadır. İncil'i de çok daha derinlikli bir içtenlikle yorumlar. Rembrandt, bu dönemde Amsterdam'daki Yahudi nüfusunu gözlemlemeye başlar ve onların arasında, İncil tipleri için sonsuz bir

⁴⁷ Dönemin şairlerinden Jeremias de Decker, Rembrandt'ın "*İsa ve Meryem*" adlı yapıtını öven bir şiirinde, Rembrandt'ın İncil metnini eksiksiz olarak resme aktarma ve bir illüzyon yaratma yeteneğini şu sözlerle dile getirir: "Sanki İsa Meryem'le konuşuyor. Kayalıkların gölgesi resmi büyütüyor ve ihtişam kazandırıyor." Bu sözlerle, Rembrandt'ın çağdaşlarının hepsinin, onun *chiaroscuro* kullanımına karşı çıkmamış olduğu görülür; de Decker Rembrandt'ın *chiaroscuro*sunun şiirselliğini keşfetmiştir. (Seymour Slive, a.g.e. s. 217)

⁴⁸ Ferdinand Bol, Dordrecht'te bağımsız bir usta olarak çalışıyor olmasına rağmen, 1639-1641 yılları arasında Rembrandt'ın Amsterdam'daki atölyesinde ikinci bir çıraklık dönemi geçirir. (Michiel C. Plomp, "Rembrandt and His Circle: Drawings and Prints", **The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series**, Vol. 64, No. 1, Summer 2006, s. 34)

⁴⁹ "*Camın Önünde*" (çizim, 1648, Victoria and Albert Museum, Londra)

⁵⁰ Rembrandt'ın manzara türündeki, küçük ölçekli yapıtlarından oluşan önemli bir koleksiyon, Washington National Gallery'de yer almaktadır.

kaynak keşfeder;⁵¹ resmettiği birçok İncil sahnesinde, oğlu Titus'a olan düşkünlüğünü ifade eder.⁵² Titus, genç İsa, Tobias, Daniel, ya da genç Yusuf olarak pek çok kez ortaya çıkar. Yine bu dönemde Rembrandt, 1645'te hizmetçi olarak eve gelen ve sonrasında da hayat arkadaşı olan Hendrickje Stoffels'in yalın cazibesini ve sıcakkanlılığını takdir etmeye başlar.⁵³

Rembrandt'ın bu yeni "iç dünyası", onu dünyadan el etek çekmeye yönlendirmemiştir fakat yaşamın, olgunlaşan sanatçı üzerindeki etkisi, artık farklı bir türdendir ve onun insanî değerlere yönelik daha istekli ve daha duyarlı bir şekilde hareket etmesini sağlamıştır.

Rembrandt, ellili ve altmışlı yaşlarında gerçekleşen olaylarla daha da büyük bir açmaza girer. Maddi olarak çöküş yakındır ve bunu önlemeye yönelik çabalar başarısızlıkla sonuçlanmıştır. 1656 Temmuzunda Rembrandt, iflastan kurtulmak için "*cessio bonorum*" talebinde bulunur. Ticaretteki ya da açık denizlerdeki kayıplar için uygulanan prosedür, bu dönemde daha az onur kırıcı olarak görülmektedir. Talep sonucunda "*cessio*" kararı çıkar ve Rembrandt'ın malvarlığının nakde çevrilmesi görevi İflas Odası'na verilir.⁵⁴ Fakat tüm satıştan elde edilen gelir hayal kırıklığı yaratır ve sanatçı yaşamının sonuna kadar maddi sorunlarla boğuşur.⁵⁵ Titus ve Hendrickje, onu alacaklılarından koruyabilmek için birlik olurlar ve bu amaçla, resim

⁵¹ Rembrandt'ın, Amsterdam'daki Yahudi cemaati ile yaklaşmasında, dönemin önemli Yahudi figürleri Haham Menasseh Ben İsrâel ve Doktor Ephraim Bueno'nun büyük etkileri olmuştur. Rembrandt, Menasseh'nin "*Piedra gloriosa o de la estatua de Nebuchadnesar*" adlı kitabındaki dört illüstrasyonu resmetmiştir. Doktor Bueno'nun da, bir dönem Mannheimer Koleksiyonu'nda yer alan 1647 tarihli portresini gerçekleştirmiştir.

⁵² "*Okuyun Titus*" (1656, Kuntshistoriches Museum, Viyana)

⁵³ "*Hendrickje Stoffels*" (1650, Louvre, Paris)

⁵⁴ Stephanie S. Dickey, Rembrandt'ın iflası ile ilgili olarak şu yorumda bulunur: "*Sonuç olarak bu durum, Rembrandt için maddi bir felaket olmasının yanı sıra ahlâkî bir felakettir de. Rembrandt'ın Calvinist müşterileri, maddi zenginliği, Tanrı'nın lütfu olarak addederler. Kişinin mal varlığını doğru şekilde yönetmesi ahlâkî bir gerekliliktir. İflas ise, günah olarak görülür.*" (Kenneth Edmonds, "Rembrandt and the Waterlander Mennonites" (**the Study and Research Comission on Baptist Heritage and Identity Baptist World Alliance Gathering**, Ede, Netherlands, July, 29, 2009, s. 23)

⁵⁵ İlk satış Aralık 1657'de gerçekleşir, Şubat 1658'deki satışta da ev ve mobilyalar, Eylül'de de sanat eserleri satışa çıkarılır. On yedi bin florin olarak değer biçilen sanatçının koleksiyonundan, yalnızca beş bin florin gelir elde edilir; sanatçının evi de, alış değerinden çok daha az bir meblağ karşılığında satılmıştır.

ve sanat eserleri ile ilgili bir iş kurarlar, 1606'da da Rembrandt'ı istihdam ederler. Bu yolla yaşlı ressam, en azından yapıtlarından kazandıklarını kurtarabilmiştir.⁵⁶

25 Temmuz 1656 tarihli bir envanter, satış döneminde Rembrandt'ın koleksiyonunda yer alan her bir parçanın dökümünü sunar ve sanatçının zevkine ve ilgi çeşitliliğine dair aydınlatıcı bir bilgi sağlar. Rembrandt'ın koleksiyonunda, kendi yapıtlarına ilaveten, İtalyan Rönesans ustalarına, erken dönem Flaman Okulu'na ve çağdaşı Hollandalı sanatçılara ait yapıtlar bulunur. Bu isimler, Adriaen Brouwer, Jan Lievens, Hercules Seghers, Palma Vecchio, Giorgione, Pieter Lastman, Jan Porcellis, Jacopo Bassano, Lucas van Valckenborch, Jan Pynas, Lucas van Leyden, Raphael, van Eyck, Lelio Orsi ve Simon de Vlieger'dir. Bunların yanı sıra, kendi çizimleri ile birlikte, Pieter Lastman'ın, Roelant Savery'nin ve Adriaen Brouwer'in çizimleri de koleksiyonda yer alır.⁵⁷ Bu yapıtlar dışında koleksiyonda, hem orjinalleri, hem de alçı kalıpları ile heykeller de yer alır. Uzak Doğu sanatına ait örnekler, çok çeşitli silahlar ve zırhlar, doğal objeler, deniz kabukları, nadir taşlar ve bir aslan postu da koleksiyonun diğer parçalarıdır. Fakat Rembrandt'ın kitap koleksiyonu, şaşırtıcı derecede sınırlıdır. Envantere göre koleksiyon, eski bir İncil, Flavius Josephus'un, Tobias Stimmer'in de aside yedirme baskılarının yer aldığı "*Yahudi Tarihi*" adlı eserinin Almanca bir edisyonu, Dürer'in insan proporsiyonları ile ilgili kitabı ve birkaç resimli ciltten ibarettir.⁵⁸

⁵⁶ Sanatçı, yaşadığı maddi çöküntü sonrasında çizimlerini cenaze ilanlarının arkasına yapmak zorunda kalmıştır. "*Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu (Staalmeesters / Syndics)*" adlı yapıtının kanvasının bile daha önce farklı bir yapıt için kullanılmış olduğu bilinmektedir. (Benjamin Binstock, "Seeing Representations or The Hidden Master in Rembrandt's Syndics", **Representations**, Vol. 83, No. 1 (Summer 2003), s. 16

⁵⁷ Michiel C. Plomp, Rembrandt'ın koleksiyonunda yer alan sanatçıların yapıtlarından etkilenmiş olduğunu, hatta bu sanatçıların kompozisyonlarını iyileştirme ve geçme çabası içerisinde olduğu görüşündedir. Örneğin Dürer'in "*Tapınağın Temizlenmesi*" (1511, Metropolitan Museum of Art) adlı aside yedirme baskısındaki İsa figürünü, 1635 tarihli, aynı isimli kendi yapıtında kullanmıştır (Metropolitan Museum of Art). Plomp'a göre bunun sebebi, Rembrandt'ın kendi İsa'sını yaratma kabiliyetinde olmaması değil, muhtemelen kendi yapıtının Dürer'inkiyle kıyaslanmasını istemesi ve kendi kompozisyonundaki İsa'nın sebep olduğu karmaşayı, Dürer'den çok daha dramatik ve gerçekçi bir biçimde tasvir etmiş olduğunu gösterme amacıdır. Plomp'a göre Rembrandt'ın "*Taş Duvara Dayanan Otoportre*"si (1639, Rijksmuseum) de, o dönemde bir Amsterdam koleksiyonunda yer alan ve İtalyan şair Ludovico Ariosto'yu betimlediği düşünülen, Titian'ın "*Bir Adam Portresi*"nden (1512, National Gallery, Londra) ilham almıştır. Plomp, Rembrandt'ın kendini hem ünlü bir ressamla, hem de bir Rönesans şairiyle kıyaslamak istemiş olduğunu dile getirir. (Michiel C. Plomp, **a.g.e.** s. 10-11)

⁵⁸ Amy Golahny, "**Rembrandt's Reading: The Artist's Bookshelf of Ancient Poetry and History Amsterdam**" adlı kitabında, Rembrandt'ın sahip olduğu kitapları inceleme yoluyla, sanatçının içsel

Rembrandt'ın sahip olduğu sanat eserlerinin ve ilgi alanının çeşitliliği, onun bir koleksiyoner olarak kişisel zevkini yansıtması bakımından tamamen güvenilir bir kanıt olarak değerlendirilmemelidir çünkü o, aynı zamanda bir sanat taciridir. Yine de bu eserlerin seçiminde, salt ticari amaçların gözetilmiş olduğu düşüncesinden ziyade, Rembrandt'ın içgüdüleriyle hareket etmiş olduğu varsayımında bulunulabilir. Koleksiyonunda yer alan objelerden bazılarını da, yapıtlarında aksesuar olarak kullanmıştır. Maddi çöküşünden sonra bile, Rembrandt'ın koleksiyon oluşturma tutkusu bitmemiştir. Alacaklılarına karşı koruma altına girer girmez, küçük çaplı da olsa, tekrar sanat objeleri toplamaya başlar.

Maddi sıkıntılara rağmen, Hendrickje'ya olan bağlılığı ile, Rembrandt'ın ev yaşantısında uyumlu bir atmosfer hâkimdir. Saskia'nın mülkünden gelen geliri kaybetme korkusuyla yeniden evlenememiştir; bu yüzden Hendrickje, hiçbir zaman Rembrandt'ın yasal eşi olmamıştır. Fakat, bu ilişkiye dair herhangi bir itirazın olmuş olduğunu düşünmek için bir sebep yoktur – en azından Rembrandt'ın evini kaybettikten sonra taşındığı yoksul bir bölge olan Rozengracht'ta. 1661 tarihli semt ile ilgili bir dokümanda Hendrickje, Rembrandt'ın eşi olarak geçmektedir. Ancak kilise otoriteleri, bu gayrimeşru ilişkiye karşı çıkarlar. Hendrickje, defalarca kilise konsili huzuruna çağırılmış ve sert bir biçimde ihtar edilmiştir. Rembrandt'ın Hendrickje'yi tasvir ettiği birçok portresi⁵⁹ ve onu İncil'den roller içinde yansıttığı yapıtları, sanatçının bu kadına dair hislerini açıkça gözler önüne serer. Hendrickje, Saskia'dan çok farklıdır. O, “minyon fakat biçimli bir yüze, dolgun bir vücuda sahip, Waterland bölgesi Raarep'li ya da Ransderp'li köylü bir kadın”dır.⁶⁰ Hendrickje'nin anaç doğası ve yalın sıcaklığı, portrelerinde gözlemlenebilir.⁶¹

yaşamına ışık tutmaya çalışmıştır. (Amsterdam University Press, distributed by The University of Chicago Press, 2003) Bir kıyaslama yapmak gerekirse, Rembrandt'ın ustası Pieter Lastman'ın yüz elli, Rubens'in de beş yüz kadar kitabı vardır.

⁵⁹ “*Yıkanan Kadın / Hendrickje*” (1654, National Gallery, Londra)

⁶⁰ Arnold Haubracken, “**Rembrandt, Selected Paintings**” (ed. by Tancred Borenius, London: Phaidon Press, 1942), s. 28

⁶¹ Van Gogh, Rembrandt'ın kadın portreleri ile ilgili olarak: “*Onun kadın portrelerindeki bakışların yumuşaklığı, insanüstü sonsuzluğu, o kadar açıktır ki... Onun kadınları, yaşlı ve gencin, mutlu ve kederlinin, bireysel ve evrenselin, İtalyan ve Kuzeyli'nin bileşimi olağanüstü geniş bir vizyon ile, ortaya çıkmayı arzularlar*” yorumunda bulunur.

1661’de Hendrickje’nin ölümü, Rembrandt için büyük bir yıkım olur. Titus yaşlı babasıyla ilgilenir ve işin başına geçer. Titus’un da ölümünden sonra Rembrandt, Hendrickje’den dünyaya gelen kızları Cornelia ile bir başına kalmıştır ve sanatçı, bir yıl sonra, Ekim 1669’da, artık daha fazla dayanamayarak altmış üç yaşında hayata gözlerini yumar; 8 Ekim’de Amsterdam Westerkerk’te defnedilir. En son portresi, onun dayanma gücünü yitirmiş olduğunu açıkça gösterir.⁶² Rembrandt, ardında altı yüz yağlıboya resim, üç yüz aside yedirme baskı ve iki bine yakın çizim bırakmıştır.

2.2 Kendi Yüzyılı İçerisinde Rembrandt

Rembrandt’ın öneminin kendi yüzyılı içerisinde kavranabilmesi için, bakış açısının Hollanda’nın sınırlarının ötesine genişletilmesi gerekir. Bu bağlamda ilk olarak, Rembrandt’ın Barok resim kategorisindeki konumu saptanmalıdır.⁶³ Rembrandt’ın büyüklüğü, onun sanatının son derece bireysel özellikleri yanında, uluslararası eğilimlerle çok yakın bir ilişki içerisinde olmasına dayanır. Rembrandt’ın “*Danaë*” (1636, Hermitage, St. Petersburg), “*Samson’un Kör Edilmesi*” (1636, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt), ya da “*Gece Devriyesi*” (1650, Rijksmuseum, Amsterdam)⁶⁴ gibi büyük boyutlu yapıtları, hatta “*Claudius Civilis’in Komplosu*” (1661-62, National Museum, Stockholm)⁶⁵ gibi son dönem yapıtları, Caravaggio ve Rubens, van Dyck ve Bernini, Poussin ve Velazquez’in yapıtlarının da dâhil olduğu, Barok sanatını temsil eden bir sergi içerisinde değerlendirilebilir; fakat bunu, diğer

⁶² “*Otoportre*”(1669, National Gallery, Londra)

⁶³ Burada kullanılan “Barok” nitelendirmesi, en geniş anlamıyla, XVII. yüzyıl sanatını kapsayacak bir şekilde kullanılmıştır.

⁶⁴ “*Kaptan Banning Cocq’un Devriye Nöbeti*”, Arkebüzçüler Loncası’nca (Silahlı Askerler Loncası) ısmarlanan bu yapıt, koyulduğu yere sığmadığından, yanlarından kesilmiştir. Bu nedenle, yapıtın özgün durumunu, ancak ressam Gerrit Lundens’in (XVII. yüzyıl) yaptığı kopya yansıtmaktadır. Yapıtın, aslında bir gündüz sahnesini betimlediği, başlığında anıldığı gibi bir gece nöbeti olmadığı, temizlendiğinde anlaşılmıştır. (Uşun Tükel, “Rembrandt” maddesi, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, II. cilt, s. 1307)

⁶⁵ Amsterdam Belediye Binası için sipariş edilen yapıt, daha sonra beğenilmeyerek, sanatçının bir öğrencisinin yapıtıyla değiştirilmiştir. (Michiel C. Plomp, **a.g.e.** s.30) Rembrandt, geri gönderilince yapıtını daha sonra satabilmek için kestiğinden, yapıtın özgün hali ancak günümüze ulaşan iki eskizi yoluyla bilinmektedir. (Uşun Tükel, **a.g.e.** s.1308)

Hollandalı ustalar için söylemek, pek mümkün değildir. Hollandalı hiçbir sanatçı, Barok sanatının birçok yönüne, yaratıcı gücü ile birlikte güçlü illüzyonizmine, dinî coşkunluğunun yanı sıra resimsel özgürlüğüne ve görkemine yaklaşmamıştır.⁶⁶ Hollandalı ressamların büyük çoğunluğu, belirli ulusal özelliklerinden kaynaklanan ve diğer ülkelerle yakın bir paralelliği olmayan “küçük ustalar” kategorisine girdikleri değerlendirilmiştir.⁶⁷

Barok resmin gelişimi, nesillere göre takip edilebilir ve yüzyıl içerisindeki en önemli uluslararası temsilcileri Caravaggio (1571-1610), Rubens (1577-1640) ve Poussin (1594-1665)’dir. Bu durum, İtalya’nın başlangıçtaki liderliğinin yüzyıl boyunca sürmediği, Flaman ve Fransız temsilciler ile devam ettirildiği anlamına gelir. Ancak hem Rubens hem de Poussin, hala İtalyan kaynaklardan belirleyici etkiler almaktadır. Bu ustaların temsil ettiği üç başarılı evre, Erken Barok, Yüksek Barok ve Klasik Barok dönemleridir. Sonrasında, Fransız saray zevkinin dekoratif ihtişamı ile XIV. Louis üslubunun kendini hissettirdiği Geç Barok dönem gelir. Caravaggio etkisiyle Rembrandt’ın, resimsel ifadenin temel aracı olarak *chiaroscuro* kullanımı, başından itibaren sanatının en belirleyici özelliği olmuştur. Rubens’ten ise Yüksek Barok enerjisi ve hareketliliği ile dolu, dramatik temaları büyük boyutlu olarak işleme ilhamı almıştır; bu, Rembrandt’ın otuzlu yaşlarındaki yapıtlarında gözlemlenebilir. Rembrandt’ın kariyerinin son döneminde ise “*Yahudi Gelin*” (1665, Rijksmuseum, Amsterdam)⁶⁸, ya da “*Aile Portresi*” (1668-69, Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswick) gibi yapıtlarının renkçi parlaklığı ve alegorik havasında, belki de XIV. Louis üslubunun dokunuşu tespit edilebilir.⁶⁹

⁶⁶ Fromentin, Rembrandt için, “*Hollandalı ressamlar içerisinde en az Hollandalı olanı*” yorumunda bulunmuştur. (Rosenberg, kitabında bu yoruma Weisbach’ın “Rembrandt” (1926, Berlin) adlı kitabına atıfta bulunarak yer verir.)

⁶⁷ Rosenberg, **a.g.e.** s. 176

⁶⁸ Aslında “*İshak ile Rebeka*” olan resmin, uzun bir süre, kızını evlenmek üzere yolcu eden Yahudi babayı betimlediği düşünülmüştür ve bu nedenle de “*Yahudi Gelin*” adı verilmiştir. Rembrandt’ın bir çizimi, bugün genellikle kabul gören yorumun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yalnızca yan yana duran iki kişiyi göstermesine karşın, bu resim tarihsel bir olayın betimidir. Olayın İncil’deki öyküsünü izleyiciye anımsatacak tek ipucu, kucaklaşan çiftin arkasındaki taşlardır. Burası Kral Avimelek’in, İshak ile Rebeka’nın konuşmalarını dinlediği kuyunun başı olabilir. Çizimde yer alan bu motif, resimde gösterilmemiştir. (Taschen, “**Rembrandt**”, s. 79)

⁶⁹ Rosenberg, **a.g.e.** s. 177

Rembrandt, dönemin eğilimlerini takip etmiş olmasına rağmen, onun sanatının güçlü bireysel karakteri, uluslararası yönlerine ağır basar. Bu yüzden Rembrandt'ın çağdaşları ile paylaştığı özelliklerden ziyade, ayırt edici kişisel özellikleri vurgulanmıştır ve bu kişisel özellikler, Rembrandt'ın yaşamında bir takım değişiklikler geçirir. Gelişim süreci içerisinde, döneminin ideallerinden radikal bir biçimde ayrıldığı zaman, kişiliğinin olağanüstü derinliği ortaya çıkar. Rembrandt'ı diğer çağdaşlarından ayıran üstün özellikleri tanımlanmaya çalışıldığında ilk akla gelen, onun olağanüstü bağımsızlığı ve yorumu, kompozisyonunu işleyişi yanında konu seçiminde içgüdüleriyle hareket etme isteğidir.⁷⁰ Rosenberg'in deyişiyle Rembrandt bu bağlamda, gerçek bir “modern”dir. Fakat Rembrandt'ın güçlü bireyselliği, hiçbir zaman tamamen keyfi bir hal almamıştır; ona, evrensel bir anlamı olan sağlam bir temel sağlamıştır. Onun spiritüelliği, tüm konularını kapsar – portreleri, manzaraları, İncil konulu yapıtları benzerdir. Son derece içten bir samimiyet ve empati ile verildiği için Rembrandt'ın sanatı, izleyiciye, gösterişli karakterdeki Barok sanatından daha yakın gelir.⁷¹ Rembrandt'ın yapıtlarında karşılaşılan romantizm ve gerçekçilik karışımı, döneminde az rastlanılan bir durum değildir fakat bu eğilim Rembrandt'ta, onun derin spiritüel doğasına tâbidir ve bu sebeple de yapıtları, yersiz bir teatrallikten ya da barizlikten uzaktır. Tekniği, her zaman derin bir insanî içeriğin ifadesi olarak hizmet eder.

Rembrandt'ın, kendi özgün ve ayırt edici özelliklerinin ne kadar farkında olduğunu, ya da kendi anlayışını ifade edebilmek için öğrencilerine verdiği eğitimde, müşterileri, sanatçı arkadaşları ve diğer kişilerle olan diyaloglarında, hangi teorileri ve fikirleri formüle ettiğini bilmek, son derece bilgilendirici olabilirdi fakat ne yazık ki bu bağlamda, Rembrandt'a dair Bernini, Poussin, ya da Rubens'te olduğu gibi, aydınlatıcı dokümanlar bulunmamaktadır. Yine de, kısıtlı da olsa bazı kayıtlar, Rembrandt'ın XVII. yüzyılda, özellikle de yüzyılın ikinci yarısında yaygın olan

⁷⁰ Rosenberg'e karşıt görüşteki Svetlana Alpers, Rembrandt'ı *pictor economicus* olarak, gelişmekte olan kapitalist pazar ve para ekonomisi için üreten bir sanatçı olarak değerlendirir ve ona göre sanatçı, dikkatini konudan ziyade resmin kendisine yöneltmiş, eylemin tasvirinden uzaklaşarak resim yapma eylemine odaklanmıştır. (Svetlana Alpers, “**Rembrandt's Enterprise: The Studio and Market**”, Thames & Hudson, London, 1988)

⁷¹ Rosenberg, **a.g.e.** s. 178

teoriye karşı çıkmış olduğunu açıkça gösterir. Joachim Sandrart: “*Rembrandt, anatomi ve insan vücudu proporsiyonlarının, perspektif ve klasik heykellerin, Raphael’in çizimlerinin zekice düzenlemelerinin, özellikle de mesleğimiz için son derece gerekli olan akademik kurallara karşı çıkmak ve aksini iddia etmekte tereddüt etmemiştir*” der ve ekler: “*Rembrandt, böyle yaparak, kişinin, yalnızca doğanın rehberliğinde olması gerektiğini ileri sürer.*”⁷² “Doğanın tek rehber olması” prensibi, Rembrandt estetiğinin temel noktasıdır ve o, “doğa” terimi ile, yaşamın bütünselliğinin görünümünü kastetmiş olmalıdır.⁷³ Rembrandt, buna ilaveten, öğrencilerinden doğa sevgisi bekler. Bu varsayıma, Rembrandt’ın öğrencilerinden Samuel van Hoogstraten’in⁷⁴, Rembrandt’ın diğer iki öğrencisi olan Carel Fabritius ve Abraham Furnerius ile gerçekleştirdiği söyleşilerinden oluşan “*Inleyding tot de Hooghe Schoole der Schilder Konst*” adlı eseri yoluyla ulaşılabilir. Burada, genç bir sanatçının yeteneğinin sadece sanat sevgisine değil, “doğanın büyüsunü, güzelliğini

⁷² Joachim von Sandrart, “**Rembrandt, Selected Paintings**” (ed. by Tancred Borenius) s. 21

Sandrart, Rembrandt’a karşı tavır değişikliğinin ilk temsilcisidir, bu değişiklik, Sandrart’ın 1675 tarihli Rembrandt biyografisi ile başlar. Ona göre Rembrandt’ın en büyük “günahı”, sanatın kurallarına karşı çıkmış olmasıdır. Sandrart’ın, Rembrandt’ın, sadece doğayı rehber aldığı yönündeki eleştirisi dışında, ona göre ressamın yaşamı boyunca hiç İtalya’ya gitmemiş olması, gerçek büyüklüğü yakalayamamış bir sanatçı olmasının nedenidir. Sandrart, Rembrandt’ın belirgin dış çizgiler kullanmamış olmasını da eleştirir. Otuz beş yıl önce Huygens, sanatçının bu dış çizgilerden “kurtulmuş” olmasını överken, otuz beş yıl sonra akademik klasistler, çizginin, renkten ve *chiaroscuro*dan çok daha önemli olduğu konusunda ısrar ederler. (Seymour Slive, “Rembrandt and His Contemporary Critics”, **Journal of the History of Ideas**, Vol. 14 (Apr. 1953), s. 218-219)

Yine dönemin Hollandalı şairlerinden Andries Pels, Rembrandt’ın klasik ideali aldırılmazlığı ve tüm güzellik kriterlerinin üstünde, doğaya olan bağlılığına yönelik eleştirisini, Rembrandt’ın ölümünden yalnızca on iki yıl sonra kaleme almıştır. Klasik saflığın bir diğer savunucusu sanatçı Jan Bischoff da, 1671’de “kalın belleri, sarkık göğüsleri ve jartiyer izleri ile *Danaë* ya da *Leda*’nın görüntüsü karşısında utandığını” dile getirir. Sandrart ve Baldinucci ile birlikte tüm bu yorumlar, bütününde, Rembrandt’ın görgü ve büyük bir sanatçıya yakışan edebe dair kayıtsızlığı, sanatçının erken dönem biyografilerinin klişe anlayışı olmuştur. Pels’in düşünceleri, XVIII. yüzyıl erken döneminde Arnoud van Haubracken’in “*Groote Schouwburgh*” adlı biyografik taslaklardan oluşan antolojisinde de alıntılanmıştır (1719). Haubracken, Rembrandt’ın natüralizminden son derece rahatsız olan bir neslin son temsilcilerindendir. (Simon Schama, “Rembrandt and Women”, **Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences**, Vol. 38, No. 7 (Apr. 1985) s. 22)

⁷³ Rosenberg, **a.g.e.** s. 179

⁷⁴ Hoogstraten, Rembrandt’ın, Menonit inancını benimseyen az sayıdaki öğrencisinden biridir. Onun da, tıpkı ustası gibi, İncil temalarına özel bir ilgisi olmuştur ve Rembrandt’ın atölyesinden ayrıldıktan sonra da, bu konudaki üretimine devam etmiştir. (H. M. Rotermund, “The Motif of Radiance in Rembrandt’s Biblical Drawings”, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 15, No. 3/4, 1952, s. 22)

betimleme görevine âşık olması”na bağlı olduğu ifadesi ile karşılaşılır. Bu vurgu, “doğa” terimi, yaşamın bütünselliği olarak genişletildiğinde, son derece Rembrandtvari bir nitelik kazanmaktadır. Aynı söyleşide, “öyküye dair bilgi”nin, iyi bir tarihsel resmin tipik özelliği olması gerektiği düşüncesine de yer verilmiştir. Bu, genel olarak kabul edilen bir durumdur ve Rembrandt’ın buluşu değildir fakat öğrencilerine aktarmış olduğu bir prensip olarak düşünülebilir. Rembrandt’ın İncil konulu yapıtları, onun derin yorumlama yeteneğinin temelini oluşturan İncil metnini, çok iyi bildiğini gözler önüne serer.⁷⁵ Hoogstraten’in, Rembrandt’ın yanındaki çıraklık döneminden otuz yıl sonra kaydedilen bu söyleşideki başka bir pasajda: *“İyi bir usta, kompozisyonunda birliğe ulaşmalıdır ve detaylar bütüne bağlanmalıdır. “Gece Devriyesi” bunun mükemmel bir örneğidir fakat birçokları, Rembrandt’ın fazla ileri gitmiş olduğunu düşünür. Yapıt o kadar özgün, sanatsal ve güçlüdür ki, diğer Hollanda grup portreleri, oyun kartları gibi görünüyor”* ifadesi yer alır.⁷⁶ Benzer nokta Sandrart tarafından da vurgulanır. Sandrart, Rembrandt’ın resimsel organizasyonundaki “evrensel ahenk” amacına değinir. Ona göre Rembrandt’ın, dış çizgileri kısmen belirsizleştiren karanlık vurgu gereksinimi, “evrensel ahengi bir arada tutma amacından başka bir şey değildir. Evrensel ahenk konusunda Rembrandt kusursuzdur ve o, doğanın yalınlığını çok doğru bir biçimde betimlemesinin yanında, doğayı kendi enerjisi ve güçlü bir vurgu ile süsler.”⁷⁷ Rembrandt ayrıca, konu seçiminden son rötuşlara kadarki tüm süreçlerde, mutlak bir özgürlük ihtiyacındadır. Tekniğinin cesur ve son derece kişisel karakteri yüzünden eleştirildiğinde, ya da yapıtı pervasız veya bitmemiş olarak nitelendirildiğinde, Haubracken’a göre

⁷⁵ Rosenberg, **a.e.**

⁷⁶ Seymour Slive, **a.g.e.** s. 220

Yine aynı kaynakta, Hoogstraten, Rembrandt’ın yöntemleri ile ilgili olarak, sanatçının, bir ayna yardımıyla figürlerin duygularına empati ile yaklaşmalarını salık verdiğini dile getirir ve *“ressam bir aktöre dönüşmelidir...hem katılımcı hem de seyirci olarak”* der. Bu değerlendirme, Rembrandt’ın bir ayna önünde yapılmış olmaları muhtemel, çok çeşitli ruh ifadelerini yansıtan otoportrelerini anımsatır. (Michiel C. Plomp, **a.g.e.** s. 32-33)

⁷⁷ Sandrart, **a.g.e.** s. 21

Rembrandt: “Bir resim, ustasını gayesine ulaştırdığı zaman tamamlanmıştır” diyerek kendini savunmuştur.⁷⁸

Rembrandt’ın teorik yorumlarına dair bu kayıtlar, eksiksiz bir kavrayış kazandıramaz fakat kendisi ve öğrencileri için, belli temel hususlara dikkat etmiş olduğunu gösterir ve Rembrandt’ın akademik klasizmin güncel teorilerine karşıt tavrının ve kendini özgürce ifade etme tutkusunun gözlemlenebilmesini sağlar.

Rembrandt’ın sanatı ve kişiliğine dair geç XVII. yüzyıl dönemi çağdaşlarının değerlendirmeleri de, sanatçının kırklı yaşlarına kadar süren olağanüstü bir popülerlikten sonraki düşüş sürecini yansıtır. Bu dönemde Hollandalı, Alman, Fransız ve İtalyan eleştirmenler, Rembrandt’a dair düşüncelerini, oldukça ayrıntılı bir biçimde dile getirirlerken, Baldinucci ve Haubracken gibi isimler de bilgilerini doğrudan Rembrandt’ın öğrencilerinden edinmişlerdi, ya da Roger de Piles gibi bazı eleştirmenler de, sanatçı ile ilgili hatıraların hala taze olduğu dönemde Hollanda’da yaşamaktaydılar. Eleştirmenlerin hepsinin ortak görüşü, Rembrandt’ın klasizmin standartlarından aykırı bir biçimde sapmış olduğu yönünde olmuştur ve sanatçının müthiş dehası büyük bir saygı görmüş olsa da Rembrandt, aynı zamanda hoşnutsuzlukla da karşılanmıştır. Böylece hayranlıkla, sert eleştirilerin ilginç bir karışımından bahsetmek mümkündür. Sanatçının, keskin bir gözlem, renkleri ustaca kullanma gücü⁷⁹, figürlerindeki ifade çeşitliliği ve canlılığı, dehası gibi doğuştan gelen olağanüstü yetenekleri kabul edilir fakat tarihsel resmin “yüce alanında” kullanmış olduğu çirkin ve kaba figürleri, alt sınıfa ait motifleri ve “düpedüz natüralizmi” ağır bir şekilde eleştirilmiştir.⁸⁰ Rembrandt’ın yapıtlarındaki klasik temaların azlığı ve sanatçının belirgin bir tekniğe karşı aldırmaçlığı da eleştirilerin hedefi olmuştur. Onun resimlerindeki aşırı karanlık uygulamasına dair de güçlü bir itiraz söz konusudur. Genel olarak eleştiriler, Rembrandt’ın klasik idealin çizgisel ve

⁷⁸ Rosenberg, a.g.e. s 180

⁷⁹ Felemenkçe “*hounding*”: renkleri etkili bir şekilde karıştırmak ve kullanmak. Rembrandt da *houndinge* büyük bir önem verir. (“**The Learned Eye, Regarding Art, Theory and the Artist’s Reputation**” *Essays for Ernst van de Wetering*”, ed. by Marieke van den Doel, Nastasja van Eck, Gerbrand Korevaar, Anna Tummers, Thijs Weststeijn, Amsterdam University Press, 2005)

⁸⁰ İncil konularını da içeren “tarihsel resim” terimi, Klasistler için tüm resim kategorileri içerisinde en üstün resim türüdür.

plastik netliğine, biçimsel mükemmelliğine ve soylu zevklerine karşı duruşuna yöneliktir.⁸¹

Rembrandt, sanatının özgün spiritüel temelini, üslubunun tutarlılığını açıklayan bir anlayışla, herhangi bir kurama bağlı olmama düşüncesini, diğer Hollandalı çağdaşlarıyla da paylaşır. Bu sanatçılar için doğa, kurallardan daha önemlidir. Rembrandt gibi onlar da akademik kurallardan ziyade, doğayı, asıl rehberleri olarak görürler. Rosenberg, onların doğaya karşı tamamen görsel yaklaşımlarının, Hollanda resmine özgü bir nitelik olduğunu dile getirir.⁸² Fakat tipik Hollandalı ressamın doğa anlayışı, yaşamın dışsal yönleriyle sınırlıdır. Onları Rembrandt'tan ayırmış olan başka bir sınırlılık da, portre ya da janr, manzara ya da ölüdoğa gibi tek bir kategoride uzmanlaşmış olmalarıdır. Rembrandt için böyle bir sınırlandırma düşünülemez. O, ilgilenmiş olduğu her kategoriye daha derin bir ruh kazandırmıştır ki bu, sanatçının genel anlayışını karakterize eder ve sanatını ulusal bir seviyeden çok daha üst bir seviyeye çıkarır.⁸³

Rembrandt'ın olgunluk dönemi sanatını, kendi çağı içerisinde kavrama çabasında, burada bir felsefenin de ortaya çıkmış olduğu idrak edilmelidir. Bu felsefe gerçeği, güzelliğin önüne koyar. Fakat bu, sadece fiziksel dünyanın açık, görsel gerçekliği değildir; fiziksel dünyaya nüfuz eden ve onu şekillendiren, kökleri İncil'e dayanan, spiritüel bir gerçekliktir. Bu hususta Rosenberg: "Rembrandt, insan ve doğa ile ilgilidir; onun anlayışında her ikisi de, kendilerini var eden Yüce Güç'e bağımlıdır. Bu nedenle Rembrandt'ın manzaraları bile, Vermeer'in "*Delft Manzarası*"nda (1660-61, Mauritshuis, The Hague) olduğu gibi, kaynağından ayrılarak, kendi güzelliği içinde yeniden poz veren, kendi kendine yeten doğa

⁸¹ Rosenberg, **a.g.e.** s. 182

⁸² **a.g.e.** s. 183

⁸³ **a.g.e.** s. 190

Arthur M. Hind de benzer görüşünü şu cümlelerle ifade eder: "*Rembrandt'ın hikâyeye ve dramaya olan ilgisi, Ortaçağ ve modern dönem yapıtlarında sıkça rastlanan parlak renklerden kaçınması, bir dereceye kadar ulusal ve dönemsel nitelikler barındırır; Hollanda'nın puslu atmosferi, kafesli pencereleriyle loş evleri, Protestan çevrenin koyu renkli giysileri, kısmen sanatçının sınırlı renklerinden sorumludur fakat bu etkilerle birlikte onu son derece özgün kılan, modern zamanların tüm ressamları içinde, sanatı yoluyla insan ruhunu olduğu gibi, tüm yönleriyle ifade edebilen en büyük ressam olduğu gerçeğidir.*" (Arthur M. Hind, "**Rembrandt**", Cambridge, Harvard University Press, 1932)

görünimleri değildir. Onun manzaraları, dünyevî yaşamın yaratım sürecine bağlıdır ve dinamik değişikliklere tâbidir. Rembrandt’a göre “ölüdoğa” diye bir şey yoktur. Bu türden yapıtlarında, ölü tavus kuşları, yaşayan insanlarla birlikte betimlenir. Rembrandt, yaratımın sürekli deviniminden herhangi bir şeyi atma hususunda isteksizdir – “Yüzülmüş Sığır”ında (1655, Louvre)⁸⁴ görülen leşi bile. Onun kompozisyonlarında, Poussin’in büyük bir asalet ve incelikle sunduğu üzere, sahnelenmiş bir düzenleme, statik bir sona eriş yoktur. Rembrandt’ın insanları, kendi düşünceleriyle sarmalanmışlardır ve Rubens, van Dyck, ya da Frans Hals’de görüldüğü gibi, dış dünya ile bir iletişim halinde değildirler. Bu nedenle, Rembrandt’la birlikte içe dönük tavır, kişinin yaşamını şekillendiren içindeki spiritüel gücü arayış anlamına gelir. İnsan “bağımlılık” durumunu düşünür ve alçakgönüllülükle kabul eder. Doğa da aynı bağımlılık durumu içindedir fakat farkında olmayarak; bu da insanı daha üst bir seviyeye çıkarır ve sanatçı için en değerli özne kılar” der.⁸⁵ Rembrandt için, insanoğlu ve doğa ile ilgili gerçeğin özü, Yaratıcı’nın yarattığı her şeyin nihai ilişkisinde yattığı için, o, güzel olsun ya da olmasın, her şeyi kabul eder; ona göre salt varoluşları bile, Tanrı’dan geldikleri için değerlidir. Sanatçı, kompozisyonlarında, yaşam süreci ile olan bağlantıları koparabileceği düşüncesiyle, biçimlerin fazla kesin olmalarına ya da bitirilmiş gibi görünmelerine izin vermez. Rosenberg’e göre eğer Rembrandt’ın *chiaroscuro*sunun daha derin bir amacı varsa, o da bu gizemli ilişkileri akla getirmek ve canlı kalmalarını sağlamaktır.⁸⁶ Rembrandt’ın sanatı, dinî anlayışa dayanan bir yaşam ve doğa yorumu sunar. Onun sanatında klasik dünya ve İncil dünyası, gelişigüzel ve birbirlerine karışmış değildir; klasik dünya açıkça İncil dünyasına tâbidir.

Rembrandt, yaşlı, hasta, muhtaç kimseleri seçerek, bu figürlerde, İncil’in en çok önemseddiği spiritüel özü keşfeder: Gerçek bir tevazu içindeki, ya da çaresizce

⁸⁴ Rembrandt’ın bu yapıtı farklı şekillerde okunmuştur. Yapıt, ölümü temsil etmesi nedeniyle E. de Jongh tarafından, Hollanda resmindeki *memento mori* kapsamında değerlendirilmiştir. (Kenneth M. Craig, “Rembrandt and the Slaughtered Ox”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 46, (1983) s. 235-236)

⁸⁵ Rosenberg, **a.g.e.** s. 183-184

⁸⁶ **a.e.**

merhamet ve kurtuluş ihtiyacındaki insan ruhu.⁸⁷ Diğer yandan, Rembrandt'ın klasik temaları da Hristiyan bir dünyaya nakledilir. Onun “*Homeros*”u, “*Aristoteles*”i, “*Lucretia*”sı, klasik anlayışının beklediği ve Barok natüralizminin değiştirdiği ancak gerçekten dönüştüremediği kahramanlığı, özgüveni, azameti ve güzelliği yansıtmaz. Rembrandt'ın ellerinde Antik dünyanın mağrur figürleri, damgalanma ya da yaşlılığın acısıyla boğuşan fakat manen derin bir anlayış içerisinde olan ve bu nedenle de ilâhi merhamete açık, mütevazî figürler haline gelirler.⁸⁸

Rosenberg'e göre Rembrandt'ın çağdaşları, onun sanatındaki spiritüel tavrı tam olarak kavrayamamış olmalarının yanında, onun düşüncelerini ve bu düşünceleri ifade etmek için seçtiği biçimler arasındaki karşılıklı bağıllığı görmekte de başarısız olmuşlardır. Rembrandt, klasik sanata tamamen karşı değildir. Envanter bilgileri, Antik döneme ait heykellere sahip olmuş olduğunu ve büyük Rönesans ustalarının sanatına duyduğu hayranlığı gözler önüne serer. Rembrandt, kendi amaçları doğrultusunda Rönesans sanatının, yalınlık, özgürlük, ağırbaşlılık ve tektoniklik, anıtsallık gibi belli özelliklerini kullanmıştır. Fakat, klasik anlayışın temeli olan diğer özellikler, onun için kabul edilemezdir. Bir klasist için “netlik”, kontürlerde herhangi bir kırılma olmaksızın ve rasyonel olarak düzenlenmiş bir alanda yer alan somut objelerin plastik tasvirleri anlamına gelir. Rembrandt ise, görünür dünyayı katı bir kontrol altında sunan ve herhangi bir belirsizliği, gizemi dışlayan bu tür bir netliği kullanmaz. Rembrandt, ışık ve gölgeyi son derece öznel bir üslupla, biçimi tanımlama önceliği ile değil, biçimi ima eden, çağrıştıran nitelikleri için kullanmıştır. Onun dış çizgileri kopuktur, kısmen görünürler, kısmen de gölgededirler, gizlenmişlerdir.⁸⁹ Yüzey daha az sınırlandırmalar içindedir fakat sınırlıdan sınırsıza,

⁸⁷ Rembrandt'ın yaşlı insanları model olarak seçmesiyle ilgili olarak Theodore Rousseau Jr. da: “*Rembrandt'ın konularına yaklaşımı, sıcak, duyarlı, yalın ve insanîdir. Rembrandt, insan karakterinin soyut, görülmekten ziyade hissedilen, duyumsanan yönleri ile ilgilidir ki bu, bir alınla, çene ya da burunla görünür kılınmaktan çok, ifade ile iletilir. Bu durum, en çok da Rembrandt'ın sık sık model olarak kullandığı yaşlı insan yüzlerinde aşikârdır.*”değerlendirmesinde bulunmuştur. (Theodore Rousseau Jr., “Rembrandt”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 11, No. 3, Nov. 1952, s. 81

⁸⁸ Rosenberg, **a.g.e.** s. 185

⁸⁹ Hoogstraten bu konuyla ilgili olarak: “*Rembrandt, kontür konusunda son derece hassastır. Bir iplik gibi kesintisiz dış çizgiler değil, ışık ve gölge dağılımına büyük bir dikkat ve özen gösteren dış çizgiler kullanır*” der. (Michiel C. Plomp, **a.g.e.** s. 33)

sonsuzla doğru belli belirsiz bir geçiş ile verilir. Parlaklık ve karanlık ile birlikte, renk de yeni bir simgesel anlam kazanır. Titreşen atmosfer, tüm resme yayılır ve tüm kısımların karşılıklı bağımlılıklarını artırır; biçimlerin ve yüzeylerin izole ve birbirlerinden farklı olmalarını önler.⁹⁰ Neumann’a göre de, Rembrandt’ın ışığı irrasyoneldir, Tanrısaldır, karanlıkla çatışır, büyölüdür, nesnelere ruh kazandırır.⁹¹ Aydınlık ve karanlık arasındaki mücadele, Rembrandt’ın sanatını doldurur, sembolik bir güç ve anlam kazanır.⁹² Sanatçının, dinsel içeriğe dair nesnel bağlantılar bulunmayan bir manzara resminde bile, bulut kümelerinin savaşı, izleyici tarafından karanlığın ve aydınlığın savaşı, ahlakî güçlerin direnci olarak algılanır. Fırtına esnasında ortaya çıkan bir ışık huzmesi, tıpkı İncil’in Yaratılış Bölümü’nde (*Genesis*) dile getirilmiş olduğu gibi⁹³, yaklaşmakta olan barışın ve iyiliğin simgesi gibi görünür. Işığın büyüü sayesinde her şey maddenin ötesine geçer. Maddesel her şey, Tanrısal gücün bir tezahürüdür. Her yerde Tanrı’nın varlığı ve yakınlığı hissedilir. Işık Tanrı’nın simgesidir ve O, her şeye hâkimdir. Rembrandt’ta da bu türden dinsel ve teosofik bir anlayışı izlemek mümkündür. Öz derinleştirilerek, diğer nitelikler dışsal ve geçici olarak geri çekilerek, öze ait olan, son derece özgün deneyimlerle beslenmiş olarak vurgulanır.⁹⁴ Rembrandt’ın “birlik” anlayışı da klasistlerden farklıdır. Onun “birlik” anlayışı, rasyonel bir tutumdan ziyade dinî bir anlayışı sembolize eder. İnsan merkezci bir bakış açısının yerine, insanın İlahi Güç’e teslimiyeti anlayışını gösterir. Rembrandt’ın yapıtlarında kompozisyonel “birlik” böylece, Poussin’in, her bir kısmın kendine ait, ayrı ve tam bir varlığının olması düşüncesine dayanan “birlik” anlayışından, temel olarak farklıdır.⁹⁵

⁹⁰ Rosenberg, **a.g.e.** s. 186

⁹¹ Carl Neumann, “**Rembrandt**”, (Bruckmann, 1922) 1. cilt, s. 192, 1922. Neumann, bu değerlendirmesinde Yuhanna İncili’ne atıfta bulunur. Yuhanna İncili’nde ışıkla ilgili olarak: “Başlangıçta O vardı, her şey O’nun tarafından yaratıldı, O’nda hayat vardır ve hayat ışıktır.”

⁹² Benzer görüşteki Kenyon Cox, Rembrandt’ın, gölgenin gizemi ile yaşamın gizemini hissettirdiğini dile getirir. Ona göre, doğanın karanlığını derinleştirerek ve ışığını yükselterek Rembrandt, doğaüstü bir gücün farkındalığını sağlar. (Kenyon Cox, “What Is Painting? I: Painting as an Art of Imitation”, **The Art World**, Vol. 1, No. 1, Oct. 1916, s. 32)

⁹³ Tekvin 9:13:“Yayımlı buluta koydum ve benimle yerin arasında bir ahit alameti olacaktır”.

⁹⁴ Neumann, **a.g.e.** 2. cilt, s. 684

⁹⁵ Rosenberg, **a.g.e.** s. 186

“Netlik”, “birlik”, “insan merkezci” anlayışlardan ayrılış bağlamında değerlendirildiğinde Rembrandt, Barok bir ustadır fakat o, bu niteliklerin işlevlerini ve anlamlarını derinleştirerek, tipik Barok üslubun ötesine geçer.

Rembrandt, tüm bu derinlikli ve kompleks özellikleri ile, belirli sınırlandırmalar içinde ele alınması son derece güç bir sanatçıdır, bir sisteme oturtulamaz. Her yeni bakış açısı, kendi çizgisini belirler. Rembrandt’ı ve yapıtlarını anlamaya çalışılırken, farklı birçok konuya değinilirken, onun faal yaşamının büyük bir bölümünde öğrencilerinin olduğu gerçeğinin bir kez daha altı çizilmelidir. Bu öğrenciler, hizmetleri karşılığında çizim, resim ve aside yedirme baskı öğrenmişlerdir. Zamanın geleneksel düzeninde, çıraklık döneminin sonlarına doğru, yılda bir ya da iki resim dışında, öğrencilerin tüm yapıtları ustalarına aittir ve usta, resimler üzerinde değişiklik yapma, düzeltme ve sonrasında da kendi imzası ile satma hakkına sahiptir. Bu sebeptendir ki, Rembrandt’ın yapıtları tartışmalı olagelmıştır. Rembrandt’ın hangi eserleri tamamen kendisine aittir, hangileri öğrencileri tarafından yapılmıştır; bir yapıtı, Rembrandt Okulu adı altında mı, yoksa yalnız kendisinin gerçekleştirdiği bir yapıt olarak mı değerlendirmek gerekir, gibi sorular gündeme gelmiştir. Bu soruların cevaplanması yolunda, yapıtta bulunan ya da bulunmayan imza da, özgünlük bağlamında yeterli değildir. Konunun en yetkin uzmanları bile, sık sık fikir değiştirmek durumunda kalmışlardır. Özel yargıları ve salt beğenileri doğrultusunda, yapıtları Rembrandt’a ya da öğrencilerine atfeden uzmanların yanı sıra, kişisellikten uzak bir tutumla, nesnel bir zemin üzerinde ilerlemeye çalışan uzmanlar da söz konusudur. Bu amaçla başlatılan ”Rembrandt Araştırma Projesi” (*Rembrandt Research Project / RPP*), tek bir sanatçının, özgün yapıtlarını, atölye üretiminden, çağdaşı imitasyonlarından ve sahtelerinden ayırabilmek için gerçekleştirilen, bugüne kadarki en sistematik girişimlerden biridir. Araştırma 1968’de başlatılmıştır ve Rembrandt’ın tüm üretiminin ancak büyük bir bölümü incelenebilindikten sonra, 2011 sonunda, oy birliği ile sonlandırılmıştır. Bunun sebeplerinden biri, 1968’den itibaren projenin başkanlığını yürüten Ernst van de Wetering’in projeden ayrılması ile, Rembrandt konusunda otorite addedilen bilim adamı eksikliğidir. Diğer bir sebep de, projeyi başından itibaren finanse eden *Netherlands Organization for Scientific Research* adlı kuruluşun, 1998’de finansörlükten çekilmesidir. Ancak, daha sonra *Mellon Foundation, The Netherlands*

Institute for Art History ve Mauritshuis'in destekleriyle, RPP'nin araştırmalarına katkı sağlayacak, bir Rembrandt veritabanı oluşturulmuştur. RPP, araştırma sürecinde, beş ciltten oluşan "*A Corpus of Rembrandt Paintings*"i yayımlamıştır. Araştırma sonucunda, sanatçıya ait olduğu düşünülen "*Altın Miğferli Adam*" gibi bazı yapıtların, aslında Rembrandt'ın öğrencileri ve yakın çevresindeki sanatçılar tarafından yapıldığı anlaşılmıştır.⁹⁶

Genel olarak bakıldığında, her eleştirmen kuşağının, kendi Rembrandt'larını yaratmış oldukları gözlemlenebilir. Bazı eleştirmenler, Rembrandt'ı, 1658'de resmettiği "*Otoportre*"si ile tanırlar.⁹⁷ Bazı yazarlar, Rembrandt'ın yalnızca "düşük seviyeli" konularla ilgilenmiş bir realist olduğunu kanıtlamaya çalışan ya da tasvir ettiği konuyla hiç ilgilenmeyip, yalnızca ışık ve gölgeye odaklanmış bir ressam olduğunu iddia eden öyküler yaratmışlardır. Fakat Rembrandt'ın yaşamını ve sanatını anlamak demek, onu derinden etkileyen ve yönlendiren dinî anlayışını anlamaktır.

2.3 Mennonitizm

Rembrandt'ın, Mennonit inancını benimsediğinden bahseden ilk kaynak, Filippo Baldinucci'nin 1686 tarihli eseridir. Mennonit araştırmacılar, özellikle de 1940'lardan sonra, Baldinucci'nun şu satırlarına atıfta bulunurlar: "*Sanatçı, o günlerde, otuz yaşından önce vaftiz olunmadığı için Kalvinizm'le ters düşen Mennonit inancını itiraf eder.*"⁹⁸ Rembrandt'ın dinsel eğilimi ve inancının yapıtlarında gözlemlenen tezahürleri, özellikle Jakob Rosenberg ve Carl Neumann gibi isimlerin çalışmalarıyla vurgulanmıştır. Sanatçının, zengin bir kumaş tüccarı, gemi yapımcısı ve Mennonit bir vaiz olan Cornelis Claesz Anslo ve karısı Aeltje Gerritszdr'ı tasvir ettiği yapıtının baskıları, büyük usta ve Hollanda Mennonitliği

⁹⁶ Çevrimiçi: <http://rembrandtresearchproject.org> , 1 Temmuz 2012

⁹⁷ The Frick Collection (New York)

⁹⁸ Baldinucci'nin bilgi kaynağı, 1642-1644 yılları arasında Rembrandt'ın atölyesinde çalışmış olan Danimarkalı ressam Bernhard Keihl'dir.

ilişkisini anımsatma amacıyla, özellikle 1950’lerde Kuzey Amerikan evlerinde ve kilise girişlerinde görülmeye başlar.⁹⁹

Rembrandt ve Mennonitizm ilişkisini irdelemeden önce, Protestan mezheplerinden biri olan Mennonitizm’i, tarihsel süreç içerisinde kavramaya çalışmak aydınlatıcı olacaktır.

1530’larda, Alçakta Kalan Topraklar’da (*Low Countries*)¹⁰⁰ - Batı Friesland Witmarsum’lu - Katolik rahip Menno Simons (1492-1561), kilisenin ökarist öğretilerini sorgulamaya başlar ve akabinde bebeklerin vaftiz edilmesine karşı çıkar.¹⁰¹ 1535 Münster yenilgisi sonrasında¹⁰², 1536’da Simons, kilise rahipliği görevinden ayrılır ve Anabaptistler’e katılır. Kuzey Rhineland ve Kuzey Alçakta Kalan Topraklar’da vaiz olarak görev yapmaya başlar. 1536 tarihli “Ruhani Diriliş” (*The Spiritual Resurrection*), 1537 tarihli “Yeni Doğuş” (*The New Birth*) ve 1539 tarihli “Hristiyan Vaftizi” (*The Christian Baptism*) adlı eserlerinde ortaya koyduğu inanç anlayışını, “Hristiyanlık Doktrininin Temelleri” (*The Foundations of Christian Doctrine*) adlı eserinde toplar. 1541-1543 yılları arasında Hollanda’da, sonrasında Friesland ve Batı Almanya’da vaizlik yapan Simons, bu bölgelerdeki inananları,

⁹⁹ Kenneth Edmonds, **a.g.e.** s.1

¹⁰⁰ Geç Ortaçağ ve erken modern Avrupa dönemlerinde, Belçika, Hollanda, Lüksemburg, Güney Fransa ve Batı Almanya’yı kapsayan toprakları tanımlamak için kullanılan terim.

¹⁰¹ İsa, vaftiz olmamış çocukların cennete girebileceklerini bildirir; Menno da bu hükme dayanarak, yetişkin vaftizini savunur.

¹⁰² Olgun yaşta vaftizi savunan ve XVI. yüzyıldaki reform hareketi içerisinde bulunan kimseler olan Anabaptistler, inançları 1529’da yasaklandıktan sonra faaliyetlerini gizlice sürdürürler. Onlar, aynı zamanda dünyanın sonunun yakın olduğuna ve yalnızca vaftiz olanların kurtulacağına ve yine onların Tanrı’nın Krallığı’nı kuracaklarına inanırlar. Kıyametin 1534 Paskalyası’nda önce gerçekleşeceği inancıyla “Yeni Kudüs” olarak Münster’i seçerler. Reformcu vaiz Bernhard Rothmann’ın kışkırtmasıyla, onun yolundan gidenler, şehir konsili ve piskoposun direnişine rağmen Protestanlığı kabul ettirirler. Sonraki dönemde muhafazakârlar ve Rothmann arasında gerilim artar. 1534’te Matthys ve van Leiden’in da aralarında bulunduğu Hollandalı Anabaptistler, Münster’e yerleşmeye başlarlar ve gizlice hareket ederek önemli sayıda taraftar toplarlar. Şehir konsili sonunda dinî hoşgörü kararı ile Anabaptizme izin verdiğinde, Anabaptistler, krallık kararını ihlal ederler ve piskopos da, buna şehri kuşatarak karşılık verir. Anabaptizmi reddedenler toplu olarak göç ederler ve Matthys de “Yeni Kudüs”ünü kurar. Matthys’in ölümünden sonra van Leiden yeni lider olur fakat piskoposun birlikleri 1535 yazında şehrin kontrolünü ele geçirir ve Anabaptist egemenliği aniden son bulur. Üç liderin cansız bedenleri, demir kafesler içerisinde tüm şehirde teşhir edilir ve Münster, eski dinine geri döner. (Michael Mullett, **“Historical Dictionary of the Reformation and Counter Reformation”**, The Scarecrow Press, Inc. 2010)

Melchior Hoffmann'ın eskatolojisini¹⁰³ koruyan ve şiddet içermeyen eski inanç biçimlerine yöneltmeye çalışır. Onun anlayışı, yanlış yoldaki kimselerden uzak durma yasağı uygulaması ile, katı ve ahlâklı bir disiplinle karakterize edilir. Onun yolundan gidenler, ruhun korku ve tövbe ile, imanla, insan doğasının iyileştirilmesi, İncil'in derinden kavranması ve Tanrı sevgisi ile gelişeceği inancına dayanan, insanî kutsallığın yükseltilmesi doktrinini benimserler.¹⁰⁴ Mennonitler, İsa'nın kendisi ya da havarileri tarafından uygulanmamış olan tüm dogmaları, dinî tören ve ayinleri dışlayarak, İncil'in özgün içeriğine dönerler.¹⁰⁵ Kutsallık aracı olarak bütün ayinleri değersizleştirme, inançlarına göre esastır.¹⁰⁶

Menno Simons, 1544'de "*Mennisten*" (Menno'nun yolundan gidenler) terimini ilk kez kullanan – ki bu tanımı Menno'nun yolundan gidenler reddederler – John Laski ile tanışır. Laski'ye göre Mennonitler, büyük baskı altında dahi yılmayan pasifistlerdir. İman göstergesi olarak uygulanan vaftiz, Mennonitler'in temel prensibi olarak kalır. Mennonitler, Matta 5:34'e göre, yemin etmezler¹⁰⁷, silah taşımazlar ve savaştan kaçınırlardı. Mennonitizm, ne kiliseye, ne de devlete, İsa'nın emirlerine müdahale etme ya da ilave yapma hakkı tanımaz. Mennonitler devlete itaat etmelerine rağmen, yönetim kademelerinde aktif roller üstlenmiyorlardı. İncil, onların odak noktasıydı. Hutteritler'den¹⁰⁸ farklı olarak, mal birliği anlayışını benimsememişlerdi ve eskatolojik umutları, onları giderek "Azizler Topluluğu" olarak kiliseye yönlendirmişti. Papazlık, vaizler ve diyakozlar tarafından icra

¹⁰³ Her türlü dinî töreni reddeden, tüm malların ortak olmasını talep eden ve "İç Işık"ın rehberliğine uygun olarak yaşamak gerektiğini savunan, Rhineland, Hollanda, Friesland'da vaizlik yapan Alman Anabaptist. Melchior ve onun yolundan giden Melchiorcular, binyılcıdılar ve onların binyılcılıkları eskatolojik bir biçim arz eder: "Dağdaki Vaaz" ahlâkına uygun bir söylem olan "*Dostlarınızla kurduğunuz tüm temaslarda, dünya sanki yarın son bulacakmış gibi yaşayın*". (Michael Mullett, **a.g.e.** s. 237)

¹⁰⁴ Michael Mullet, **a.g.e.** s. 327

¹⁰⁵ Rosenberg, **a.g.e.** s. 110

¹⁰⁶ Max Weber, **a.g.e.** s.121

¹⁰⁷ "Fakat ben size derim: Hiç and etmeyin; ne gök üzerine, çünkü o Allah'ın tahtıdır"

¹⁰⁸ Jakob Hutter liderliğinde 1536'de ortaya çıkan, mal birliği ve mutlak bir pasifizm inancına dayanan Anabaptist bir mezhep. (Michael Mullet, **a.g.e.**, s. 254-255)

ediliyordu. Ökarist ayinler, İsa'yı anmak ve imanın kanıtı olarak yapılıyordu ve bu ayinlere Yuhanna 13:5¹⁰⁹ gereğince, ayakların yıkanması ritüeli eşlik ediyordu.¹¹⁰

Max Weber'e göre, kısmen Kalvinistler'de olduğu gibi, bedenin egemenliğinin yasaklanmasının sonucu olarak, kısmen de burada dile getirilen siyasi olmayan ya da doğrudan doğruya siyasi nitelik taşımayan yemin etmeme, silah taşımama, devlet görevi üstlenmeyi reddetme gibi temel ilkelerin sonucu olarak, Baptist yaşam biçiminin bütün ölçülü ve vicdanlı metodüğü, böylece siyasi olmayan iş yoluna sokulmuştur. Baptist kutsallık öğretisinin Tanrı'nın bireylere kendini göstermesi olarak bilincin rolüne atfettiği büyük önem, iş yaşamındaki eylemlere damgasını vurmuştur ve bu durum, Weber'e göre kapitalist ruhun ortaya çıkışında son derece önemlidir.¹¹¹

XVII. yüzyıl ortalarına kadar, Hollandalı Mennonitler arasında süregelen içsel ihtilaflar, özellikle kilise disiplininin katılık derecesi ve kilisenin dünyaya karşı tutumuna dair sorunlar üzerinde odaklanmıştır.¹¹² Simons'un yaşamı boyunca, Mennonit disiplindeki nihai bir yaptırım olarak yasaklama uygulaması, tartışmalı olmuştur ve 1557'de, evli çiftler arasındaki uzak durma uygulaması ile bu tartışma kritik bir noktaya ulaşmıştır. Simons'un ölümünden sonra gerçekleşen bölünmelerle üç varyant oluşur: *Waterlanderlar*, *Frisianlar* ve *Felemenk Mennonitler*. Papaz Leenart Bouwens tarafından katı bir biçimde uygulanan uzak durma yasağı, devlet yönetiminde görev almayı da içeren, çevrelerindeki dünya ile uyumlu bir "*modus vivendi*" (yaşam tarzı) oluşturma amacındaki *Waterlander* kanadında bir bölünme yaratır. Bu üç varyant da kendi içlerinde farklı kollara ayrılırlar. Amsterdam'daki en büyük iki Mennonit grup da *Waterlanderlar* ve *Felemenk Mennonitler*'dir.¹¹³ Altın

¹⁰⁹ "Sonra leğene su koyup şakirtlerin ayaklarını yıkamağa ve kuşandığı peşkirle silmeğe başladı."

¹¹⁰ Michael Mullet, **a.g.e.** s. 328

¹¹¹ Max Weber, **a.g.e.** s. 124

¹¹² Cornelius Krahn, "The Historiography of the Mennonites in the Netherlands: A Guide to Sources", **Church History**, Vol. 13 No. 3, Sep. 1944, s. 189

¹¹³ *Waterlanderlar*'ın ibadet mekânları "*de Toren*" (Kule), *Felemenk Mennonitler*'in ibadet mekânları da "*het lam*" (Kuzu) olarak adlandırılmaktaydı. Hollanda'daki Mennonit kiliseleri, gizli ibadet etme zorunluluğu ile, ilk kez gizli ve yalın ev kiliseleri olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Hollanda, XVI. yüzyıl sonlarında İspanya'dan bağımsızlığını kazandıktan sonra, Mennonitler resmi olarak cesaretlendirilmeseler de hoş görülmeye başlanırlar. Yine de, Mennonitler'in buluşma yerleri,

Çağ'da Mennonitler'in sınırlı bir dinî özgürlük ile azınlıkta kalmış oldukları gerçeğine rağmen, Avrupa'nın diğer hiçbir ülkesinde *Doopgezinden*'lerin (Baptistler), nispeten böylesine bir hoşgörü içerisinde yaşayamayacaklarını göz ardı etmemek gerekir.¹¹⁴ Anabaptistler'e yönelik Calvinist saldırılar, XVII. yüzyıl ortalarında sona ermiştir ve "tüccar vaize galip gelmiştir".¹¹⁵ Yine de, Mennonitler için tam bir özgürlük, ancak XIX. yüzyılda gerçekleşebilmiştir.¹¹⁶

Mennonitler'in dinî faaliyetleri esas olarak, İncil okuma ve hayırseverlik işleridir. Menno Simon, birçok açıdan Rembrandt döneminin liberal grubu *Waterlanderlar*'dan daha katı bir tutum sergilemiştir fakat Menno'nun anlayışı, bu dönemde Mennonitler'in ruhani rehberi ve tüm hareketin temel izleği olarak kalmıştır. Menno'nun "*Hıristiyanca yaşayın, barışçıl, merhametli, müşfik ve gerçek bir tevazu içinde olun, Tanrı'nın kelâmına riayet edin*" öğütleri, XVII. yüzyıl Mennonitizmi'ndeki, temel anlayışı oluşturur. Menno'nun izinden giden Mennonitler, tüm vurguyu, bireyin kalbine ve vicdanına yaparlar. Kilise törenlerinde ifade edilen, yalnızca ve yalnızca içsel tepkidir. Yetişkin vaftizi ya da İsa'nın Son Akşam Yemeği gibi bu tür törenlerde, bireyin içsel deneyiminin dışsal tezahürleri, hiçbir anlam taşımaz. Aynı sebeple, dua esnasında tam bir sessizlik hâkimdir. Cemaat yaşantısında, kilise hiyerarşisinin ortaya çıkışından önceki apostolik koşullar örnek alınır.¹¹⁷

caddelerin dışında ve evlerin arkasında olmak zorundaydı. Yapıların kule ya da çan gibi belirteçleri olmaması ve kamuya açık olmamaları sebebiyle bu kiliselere "gizli kilise" denmiştir. Hollandalı Mennonitler, kilise yapılarının önceki kullanımlarıyla da ilgilenmemişlerdir. Onlar, yapı daha önce hangi amaçla kullanılmış olursa olsun, güzel bir binaya sahip olmanın, ahlâki bir yükümlülük olduğuna inanırlar. Bu bağlamda, "yapının saflığına ve temizliğine" önem veren İngiltere püritenliği ile çelişirler. Mimari açıdan "süssüz bir yalınlık" olarak tanımlanan ibadet mekânlarındaki görsel sanatlara yönelik Anabaptist Mennonit tavır, tarihsel olarak ikonoklastik olmuştur fakat Mennonitler, yaşamlarının diğer alanlarında, özellikle de evlerinde görsel sanatlara yer vermişlerdir. (Kenneth Edmonds, **a.g.e.** s. 11-17,18)

¹¹⁴ Michael Mullet, **a.g.e.** s. 328-329

¹¹⁵ Sjouke Voolstra, "**From Martyr to Muppy**" (Amsterdam University Press, 1994), Kenneth Edmonds, **a.g.e.** s. 12

¹¹⁶ Cornelius Dyck, "**An Introduction to Mennonite History**" (Herald Press, 1993), Kenneth Edmonds, **a.g.e.** s. 13

¹¹⁷ Rosenberg, **a.g.e.**, s. 111

Uzun bir süre zulme uğramış, yavaş yavaş tolere edilmiş ve sonunda özgürlüklerine kavuşmuş Mennonitler’le ilişkilendirilen Hristiyan kilisesinin ilk yüzyılları dönemindeki yazılı kaynaklar, hem yanlı hem de karşıt eserlerden oluşur. İhtilaf, bu döneme dair tüm tarihi eserlerin karakteristik özelliğidir. Anabaptizm, yalnız kendi oluşumu dışındaki karşıtlarıyla değil, aynı zamanda içindeki muhalifleriyle de mücadele etmiştir. XVI. yüzyılda “lekesiz bir kilise” kurma girişimi, içsel ihtilafın dönüm noktasıdır.¹¹⁸ Bunun yansımaları, XVII. yüzyılın dinî ve tarihi metinlerinde gözlemlenebilir. Bu dönem boyunca ideal Mennonit, Münster Felaketi’nde yıllarca süren zulme karşı doğal bir tepki ile inzivaya çekilerek, sakin ve barışçıl bir yaşam sürmüştür. Fakat XVII. yüzyıl Hollanda Altın Çağı, Mennonitler’den birçoğunu cezbederek, onları inzivadan çıkarır. Büyük oranda şehirli bir nüfus oldukları için, bu, nispeten hızlı bir süreç olmuştur. XVIII. yüzyıla kadar artan ve zayıflayan hareketlerin önde gelen figürlerinin isimleri ne olursa olsun, bu genellikle, XVI. yüzyılın katı kilise disiplini uygulaması ile “saf bir Hristiyan kilisesi” anlayışını benimseyenler ve daha liberal, daha müsamahakâr gruplar arasındaki mücadeledir. *Dooptgezindenin* modern ve ilerici ruhunun hâkim oluşuna ve muhafazakâr “*Mennist*” ruhun giderek kayboluşuna değin, bu mücadelede isimler, fikirler değişmiştir, fakat eğilim aynı kalmıştır. *Dooptgezindenin* modern ve müsamahakâr tutumu, yalnızca önceki katı Mennonitizme karşıt değil, aynı zamanda hoşgörüsüz ve acımasız Hollanda Kalvinizmi’ne de karşıt olarak gelişmiştir.¹¹⁹ Başka bir deyişle, Remonstrantlar ve diğer Hollandalı liberallerle birlikte *Dooptgezinde*, ağırlıklı olarak Ortodoks Kalvinist bir ülkede, kültürel sol bir kanat oluşturmada önemli bir etken olmuştur. Bu durum, Hollanda Mennonitleri’nin büyük oranda, diğer ülke Mennonitleri’nden birçok açıdan farklı oluşlarını açıklar.¹²⁰

XVII. yüzyılda şehirli ve Altın Çağ’ın zenginliğini, fırsatlarını paylaşan Hollanda Mennonitizmi’nin daha ilerici grupları, ülkenin sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi

¹¹⁸ Cornelius Krahn, **a.g.e.** s. 183-184

¹¹⁹ Stephanie Dickey, Rembrandt’ın 1639 tarihli “*Altın Tartıcısı*” adlı aside yedirme baskısını, farklı bir okuma ile, Remonstrantlar ve Karşı Remonstrantlar arasındaki bu ihtilafa bir gönderme olarak yorumlamıştır. (Stephanie S. Dickey, “Rembrandt: Portraits in Print Amsterdam: John Benjamins”, 2004 (Emile E. S. Gordenker review, **The Art Bulletin**, Vol. 88, No. 1 (Mar. 2006), s. 190)

¹²⁰ Cornelius Krahn, **a.g. e.** s. 187

alanlarında aktif roller almaya başlamışlardır. Çok geçmeden de aralarından yazar Joost van den Vondel, şair ve ressam Carel van Mander ve Rembrandt gibi isimler çıkmaya başlar.¹²¹ XVII. yüzyılda Friesland bölgesinde Mennonitler, nüfusun neredeyse % 25'ini, Amsterdam'da da % 7'sini oluştururlar.¹²² Mary Sprunger, 1612-1688 yılları arasındaki elli altı yıllık dönemde, cemaate 3137 üyenin katıldığını belgelemiştir. Sprunger, Mennonitler'in yönetim kademesinde yer almamaları sebebiyle, kentin aristokratları tarafından dışlanmış olduklarını, fakat çağdaşları tarafından "ayaktakımı" olarak adlandırılan, en düşük sosyal grubu da temsil etmediklerini ifade eder. *Waterlanderlar*'ın büyük çoğunluğu, önemli işadamları, vasıflı zanaatkârlar ve vasıfsız işçilerden oluşan orta sınıfı temsil ederler. Bununla birlikte zengin sınıfın, iktidarda olmayan ileri gelenleri arasında da birçok Mennonit vardır. Yakın sosyal ve ailevi bağlar, *Waterlander* seçkinlerinin büyük bir zenginliğe ulaşmalarına yardım etmiştir. Buna rağmen, siyasi katılımcılığı reddetmeleri sebebiyle Mennonitler, XVII. yüzyıl boyunca Amsterdam'ın sosyal ve ekonomik yaşantısının üst kesiminde fazla temsil edilememişlerdir. Bu durum, bazı Mennonit ailelerin kapital birikimine devam etmeleri ile XVIII. ve XIX. yüzyıllarda değişmiştir.¹²³ "İçlerinde yer alan birçok varlıklı tüccar ve zanaatkâr, şehrin ekonomik yaşantısında büyük rol oynamışlardır. Zengin Mennonitler, en çok tekstil endüstrisine yönelmişlerdir. Diyakozlarından birçoğu aynı zamanda kumaş tüccarıdır. Birçok Mennonit tüccar da, Baltıklar'da ticaret yapmıştır. Greenland ile ticaret, balina ve ringa balıkçılığı, tamamen Mennonitler'in elinde olmuştur. Fakat Mennonitler, kendi ekonomik durumları ile ilgili çok az şey yazmışlardır."¹²⁴ Mennonitler, bir yandan İncil'i okuyup anlayabilme gayesiyle, bir yandan da sosyal dezavantajlarının üstesinden gelebilmek amacıyla, okuryazar ve iyi eğitilmiş olmuşturlar. XVII. yüzyılda Hollanda'daki tıp doktorları arasında, çok sayıda

¹²¹ a.e. s. 183

¹²² Michael Mullet, a.g.e. s. 329

¹²³ Mary Sprunger, "From Martyr to Muppy" (*"the Membership Lists of by the Tower"* adlı bölümden)

¹²⁴ Kenneth Edmonds, a.g.e. s. 11, Rembrandthuis Müzesi yetkilileri Friso Lammertse ve Jaap van der Veen'in ifadeleri (2003)

Mennonit vardır. Doktorlar, cemaatin en iyi eğitilmiş üyeleri olmaları münasebetiyle, genellikle vaiz olarak da görev yapmışlardır.¹²⁵

Hollanda Altın Çağı'nın tarihi düzeni, sanatsal gayretleri de cesaretlendirmiştir. Ressam ve şairler, genellikle toplumun ahlâkî standartlarını yükselten kişiler olarak görülmüştür. XVII. yüzyılın resimleri, şiirleri ve oyunlarının, ahlâkî bir amaca hizmet eden, Hristiyan bir mesajının olması beklenir. Bu mesajların yanı sıra, örneğin mutfakta ateşin başında oturan bir hizmetçi sahnesi gibi domestik bir sahne, sadece samimi ve sıcak bir gerçekliğin reproduksiyonu değildir; günah ve erdem, iyi ve kötü ile ilgili gerçeklikleri içerir. Bu dönemde tüccarlar, bankerler görev başındadır. Katolik Kilisesi'nin sanatsal yeteneklere banilik yaptığı Ortaçağ'a karşıt olarak bu dönemde, sanatsal üretime, resme, şiire yönelik talep yaratanlar yeni ekonomik ve siyasi elit – burjuva sınıfıdır. Onlar, bu yapıtların yansıttığı ahlâkî değerleri, dünya görüşünü domine ederler ve desteklerler. Hristiyan yaşam biçiminin sadece sözle değil, amellerle de ifade edilmesi gerektiği Mennonit anlayışı göz önünde bulundurulduğunda, yalnızca Mennonit tüccar için değil, Mennonit sanatçı için de, İncil gerçeklerinin ve İncil etiğinin rehberliği gerekmektedir. Mennonitler için, sanatçıların ve aydınların toplum ile ilişkileri uzun soluklu bir sorun olmuştur. Başka bir deyişle, “yaşam içerisinde fakat yaşamın bir parçası olmadan” anlayışı, Mennonit kültürün, baskın kültür ile ilişkisini karakterize eder.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında, genel bir kayıtsızlık ve Hollanda Mennonit kilise yaşamında bir gerileme gözlemlenir. Hem sayıca hem de spiritüel olarak grup, yüzyıl sonunda en düşük seviyesine ulaşır.¹²⁶ Bununla birlikte, hâkim olan kayıtsızlığın da etkisiyle, zengin ve iyi eğitilmiş Hollandalı Mennonitler, portre, tablo, modaya uygun kıyafetler ve sanat koleksiyonları gibi dünyevî zevklerle daha fazla ilgilenmeye başlamışlardır. Meşhur yalınlıklarını geride bırakarak, yükselen toplum değerlerinin sözcüleri ve savunucuları olarak hareket etmişlerdir. Zevk sahibi olma ve iyi eğitimleri, imajlarının en önemli özellikleri haline gelmiştir.¹²⁷ İnançları sebebiyle

¹²⁵ a.g.e. s. 14

¹²⁶ Cornelius Krahn, a.g.e. s. 191

¹²⁷ Yme Kuiper, “Between Frugality and Civility: Dutch Mennonites and Their Taste for the ‘World of Art’ in the Eighteenth Century” (University of Groningen and Harm Nijboer, University of Amsterdam / Meertens Instituut, s. 76)

zulüm görmelerinin üzerinden birkaç yüzyıl geçtikten sonra, artık atalarının uğrunda öldükleri değerlere derin bir bağlılık göstermezler. “Rahatlık ve lüks, zulümlerin yapamadığını başarmıştır.”¹²⁸

XIX. yüzyıl başında, Hollanda Mennonitizmi tarihinde yeni bir dönem başlar. Aralarından kiliseye sadık olanlar, bölünmüş kiliselerin ve güçlerin bir araya gelmesi gerekliliğinin farkına vararak bir dizi yerel ittifak oluşumunun ardından, 1811’de “*Algemeene Doopgezinde Societeit*”i (Baptistler Birliği) kurarlar. Bu organizasyon, neredeyse Hollanda’daki ve komşu Almanya’daki Mennonit kiliselerin tüm cemaatlerini kapsar. Organizasyonun temel amacı, kiliselerin spiritüel ve ekonomik refahını sağlamak ve muhtemel sıkıntıların önüne geçmektir. Bu amaç doğrultusunda, Amsterdam’daki Mennonit İlahiyat Fakültesi’nin gözetimi benimsenmiştir.¹²⁹

Kuzey Amerika’da da ilk Mennonit cemaat, 1683’de Germantown Pennsylvania’da kurulmuştur ve Amerika’da bu mezhep üyeleri, köleliğe karşı eylemlerde, ön saflarda yer almışlardır.¹³⁰

Genel olarak değerlendirildiğinde, “lekesiz bir kilise kurma” konusunda en tutarlı olanlar, Hollandalı Mennonitler’dir. Onlar, din, ibadet, inanç ve teoloji hakkında diğer tüm Mennonit kiliselerinden çok daha fazla edebi eser üretmişlerdir. Kültürel değerleri paylaşma ve bunu izleyen dönemlerdeki sekülerleşme, beraberinde edebi zenginliği de getirmiştir. Onlar, bölünmelerin üstesinden gelebilen ve Hollanda Altın Çağı’nda dinî bir özgürlüğe sahip olarak ülkenin nimetlerinden yararlanabilen ilk Mennonitler’dir.¹³¹

“Protestan Ahlâkı” bağlamında Hollanda Altın Çağı’nı yaratan Protestan anlayış içindeki Anabaptist hareketler, Weber’in, argümanını ortaya koyarken önemli dayanağıdır. Ona göre, Kalvinizm’in yanında, Protestan asketizminin ikinci bağımsız taşıyıcısı olan Anabaptist hareket, Kalvinizm’in dinî düşünce biçimlerinin kabulüyle

¹²⁸ Cornelius Dyck, **a.g.e.** , Kenneth Edmonds, **a.g.e.** s. 14

¹²⁹ **a.g.e.** s. 191-192

¹³⁰ Michael Mullet, **a.g.e.** s. 329

¹³¹ Cornelius Krahn, **a.g.e.** s. 205

ortaya çıkmıştır. Mennonitler'in de aralarında olduğu bu toplulukların tarihi ve ilkece en önemli düşünceleri, “inananların kilisesi” anlayışıdır. “*Bu şu demektir: Dini topluluk, Reform Kilisesi'nin kullandığı anlamda, “görülür kilise”, artık doğaüstü amaçlara hizmet eden bir tür vakıf, zorunlu olarak, hem haklıyı, hem de haksızı içine alan bir kurum değildir; ister Tanrı'nın şanını arttırmada olsun (Kalvinistler), ister insanlara kurtuluş için aracı olsun (Katolik ve Lutherci), kişisel inananların ve yeniden doğmuşların ve yalnızca onların bir topluluğudur: Başka bir deyişle, bir “kilise” olarak değil, bir “tarikat” olarak vardır...*”¹³² Weber, Baptist hareket içindeki bu grupların, Protestanlık'taki “İsa'nın hizmetinde ve bu dünyadaki bir iş” anlayışından temelde farklı bir şekilde, “kurtuluş armağanına sahip olma” anlayışını benimsediklerini ifade eder. Bu, bireysel tinsel bir anlayıştır: “*Tanrısal ruhun tekleri etkilemesi ile ve yalnızca bu yolla. Bu herkese teklif edilmiştir. Ruhu beklemek yeterlidir. Günahkârca dünyaya bağlanıp, O'nun gelişine karşı koymayarak.*”¹³³

Rembrandt'ın “kurtuluş armağanı” da sanattır. Onun yapıtlarındaki Mennonit etkilerin izini sürmeden önce, yaşamı boyunca Mennonitizm ve Mennonitler'le olan ilişkisine değinmek aydınlatıcı olacaktır.

2.4 Rembrandt ve Mennonitizm

Rembrandt, *Waterlanderlar*'ın ibadet mekânlarına, ev ve iş bölgelerine yakın bir bölgede yaşamıştır. O, Mennonit Kilisesi'ne hiçbir zaman mensup olmamıştır¹³⁴ fakat bu gerçek, onun Mennonitler'den etkilenmemiş olduğu anlamına gelmez. Rosenberg bununla ilgili olarak: “*Rembrandt'ın, Mennonit cemaatinin bir üyesi olup olmadığı ya da sadece yakinen ilişkili olup olmadığı, onun yapıtlarını kavrayabilmek için önemli değildir... Gerçekten önemli olan, Rembrandt'ın bu mezhebe karşı hissettiği spiritüel yakınlıktır ki Rembrandt, bu mezheple, Kalvinizm'le olduğundan çok daha fazla temel inanç paylaşır... Rembrandt, Mennonitizm'de olduğu gibi, tüm*

¹³² Max Weber, **a.g.e.**, s. 119-120

¹³³ **a.e.**

¹³⁴ Rembrandt'ın Mennonit olduğuna dair bir doküman yoktur. (Jan Gleysteen, “**Mennonite Guide to West Europe**”, 1984)

dogmatik kavramlara ve kurumlara karşı, sonsuz bir kayıtsızlık içerisinde. Tıpkı Mennonitler gibi o da, İncil'in yalın gerçekliğini arar... Mennonitler'in samimi Evanjelik yalınlıkları, ağırbaşlılıkları, içtenlikleri, tevazuları, Rembrandt'ın sanatına yansımıştır...Mennonit edebiyatına ve özellikle de Menno'nun kendi yazdıklarına dair bir çalışma, Rembrandt'ın İncil tasvirleri ile, bu mezhebin spiritüel tavrına ne kadar yaklaşmış olduğunu gözler önüne serecektir” der.¹³⁵ Tıpkı Rosenberg gibi H. M. Rotermund da “Rembrandt and the Mennonites” adlı makalesinde, Rembrandt'ın Mennonitler'le temasının gençlik yıllarında başladığını ve 1641'den sonra da devam ettiğini dile getirir. Rembrandt'ın Mennonit inancının, sanatçının özellikle ökarist ayini, yetişkin vaftizi ve ayakların yıkanması gibi Anabaptist uygulamaları konu edindiği yapıtlarında izlenebileceğini belirtir.¹³⁶ Yine aynı görüşü paylaşan Christopher White, 1984 tarihli “Rembrandt” adlı kitabında: “Rembrandt, kendine has, sıra dışı üslubu ile son derece dindar bir adamdır fakat herhangi bir mezhebe mensup olup olmadığı konusu kuşkuludur. Yine de sanatçının tavrı en çok, inançları İncil'in gerçek içeriğine dayanan ve sonraki olayları içeren tüm dogmaları dışlayan Mennonitler'le bağdaştırılabilir” yorumunda bulunur.

1950'lerden sonra yapılan araştırmalar, Rembrandt'ın *Waterlander* cemaati ile yakın bir ilişki içerisinde olduğunu gösterir. Bu ilişki, cemaatin önemli bir üyesi olan Hendrik Uylenburgh ile yakınlığının sonucudur. Uylenburgh Rembrandt'a, birçok sipariş aldığı Waterlander Mennonitleri ile yakınlaşma olanağı sağlamıştır. 2006'da Rembrandthuis Müzesi tarafından yayımlanan “Uylenburgh and Son: Art and Commerce from Rembrandt to de Lairese 1625-1675” adlı kitapta da aynı konuya değinilmiştir: “Uylenburgh'la işbirliğinden sonra Rembrandt, kısa sürede Hollanda'nın en ünlü ve en çok kazanan portre ressamı olmuştur... Rembrandt'ın portrelerini yaptığı Amsterdamlı zengin tüccarlar, genellikle Uylenburgh'la aynı Mennonit çevredendir” ifadesi yer alır.¹³⁷

¹³⁵ Jakob Rosenberg, **a.g.e.** s. 110

¹³⁶ Rembrandt'ın “İsa Emmaus'ta” (1648, Louvre), “İsa Havarilerinin Ayaklarını Yıkıyor” (1655, çizim, Rijksmuseum), “Hadımın Vaftizi” (1641, aside yedirme baskı, Arthur M. Hind katalogu)

¹³⁷ Kenneth Edmonds, **a.g.e.** s. 8-9)

Rembrandt'ın, bir *Waterlander* Mennonit'ten aldığı en ünlü sipariş, Cornelis Claesz Anslo'dan aldığı, Anslo'yu hem karısı ile birlikte, hem de yalnız olarak betimlediği iki portre siparişidir. Simon Schama, "*Mennonit Rahip Cornelis Claesz. Anslo Karısı Aeltje Gerritszdr ile Konuşurken*" (**Resim 1**) için: "*Hem Anslo, hem de karısının giysilerindeki kürk detay, Mennonitizm'in dikkat çekme ile ilgili hoşnutsuzluğu kabaca ihlal edilmeden tasvir edilmiştir... Rembrandt'ın hiçbir çağdaşı, onun doğuştan gelen, dramayı yalınlıkla zerk etme ve bunu yaparken, konunun bütünlüğünden ödün vermeme yeteneğine yaklaşamaz*" der.¹³⁸ Anslo'nun resminde Rembrandt, göz ve kulak tasviri ısrarını belli eder. Bu, sözün, görsel imge üzerindeki üstünlüğünü ifade eder. Bir dönem, *Waterlander* cemaatinin diyakozluk görevini de üstlenmiş olan ve Hollandalılar arasında Shakespeare gibi görülen, şair Joost van den Vondel tarafından da bu durum vurgulanmıştır:

*"Oh Rembrandt, paint Cornelius' voice
The visible part is the least of him:
The invisible can only be known through the ears
Who Anslo wants to know must hear him."*

Rembrandt, tam da bunu yapmıştır; "söz"ü resmetmiş ve görünmeyeni görünür kılmıştır. Vaiz Anslo'nun, Tanrı'nın kelâmını yorumlayan, olağanüstü bir hatiplik yeteneği vardır. Rembrandt, Anslo'nun mesajının kaynağını göstermek için, Anslo'yu sayfaları açık duran bir İncil ile tasvir etmiştir. Anslo'nun karısı, İncil'e bakarken kocasını dinlemektedir. Rembrandt, "söz"ün merkezliğinde Mennonit inancını duyuran bir kompozisyon yaratmıştır: Sözel algının görsel algıdan daha değerli olduğu Mennonit anlayışını... Tıpkı Vondel'in dizelerindeki gibi, izleyici, vaizin sesini duyar... Rembrandt, sanatsal dehası ve konunun özünü kavrayışı ile "sesin görsel eşdeğerini" resmetmiştir.¹³⁹

¹³⁸ Simon Schama, "**Rembrandt's Eyes**" (Random House of Canada, 2001), Kenneth Edmonds, a.g.e. s. 26

¹³⁹ Kenneth Edmonds, a.g.e. s. 27-28

Rembrandt'ın Meryem ve İsa tasvirleri de, onun Mennonit inancının yansımaları olarak görülebilir. Ortaçağ, Rönesans, Barok ve özellikle de Karşı Reformasyon sanatı, “Tanrı’nın Bakiresi”ni, “Cennetin Kraliçesi”ne dönüştürmüştür. Meryem, saten giysiler içinde ve altın yaldızlı haresi ile, bağışçıların tapındığı bir figür olarak empoze edilmiştir. Rembrandt’ın Meryemi ise, görkemli ve yüceltilmiş değildir; alçakgönüllü, yalın ve “İncil’e has”tır. Bu, sanatçının Mennonit anlayışından kaynaklanır. Rembrandt, aynı şekilde, “Tanrı’nın Oğlu”nu da, Karşı Reformasyon anlayışının göz kamaştırıcı tasvirlerinden çok farklı bir biçimde tasvir eder. Onun İsa’sı İşaya 53:2’deki İsa’dır.¹⁴⁰ İncil, Rembrandt’a, Mesih’in ve dünyaya gelişinin arkasındaki gizemi açığa çıkarır. Sanatçı, enkarnasyonun, insan doğasını ilahlaştırma anlamına gelmediğini, tam tersine, O’nun kulu olarak vücut bularak kendini küçültecek kadar büyük bir Tanrı sevgisi olduğunu idrak etmiştir. Rembrandt artık, tıpkı Luther ve Calvin gibi, İsa’nın görünümünün, Tanrı’nın gücünün ve şanının ispatı değil, yalnızca inançla kavranabilen bir anlayışla, İsa’nın yeryüzüne inişinin kanıtı olduğunu anlar.¹⁴¹

Rembrandt, İncil konularını işleyen bir ressamdan çok daha ötedir. Rembrandt’ın yapıtlarını yorumlayıcı olarak değerlendirmek, onun olağanüstü yeteneğinin yalnızca bir yönünü görmek anlamına gelir. Onun yapıtları, hazin yaşam öyküsü, umutsuzca merhamet arayışı, İncil’e olan derin bağlılığı ile, aynı zamanda bir günah çıkarma olarak görülebilir. O, Mennonit anlayışı ile gördüğü dünyayı, İncil dünyasını, insancılaştırmıştır.

Mennonitizm’in her türlü kilise kültürünü dışlayan özgürlüğü, sosyal farklılıkları önemsememesi, İncil’i yorumlamadaki doğruluk ve samimiyeti, her şeyden önemlisi de “yalın ve sıcak spiritüelliği”, Rembrandt’ı son derece etkilemiş olmalıdır. Rembrandt’la birlikte, yol gösterici ve insanın acılarını dindiren İsa, dinî dünyanın merkezindedir. Tıpkı Mennonitler gibi, o da tüm dogmatik unsurlara ve kurumlara kayıtsız kalmıştır ve İncil’in yalın gerçekliğine sarılmıştır.¹⁴²

¹⁴⁰ “çünkü O’nun önünde körpe fidan gibi, ve kurak yerden kök sürgünü gibi çıktı; ne biçimi ve ne de güzelliği vardı; gösterişi de yoktu ki, kendisine bakınca gönlümüz onu çeksin.”

¹⁴¹ W. A. Visser’t Hooft, “**Rembrandt and the Gospel**”, (Philadelphia: Westminster Press, 1957, s. 109-110)

¹⁴² Rosenberg, a.e.

Rembrandt, özellikle son dönem yapıtlarında, sanatsal güdünün kullanılmasına karşı, ölçülü amaçlılığı öne çıkarmıştır. Püritenizmin, içinde bir zıtlıklar dünyası taşıdığı ve sanattaki ebedî büyüklüğe duyulan güdüsel duygunun önderlerinin arasında “Şövalyeler”in atmosferindekinden daha güçlü olan “eylemleri”nin, püriten anlayışın Tanrısı’nın gözünde çok az kutsanmışlık bulduğu halde, Rembrandt gibi eşsiz bir dâhinin yarattıklarının, kendi anlayışı ile çok temelden belirlenmiş olduğu unutulmamalıdır.¹⁴³

¹⁴³ Max Weber, **a.g.e.** s. 141

3. Yapıtlar

3.1 “Kudüs’ün Yıkılışına Ağlayan Peygamber Yeremya”

Rembrandt’ın dinsel konulu yapıtları çerçevesinden genel bir bakış, sanatçının “*Kudüs’ün Yıkılışına Ağlayan Peygamber Yeremya*” (**Resim 2**) ve çalışma içerisinde incelenecek aynı kategoriye ait diğer yapıtları için kapsamlı bir kavrayış sağlayacaktır.

XVII. yüzyıl Hollandası’nda, dinî konulu resimler, farklı bir resim kategorisi oluşturulmak üzere ikinci plana düşmüştür. Portre, manzara, ölüdoğa, deniz manzaraları, sokak sahneleri gibi türlerde uzmanlaşmış ressam, Hollandalı tüccarın gündelik yaşamına dair tüm yönleri resmetmişlerdir. Bu dönemde dinî konulu yapıtlar o kadar az talep görür ki, Rembrandt ve öğrencilerinden başka, bu konuda uzmanlaşmış ressama rastlanmaz. Rembrandt’ın öğrencileri bile, bağımsız birer ressam olur olmaz, İncil konularından ayrılıp, daha fazla talep gören türlere yönelmişlerdir. Halkın, gündelik yaşama dair gerçekçi tasvirlerle yönelik ilgisi ve dinî konulara dair kayıtsızlıkları, kültürün Calvinist arkaplanı ile açıklanabilir. Calvin’e göre resim sanatı, yalnızca görünür dünyayı sunmakla ilgili olmalıdır ve görsel sanatın, evlerin, sivil yapıların bir dekorasyon unsuru olmaktan öte bir amacı olmamalıdır. Calvin, güzel sanatların dine hizmet etmesini yasaklar. Onun kanaatine göre, Tanrı’nın ya da İsa’nın figüratif tasvirleri, ilâhi olanı insancılaştırarak aşağılar.¹ Hollanda kiliselerinin süslemeden uzak yalınlığı, Calvinist anlayışı yansıtmaktadır.

Böyle bir arkaplana rağmen Rembrandt’ın yapıtları, çok güçlü bir biçimde dinî konular üzerinde yoğunlaşır. Ustası Lastman da, çok sayıda dinî konulu yapıt gerçekleştirmiştir fakat o, İtalyan kaynaklara bağlı, halâ tarihi ve dinî temaların tercih edildiği, Hollanda Baroğu’nun ilk evresini temsil eder. Ondan sonraki nesilde, büyük boyutlu İncil temalı yapıtlarıyla Rembrandt, neredeyse tek başınadır. Rembrandt’ın bu kategorideki üretimi, sanatçının kişisel yönelimi ile ilgilidir. Onun

¹ Erik Larsen (with the colloboration of Jane R. Davidso), “**Calvinistic Economy and the XVII. Century Dutch Art**” (University of Kansas Publications, Humanistic Studies, 1979), s. 51

dinî konulu yapıtları, sayıca portrelerini aşar.² İncil konulu çizimlerinin, portre çizimleriyle kıyaslanamayacak bir üstünlüğü söz konusudur. Üstelik bu çizimlerin büyük çoğunluğu, resimlerine ya da aside yedirme baskılarına hazırlık eskizleri olarak yapılmamıştır; bunlar bağımsız ve tamamlanmış yapıtlardır. Dönemin sanat pazarında da, çizimlerin fazla bir değerinin olmadığı gerçeğinden hareketle, bu çizimlerin, Rembrandt'ın sürekli ve yoğun bir şekilde, türlü varyasyonlarla, konuyla ilgilenmesine dair içsel dürtüsünü açıkça gösterdiği dile getirilebilir. Bu türe yönelik taleplerin kayıtlarının son derece az olması sebebiyle, sanatçının, dinî konulu yapıtlarının yüzde kaçının sipariş üzerine yapılmış olduğu bilinmemektedir.³ Talebin az olması, çizimlerini de kapsayan dinî sanat alanındaki olağanüstü üretiminin, baniler ya da sanat pazarı için değil, Rembrandt'ın kendi tercihi ile yapılmış olduğunu düşündürmektedir.

Rembrandt'ın İncil'e yönelik tavrında salt sanatsal bir amaç öncelikli değildir. Onun yapıtları incelendiğinde, kutsal metnin, temel olarak tarihî yapıtları ya da dramatik karakterleri için uygun motifleri sağlama yolunda hizmet ettiği gözlemlenebilir fakat Rembrandt'ın gelişim sürecinde, dinî içerik önem ve derinlik kazanır; git gide daha belirgin ve kişisel bir hal alır. Ustası Lastman için İncil, esas olarak öyküsel sahneleri için bir kaynaktır. Lastman banisini, İncil temalarını canlı bir natüralizm ve arkeolojik bir doğrulukla sunarak etkileme arayışında bir ressam olmuştur. Rembrandt da başlangıçta bu yaklaşımı benimsemiştir fakat onun için İncil öyküleri, çok geçmeden, dramatik sahneleri için kaynak oluşturmaktan çok daha büyük bir anlam kazanır. Bununla birlikte genç Rembrandt, İncil konuları seçiminde de ustasını ve dönemin geleneğini izlemiştir. İlerleyen dönemde, sanatçı yeni temalar ekler fakat bu temaların da çok az bir bölümü, sanatçının kendi keşfi olarak değerlendirilmiştir.⁴ Rembrandt'ın getirdiği yenilik, konunun özgünlüğünden ziyade, yorumlamaya dair farklı bir derinlik anlayışıdır. Sanatçının en çok başvurduğu

² Portre kategorisinde Rembrandt'ın dört yüzden fazla resmi, yetmiş beş aside yedirme baskısı ve az sayıda çizimini kapsayan beş yüz civarında yapıtı vardır. Sanatçının İncil konulu yapıtları incelendiğinde, günümüze ulaşmış yüz altmış kadar resim, seksen aside yedirme baskı ve altı yüzden fazla çizim ile sekiz yüz eli civarında yapıtı olduğu görülür. (Rosenberg, **a.g.e.** s. 100)

³ Tek göze çarpan sipariş, Prens Frederik Henry'nin "*Passion*" dizisi siparişidir.

⁴ Rosenberg, **a.g.e.** s. 102

temalara, “*Hacer’in Kovulması*”, *Tobias ve Suzanna* öyküleri, “*İsa Emmaus’ta*” gibi, tüm yaşamı boyunca yeniden ve yeniden ele aldığı, her seferinde yeni bir çıkarımla, hem tasvirsel hem de yorumsal olarak geliştirmeye çalıştığı temalar örnek olarak verilebilir. Rembrandt, bu öyküleri insanî tepkilere odaklanarak yorumlamıştır. O, geç Rönesans ve Maniyerist ressamların sıkça kullandıkları büyük kitle sahnelerini tercih etmemiştir. Sanatçının sıkça kullandığı Eski Ahit karakterlerinin İlâhi Güç ile buluşma anında, Tanrı yerine, melekleri görünür. Onun yapıtları arasında, Michelangelo’nun olağanüstü bir şekilde tasvir ettiği “*Yaratılış*” sahnelerine rastlanmaz çünkü Rembrandt için, figürlerini insancılaştırma ve onları son derece derin bir psikolojik öz ile sunma esastır.⁵

Kariyeri boyunca yorumlama anlayışında görülen değişiklikleri, İncil konularının seçiminde de izlemek mümkündür. 1630’lar boyunca, Lastman’ın Oryantalizmi, Rembrandt’ın yapıtlarını da etkilemiştir. Destansı ve abartılı kompozisyonlara yönelik Barok zevki, Rembrandt’ı, o dönemde oldukça popüler olan Samson öyküsüne yönlendirmiştir. O 1640’larda ve 1650’lerin başında, artık daha dingin temalara yönelmeye başlar. Bu dönemde, genç Tobias, Yusuf, Daniel ve özellikle de genç İsa, yapıtlarında sıkça görülmeye başlar. Bu yapıtlar, sanatçının derin dinî anlayışını ortaya koymaları dışında, figürleri için model olarak kullandığı Titus’a beslediği büyük sevgiyi de yansıtır.

Son yıllarında, maddi durumu kötüleştiğinde ve özel yaşamında büyük bir yıkıma uğradığı dönemde, Rembrandt’ın İncil konuları yeni bir değişim gösterir. Eşi görülmemiş bir güçle tasvir edilmiş “*Passion*” serisi, bu döneme ait yapıtlardır. Yaşadığı trajedinin kasveti, yaşlı sanatçının, insanı, ilâhi yargılanma anında ya da en içsel çatışmalar içindeyken betimlemeyi tercih ettiği diğer İncil figürlerinde de gözlemlenebilir.

Rembrandt, insanın içsel tepkisinin betimlenmesinde eşsizdir; bu da onu, dinî tasvirlerinde özgün kılan ve önceki dönemlerin sanatından ve Barok sanattan ayıran en önemli özelliktir. Lastman ve tipik Barok ressam, jestler ve çeşitli yüz ifadeleri ile, dinî duygunun dışsal ve fiziksel görünümünü vurgularlar. Rembrandt ise, gerçek deneyimin doğasına yönelik olağanüstü sezgisel kavrayışı ile, içsel tepkiyi

⁵ a.e.

sonsuz bir çeşitlilik ve yoğunlukla ifade etme araçlarını bulmuştur. O, İncil sahnelerinin düzenlenmesinde, dingin ve gizemli, bu bağlamda da alışılmamış bir atmosfer yaratır. Önceki kuşakların ve çağdaşlarının başvurduğu gösterişli, teatral üslup, Rembrandt'ın dinî sahnelerini karakterize eden içgözlemsel ruhla bağdaşmaz. Fakat vurguyu spiritüel olana yaparken Rembrandt, görünmez olanı görünür dünya içerisinde ifade etme sorunuyla yüz yüze gelir. O, bu sorunu, birini diğerine yeğ tutarak değil, tüm boyutlarıyla insan doğasını kavrayışı yoluyla çözer. Spiritüel öz baskındır fakat fiziksel dünya, arkaplanda ve sabit olmayan bir biçimde, kaçınılmaz olarak yer alır. Spiritüel öz ve fiziksel dünya arasındaki ilişki, psikolojik bir sezgisel yaklaşımla iletilmelerinin yanı sıra, her ikisi de eşit oranda bir incelik ve güç ile verilir.⁶ Dinî sanatta, kendi anlayışıyla tam bir ifadesellik arayışındaki Rembrandt, iki temel kavrayışa ulaşır. O, ilk önce spiritüel özün ancak sezdirilebileceğini ve hiçbir zaman plastik bir açıklıkla betimlenemeyeceğini öğrenir. Sanatçının ikinci keşfi de, ışık, gölge ve atmosfer gibi, görsel dünyanın en değişken ve en soyut unsurlarının, spiritüel özün iletilmesinde en uygun araçlar olduğudur. Rembrandt, soyut olanın ifadesinde, analogi prensibini uygulamıştır.⁷

Rembrandt'ın dinî yapıtlarında gözlemlenen yenilikçi özellikleri, tam anlamıyla son döneminde ortaya çıkar. 1630'ların sonuna kadar yapıtları halen, Lastman ve Rubens'te görülen Barok ruhu yansıtır. Fakat 1640'lardan itibaren bu yeni özellikler, giderek daha çok öne çıkar.⁸ Rembrandt, daha sonraki döneminde de, aynı temel özellikleri, hem Eski Ahit'ten hem de Yeni Ahit'ten seçtiği konular üzerine gerçekleştirdiği yapıtlarında gösterir. Fakat asıl altı çizilmesi gereken, dinî içeriğin

⁶ Rosenberg, a.g.e. s. 104

⁷ Mantık ve felsefenin, üzerine inşa edilmesi gereken esas, benzetme, çıkarım. Aynı prensip, şiirde, ruhani şeyleri çağrıştırmak için uygulanır. İsa'nın meselleri, bu formülün en derin uygulamasını sunar. Felsefede de, şeylerin asıl doğalarının ifadesinde analogi, nihai duraktır. (Erich Frank, **“Philosophical Understanding and Religious Truth”**, London and New York: Oxford University Press, 1945, s. 163)

⁸ Rembrandt'ın yeni anlayışı, *“İbrahim'in Kurbanı”* konulu 1635 tarihli resmi (Hermitage, St. Petersburg) ve 1655 tarihli aside yedirme baskısı (National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection) kıyaslaması ile açıkça görülebilir. İncil'e göre İshak kurban edilmek üzereyken mucizevi bir şekilde melek görünür ve İbrahim'i engeller. Resimde, ana vurgu Barok bir tavırla, mucizenin fiziksel görünümü üzerine yapılmıştır fakat aside yedirme baskısında Rembrandt, kendi kanından olanı kurban etmek üzere olan ve insanın Tanrı'ya itaatine dair en büyük sınavdan geçen İbrahim'in, içsel tepkisine yoğunlaşmıştır.

ötesinde, sanatçının Hristiyan yönelimidir. Rembrandt'ın Hristiyanlığı, İncil'e aittir. "Tevazu" ve "çile" gibi temel kavramları o, eşi görülmemiş bir vizyon derinliği ve ifade gücü ile sunar. Onun yapıtlarında insanı Tanrı'nın merhametine ulaştıran İncil'e has tevazu, tam manasıyla ifade edilir.⁹ Bu durum, tipik Barok ressamın vazgeçemediği, insanın gücüne ve özgüvenine vurgu yapan klasik sanata aykırıdır. Rembrandt'ın Tanrı'yı yorumlayışı, İncil'in, gizemli sırrına erişilmez "her şeyi saran Güç" anlayışı ile uyumludur. Onun dinî dünyasının merkezinde, ilâhi merhamet ve rahmet hamili olarak İsa yer alır. Rembrandt için İsa, her şeyden önce bir yol gösterici ve kurtuluşa erdiredir. Sanatçı, insanın kaderi ve Tanrı'nın iradesi anlayışında da Eski Ahit'e yönelir. O, Eski Ahit dönemini, İsa'nın görünümünden önceki "insanlığın karanlık çağı" ya da Calvin'in deyişiyle, "nadiren vahiylerle aydınlanmış, gölgede kalan tarih" olarak görmez ve Eski Ahit öykülerine, İsa'nın yaşamının öngörünümüleri olarak yaklaşmaz. Rembrandt için bu öyküler, insanın yanılabilirliğini ve alçakgönüllülüğünü sembolize etmeleri itibariyle, son derece önemlidir.

Rembrandt'ın kendi dinsel inancı, Katolikliğin ve Barok sanatın karşısında, Mennonit ruhunu ortaya koyar. Bu durum en iyi şekilde, sanatçının yapıtlarının çağdaşı Rubens'inkilerle kıyaslanması yoluyla gözlemlenebilir. Rubens'in sanatı, kilisenin görkemini, gücünü, azizlerini ve şehitlerini, özellikle de Karşı Reformasyon ideallerini görselleştirir. Cizvitler'in¹⁰ kitlelere yönelik dinî bir propaganda aracı olması talebiyle Rubens'in sanatı, ilâhi olanın fiziksel görünümünü gösterişli bir üslupla vurgular. Resimsel bir göz kamaştırıcılık ve eylem zenginliği, Rembrandt'ın dinî cemaati kışkırtma amacı olmayan, tefekkür halindeki ve Tanrı'ya yakınlık arayışındaki bireye hitap eden dingin tasvirleri ile taban tabana zıttır.

Rembrandt'ın dini kavramları, İspanya'dan bağımsızlığını kazanmasından itibaren Hollanda'nın resmi dini olan Kalvinizm'le ortak özellikler gösterir. Sanatçı, Kalvinizm'in İncil'in kutsallığına dayanan anlayışını paylaşır. Onun sanatı, Calvin teolojisinde son derece önemli olan, insanın Tanrı'nın iradesi karşısındaki aczi inancını yansıtmaktadır. Bununla birlikte Kalvinizm, Eski Ahit'e yönelik yenilenen

⁹ Rosenberg, a.g.e. s. 106

¹⁰ Katolik mezhebinin, örgütlü ve din adamı yetiştiren bir kolu

ve artan ilgiyi cesaretlendirmiştir ki bu da, Rembrandt’a cazip gelmiş olan bir durumdur. Rembrandt, Azizler’in, Hâkimler’in, Krallar’ın dünyasını, daha önce hiçbir ressamın yapamadığı biçimde betimlemiştir.¹¹ Fakat Calvin’in doktrinde, onun yolundan gidenlerin özellikle vurgulamış olduğu bazı temel hususlar, Rembrandt’ın sanatıyla uyum içerisinde değildir. Rembrandt Eski Ahit’i, Tanrı’nın seçimi ve laneti anlayışıyla görmez. Onun için Eski Ahit, insanın yaşamı ve kaderine ilişkin zengin bir kaynaktır. Bu özellikler, Calvin için büyük bir önem atfetmez; o, kader dogması yoluyla, İncil’in katı bir biçimde yorumlanmasını empoze eder. Calvin’in titizlikle düzenlenmiş sistemi, “Tanrı’nın mutlak hâkimiyeti” anlayışı ile şekillenmiştir ve bu da, bir sanatçı için hayal gücüne yer bırakmaz. Böylece, Calvin’in, yaşamın her alanının ilâhi plana göre düzenlenmesi gerektiği ve en büyük vurgunun, irade, görev ve “*calling*”e yapıldığı anlayışı, “ilâhi olandan dünyevî olana inmiştir”. Rembrandt ise, “Reformasyon’un Aristosu”¹² kadar rasyonel ve teorik değildir. O, her şeyden önce sezgiseldir ve derin bir inançla, yaşama, özgürlüğe açtır. Böylece Calvin’den farklı olarak Rembrandt, “dünyevî olandan, ilâhi olana yükselmiştir”. Fakat Rembrandt, özellikle dinî konulu yapıtları ve tüm kariyeri boyunca gerçekleştirdiği olağanüstü üretimi bağlamında değerlendirildiğinde, Weber’in de vurguladığı “*calling*” kavramı ile çok yakın bir ilişki içinde görülebilir. Weber, Protestan mezheplerdeki “meslek” anlayışı ile ilgili olarak şöyle der: *“...Dünyevî işlere artan ilgi ile meslek çabasının anlamının olumlu yönde değerlendirilmesi el ele gider. Fakat Luther, bununla bireylerin artan somut mesleklerinde, Tanrısal istemenin onlara yüklediği bu özel ödevleri yerine getirmek üzere, Tanrı’nın özel buyruğuna yaklaştıklarını görür. Luther için, her zaman Tanrısal istemenin dolaysız dışavurumu olagelen ve içine teklerin Tanrı tarafından yerleştirildikleri nesnel tarihi düzen içinde Tanrısal öğenin, yaşamın tek tek olaylarında bile artan güçlü vurgusu, ilâhi düşünceye uygun geleneksel bir yoruma yol açtı: Bireyler, ilke olarak Tanrı’nın onları bir kez yerleştirdiği mesleklerinde kalmalıdır ve dünyevî işlerle çabaları, bu verilmiş sınırlı yaşam durumu içinde kalmalıdır... Meslek insanın kendini ona uydurmak zorunda olduğu ve Tanrı*

¹¹ Rosenberg, a.g.e. s. 108

¹² Melanchthon’un, Calvin’i tanımlamak için kullandığı deyim.

buyruğu olarak kabul ettiği şeydir... Meslek çabası, Tanrı'nın verdiği bir ödev ya da daha doğrusu tek ödevdir."¹³ Rembrandt, bu anlayışın somut bir örneğidir; tüm yaşamı boyunca, "Tanrı'nın onu yerleştirdiği meslek" içinde kalarak, "tek ödevi"ni büyük bir aşkla gerçekleştirmiştir.

Calvin'in anlayışı, kutsal kaynakların (İncil'in tekil figürlere ait bölümleri dışında), yeniden yorumlanmasına dayanan teolojik sisteminin kurulması ve geçerli kılınması ile ilgilidir. Bu, Mennonit anlayışından farklıdır. Mennonitler, her İncil öyküsünü, dogmatik önyargılardan uzak durarak okurlar. Menno'nun yazılarında, Rembrandt'ın kullandığı, neredeyse tüm İncil temalarının bahsinin geçtiği ve aynı ruhla yorumlandığı görülebilir.¹⁴

Mennonitler'in İncil'e dair gerçek yalınlıkları, itidalleri, tevazuları ve samimiyetleri, Rembrandt'ın sanatına, Kalvinizm'den çok daha yoğun bir biçimde yansımıştır. Fakat Rembrandt'ın Mennonitizm'e yakınlığına rağmen, onun dinî sanatının tamamen bu mezhebe dayandığını ifade etmek yanlış bir varsayıma götürür. Rembrandt, belirli bir kalıba tümüyle sığamayacak ölçüde bireyseldir. Onun güçlü sanatsal dürtüleri ve hayal gücü, her zaman Mennonit tutumla örtüşmez.¹⁵ Rembrandt'ın gerçekliğe yakınlığı, görsel ve psikolojik olana yönelik tepkiselliği, temel Mennonit özelliklerine ilaveten, onun güçlü bireyselliğini de gösterir. Tam da bu sebeple Rembrandt, Weber'in ilgisini çekmiştir. Weber, püritenliğin kendi içinde bir çelişkiler dünyası barındırdığını ifade eder ve ona göre Rembrandt, eşsiz dehası ile, püriten asketizm ve güzel sanatlar arasındaki doğuştan gelen, içsel çelişik durumun en somut örneğidir.¹⁶ Weber, sanat anlayışını ortaya koyan argümanlarında, "dinî kurtuluş" ve sanat arasındaki sürekli gerilimin altını çizer. Ona göre entellektüel ve rasyonalizasyon süreçlerine katılımda bulunan sanat, temel olarak irrasyonel hatta antirasyoneldir. Böylece sanat, dine bir alternatif olarak hizmet eden

¹³ Max Weber, **a.g.e.** s. 68, 69, 70

¹⁴ Aziz Paul, Saul ve Davud, Aziz Petrus bu temalardan bazılarıdır.

¹⁵ Örneğin zırlara ve mücevhere yönelik zevk anlayışı, Mennonitler'de hoş karşılanmaz.

¹⁶ Peter Ghosh, **"A Historian Reads Max Weber: Essays on the Protestant Ethic"**, 2008, Harrossowitz Verlag Wiesbaden, s. 60

bir sığınak görevi görür.¹⁷ Weber, estetik duyarlılık ile sanat nesnesinin anlamı arasındaki mesafe arttıkça, estetik form yaratma yoluyla sanata bağlılığın, daha da uzlaşmaz bir hal aldığını ifade eder. Ona göre, otonom ve gerçekler dünyası olarak oluşturulduğunda sanat, dinî bir kurtuluşa karşıt olarak, içsel-dünyevî bir kurtuluş şekli olur.¹⁸ Bu noktada, Weber'in görüşünü, Rembrandt özelinde paylaşmak pek mümkün görünmemektedir. Rembrandt'ın özellikle son dönem yapıtlarında sanatın, sanatçı için bir sığınak görevi görmüş olduğu aşıkârdır fakat ressam için sanat, hiçbir zaman dine bir alternatif olmamıştır. Weber'in ayırt ettiği, dinî kurtuluş ve içsel-dünyevî kurtuluş, Rembrandt'ta iç içedir. O “kurtuluşa”, yaşadığı “çile”leri tefekkürle karşılayarak, İsa'nın acılarını duyumsayarak, kâh Tanrı'nın inayetini arayan Aziz Pavlus, kâh çaresizce bağışlanmayı dileyen bir “Savurgan Oğul” olarak ya da hem felaketi, hem de kurtuluşu anlatan Kutsal Kitap'a yaslanan Peygamber Yeremya'yı betimleyerek, Tanrı tarafından “çağrıldığı” sanat aracılığıyla ulaşmaya çalışmıştır.

Anatottalı¹⁹ Yeremya, iki çağ arasındaki geçiş evresinde yaşamıştır. O, Asur'un çöküşüne, Medler'in ve Keldaniler'in büyük imparatorluklarının dağılmasına, yakın

¹⁷ Weber: “Estetik alan, biçim ve içerikten bağımsız olarak bir terbiye objesi haline geldiği zaman, dinî kardeşlik için tehlikeli olur. Etik bir içerikten yoksun bir biçimsel detaylandırma dinî bir kurtuluş için “rahatına düşkün” ve kardeşlikten uzak görünür. Gerilim, “entellektüelizm ve yaşamın rasyonalizasyonu”nun gelişimi ile artar: Bu koşullar altında sanat, giderek daha fazla bir biçimde bilinçli olarak kavranan bağımsız değerlerin evreni haline gelir. Sanat dünyevî bir kurtuluş fonksiyonunun yerini alır, gündelik yaşamın rutininden ve de özellikle teorik ve pratik rasyonalizmin artan baskılarından bir kurtuluş sağlar.” (H.H. Gerth and C. Wright Mills, “**From Max Weber: Essays in Sociology**”, 1946, New York: Oxford University Press, s. 342)

¹⁸ Weber, bu düşüncesini, “Değer Rasyonalizasyonu” argümanında dile getirir. “Değer Rasyonalizasyonu”, Weber'in Batı modernizminin oluşumu ve ayırt edici özelliği bağlamındaki araştırmasının kilit noktasıdır. Değer rasyonalizasyonunun odağı, değer alanıdır. Weber'e göre altı tane değer alanı vardır: din, ekonomi, politika, estetik, erotik ve entellektüel alanlar. Weber'in estetik değerlerle ilgili yorumlarını deşifre etmek oldukça zordur. Her ne kadar “düşünselliğin gelişimi ve yaşamın rasyonalizasyonu, sanatı hem otonom hem de gerçek olarak algılanan bir değerler evrenine dönüştürür” iddiasına rağmen Weber, bu değerlerin ne olduklarına dair bir açıklama getirmez. H.H. Gerth and C. Wright Mills, a.g.e., “**Religious Rejections of the World and Their Directions**”, s. 342

¹⁹ Kudüs'ün kuzeyinde yer alan küçük bir kent

doğudaki Sami etkisinin sona erişine tanık olmuştur. Yerel rahip Hilkiya'nın oğlu Yeremya'ya ilk vahiy, Yoşiya egemenliğinin on üçüncü yılında (İ. Ö. 625), O yirmi beş yaşındayken gelir. Yehova²⁰, Yeremya'ya yaşamının anlamını ve gayesini anlatır; gençliğinde O'nu nasıl yönlendirdiğini, eğittiğini gösterir ve zamanı geldiğinde de, O'nu dünya üzerindeki mutlak elçisi²¹ tayin ederek, sorumluluğunu yerine getirmesini buyurur.²²

Yeremya, peygamberliğinin erken döneminde, beşinci ve altıncı vahiylerden önce, Anatotta'dan ayrılarak Kudüs'e gider. Kutsal kente girdiğinde, tıpkı Luther'in Roma'ya girdiğinde hissedeceği gibi bir hayal kırıklığı hisseder.²³ Kutsal kentte büyük bir günah ortamı hüküm sürmektedir. Bunun üzerine Yeremya: *"Ey Yerusâlim, edebini takın, yoksa canım senden ayrılır; yoksa seni bir virane, oturulmaz bir memleket ederim"* buyurur.²⁴ Birkaç yıl sonra, II. Krallar'da geçen olaylar vuku bulur ve kralın himayesinde radikal bir reformasyon gerçekleştirilir.²⁵ Yeremya için bu reformasyon, Yehova'nın krallığının yeniden kurulması anlamına gelmektedir. Tıpkı Pavlus ve Luther'in, Ferisiler ve Katolikler'in yanılgıları yoluyla, inancın kurtuluşa erdireceği kavrayışına ulaşacakları gibi, Yeremya da, "yenilenen ahit deneyimi" yoluyla, Yeni Ahit kavramına, Ruh'un ve merhametin ahidine ulaşır.²⁶

Reformasyon sonrası yıllarda, putperestlik yok edilmiş ve Yehova'ya bağlılık yeniden sağlanmıştır. Fakat kısa süre içerisinde Yeremya bu hareketin başarısız olduğunu çünkü reformasyonun görünüşte kalan ve insanların yaşamlarına

²⁰ Tanrı

²¹ Weber, Yeremya'nın da içinde bulunduğu peygamber tipini tanımlarken, bu elçilik vasfını vurgulayarak "elçi peygamber" olarak tanımlamıştır. (Peter L. Berger, "Charisma and Religious Innovation: The Social Location of Israelite Prophecy", **American Sociological Review**, Vol. 28 No. 6 (Dec. 1963), s. 941; Marianne Weber'in kaleme aldığı Max Weber biyografisinde de Yeremya, "Kıyamet Peygamberi" olarak adlandırılmıştır (s. 593-594).

²² "Ana karnında sana şekil vermeden önce seni tanıdım ve sen doğmadan önce seni takdis ettim; seni milletlere peygamber ettim." (Yeremya 1: 5)

²³ Alexander R. Gordon, "A Study of Jeremiah (I)", **The Biblical World**, Vol. 22, No. 2 (Aug. 1903) s. 103

²⁴ Yeremya 6: 8

²⁵ Yoşiya'nın İsrail dininin Talmud'a dönüşümünü gerçekleştirdiği reform

²⁶ Alexander R. Gordon, **a.g.e.** s. 106

dokunamayan bir eylem olduğunu idrak eder. Yehova'ya büyük bir coşkunlukla ibadet ediliyor olsa da, halkın ahlâki yaşamı, inançlarıyla örtüşmemektedir. Halkın yavan ritüalizm anlayışına karşı Yeremya, Yehova'nın spiritüelliğini ve kutsallığını vurgular. Tanrı'nın, kullarının O'na sunduklarıyla memnun olmadığını ve O'nun tek isteğinin, kullarının kalpten gelen ve samimi ibadetleri olduğunu anlatır. Halk, Yeremya'nın bu uyarılarına duyarsız kalır ve sonunda felaketler başlar. Yoşiya'dan sonra, Yehoahaz, Yehoyakim, Yehoyakin ve Zedekiya'nın felaketler getiren hükümdarlıkları döneminden, Kudüs'ün yıkılışına kadar Yeremya, Yehova'nın isyankâr halkına elçi olarak tek başına hareket eder ve Yehova'nın iradesini, büyük bir inançla bildirir. Ne var ki halk, Yeremya'ya büyük bir muhalefet ve şiddetli bir zulümle karşılık verir. Peygamber bu zulümlerle, fiziksellikten öte, derin ve kararlı bir cesaretle, yüce prensiplere dayalı bir teslimiyetle başa çıkar.²⁷ Yeremya, gerçek bir vatanseverdir. O, her şeye rağmen, halkının menfaatlerini gözetmiştir. Tıpkı Pavlus gibi, O da halkın Yehova'ya, doğruluğa yönelmesinin özlemini duyar. Yeremya, Yahuda'nın en acıklı yıkılış anında bile, kurtuluş için umudunu yitirmez ve Yahuda'nın küllerinden, yeni ve daha güçlü olarak yükseleceğine inanır.²⁸

Yehoyakin'in egemenliği döneminde Nebukadnessar ²⁹, Kudüs'ü işgal eder ve kralı sürgün eder. Bu işgal ve Yeremya'nın uyarıları üzerine, sonraki kral Zedekiya bir isyan çıkarır. Bunun üzerine Nebukadnessar kente saldırır, tapınak yakılır ve halk, Babil'e esir olarak gönderilir. Peygamber de Yahuda ile aynı kaderi paylaşır ve taşlanarak öldürülür.

Yeremya, hiçbir zaman pasif bir izleyici olmamış ve olayların seyrini değiştirmeye çalışmıştır. Felaketi önleyebilmek ve halkının selametini sağlayabilmek için öğütler vermiştir. Yeremya, Yehova'nın geçmişte de günahları cezalandırdığını fakat O'nun aynı zamanda refah ve bereketin kaynağı olduğunu bildirir. Bu yüzden Peygamber, kulları tövbeye çağırır ve kurtuluş arayışındaki halkına geçmişlerini hatırlatır;

²⁷ Lindsay B. Longrace, "Jeremiah as His Neighbors Knew Him", **The Biblical World**, Vol. 48 No. 5 (Nov. 1916), s. 287

²⁸ Alexander R. Gordon, "A Study of Jeremiah (II)", **The Biblical World**, Vol. 22, No. 2 (Aug. 1903) s. 195

²⁹ Babil kralı

kurtuluş için yol göstererek, Yehova'nın hükmünün değişmez olmadığını ve kente kaçınılmaz bir lanet duyurmadığını bildirir.

Yeremya'nın peygamberlik amelleri, O'nu sürgünler arasındaki yıllarda farklı bir anlayışa yönlendirir. Bu dönemde Peygamber, dünyayı yaratan ve kaderini belirleyen Tanrı'nın mutlak hâkimiyetini gözetken bir inanca ulaşır. O'nun öğretileri tüm insanlık ile ilgilidir. Kulun görevi tam bir teslimiyettir ve kul, Tanrı'nın iradesine boyun eğmelidir. Altı yüzyıl sonra Pavlus da, tıpkı Yeremya gibi, Tanrı'nın mutlak hâkimiyetini Romalıları'a bildirir.³⁰

Yeremya'nın deneyimleri ve çevresinde yaşanan olaylar vahimleştikçe, O'nun Yehova'dan beklentisi de aynı oranda derinleşir. Yeremya'nın kendi merhametli mizacı³¹ ile Tanrı'nın O'ndaki tezahürü kaynaşır. Yeremya, Tanrı'nın varlığının sadece her şeyi tüketen bir ateş olmadığını, aynı zamanda özlemini duyduğu bir yardım kaynağı olduğunu keşfeder. Tanrı O'nun, hem en büyük korku hem de en derin lütuf kaynağıdır.³²

Yeremya ile Tanrı kavramı evrenselleşir; O, Tanrı'nın mutlak evrenselliğini bildirir. O'nun Yehova'sı artık sadece İsrail'in ve Yahuda'nın Tanrısı değildir; tüm evrenin Tanrısı'dır. Yeremya onsekizinci Bap'ta geçen "çömlekçi ve balçık benzetmesi"³³, Yeremya'nın Yehova anlayışını ortaya koyar. Tüm insanlık Yehova'nın elindedir ve Yehova, onları kendi iradesine göre şekillendirir.

Yeremya ile din kişiselleşir. Kul, Tanrı'yı arayan bir bireydir. Yehova'nın egemenliği, insanın özgürlüğü ile de uyumludur çünkü insanlığın kaderi, iyiliği ya da kötülüğü seçme iradesi ile, kendi elindedir.³⁴

Yeremya, batan bir dünyaya tanıklık etmiştir fakat O'nun inancı, Yehova'nın egemenliğinde yeni bir dünya inşa eder. O'ndan önceki hiçbir peygamber,

³⁰ Johann Hempel, "God and the World in the Religious Faith of Jeremiah", **The Journal of Religion**, Vol. 4. No. 1 (Jan. 1924), s. 37

³¹ Yeremya, "Ağlayan Peygamber" olarak adlandırılmıştır. "*Jeremiad*" / "feryat" kelimesi, karakterine dair genel anlayışı stereotipleştirir.

³² Johann Hempel, **a.g.e.** s. 45

³³ "Ey İsrail evi, bu çömlekçinin yaptığı gibi size yapamaz mıyım? Rab diyor. İşte balçık çömlekçinin elinde nasılsa, siz de benim elimde öylesiniz, ey İsrail evi." (18: 6)

³⁴ Alexander R. Gordon, **a.g.e.** s. 203

Yehova'nın merhametini, Yeremya kadar çok vurgulamamıştır. Tıpkı Pavlus gibi O da, Tanrı'nın gücünün kudretini ve zor anlarda sonsuz bir mutluluk kaynağı olduğunu bildirir.³⁵ O, “Demir Direk”³⁶ gücüyle, Eski Ahit'in yenilmez peygamberidir. O, hem salt bir birey olarak hem de doktrini ile, Kurtarıcı'nın en saf peygamberi olarak tanımlanmıştır.³⁷

Yeremya'yı tasvir ettiği yapıt, Rembrandt'ın Eski Ahit konularını işlediği birçok yapıtından biridir. Bu yapıtlarda, Nicos Hadjinicolaou'nun deyimiyle, “Rembrandt kahverengisi ve Rembrandt'ın içrek derinliği” ortaya çıkar.³⁸ Bu kapsam içerisinde yer alan yapıtta Rembrandt, Yeremya'yı Kudüs'ün yıkıma uğrayışı esnasında tasvir eder. Rembrandt'ın Leyden dönemine ait en iyi yapıtlarından biri olarak değerlendirilen yapıt, Kutsal Kitap'taki hem Yeremya hem de Yeremya'nın Mersiyeleri bölümlerinde geçen temel ikonografik detayları bir araya getirmektedir. Böylece, arka plan ve ön plan birleşir. Yaşlı figüre paralel olarak akan diyagonal ışık, yapıtı, ikonografik olarak “kader” ve “kefare” teması ile birleşen iki tamamlayıcı sahneye ayırır.

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda, yapıtın konusu, alevler içindeki Sodom'un yakınındaki Lut, Troya'nın yıkılışına yas tutan Anchises, ya da “bir mağara içindeki bilgin” gibi farklı şekillerde yorumlanmıştır. Yüzyıl sonunda Bode, yapıtın bugünkü ismini vermiştir.³⁹

Yapıtın sağ tarafında silüet halinde görünen testi, Yeremya, on dokuzuncu Bap'ta geçen toprak testi ile ilişkilendirilmiştir. Sağ taraftaki testi ile sol tarafta görülen yıkım sahnesinin, birbirleriyle önemli bir ilişkisi vardır. Muhtemelen kırılacak olan ve putperest ibadetlerde kullanılan testilere sembolik bir karşılık olarak betimlenen bu testi, Kudüs'ün felaketinin, meşum bir simgesidir, fakat Yeremya'nın metni,

³⁵ Johann Hempel, **a.e.**

³⁶ Bap 1: 18: “Ve işte, bütün diyara karşı, Yahuda krallarına karşı, reislerine karşı, kahinlerine karşı ve memleket kavmına karşı, bugün seni duvarlı bir şehir ve demir bir direk ve tunç bir duvar ettim.”

³⁷ Alexander R. Gordon, “A Study of Jeremiah (II)”, s. 208

³⁸ Nicos Hadjinicolaou, “**Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**”, Kaynak Yayınları, 1998, s. 141

³⁹ “**Rembrandt: The Master and His Workshop**”, Yale University Press, New Haven and London in assoc. with National Gallery Publications, London, 1991, s. 146

testinin kırılmamış olduğuna (ya da henüz kırılmadığına) dair ihtimali hatırlatır. İhtimal, açık bırakılmıştır. Yapıt, öyküye dair tam bir okuma ile incelendiğinde, bu durumun, Yeremya'nın testi kırmasından önce vuku bulduğu görülür.⁴⁰ Paşhur'un⁴¹ cezası gelmek üzeredir.⁴² Paşhur'un durdurmasıyla testinin kırılması engellenmiş olsa da, testinin kırılması ile simgelenen hüküm, geçirilemez. Böylece Paşhur, resimsel düzenlemede sol arka planda konumlandırılmış kederli ya da korku içindeki figürün kimliği için ilk adaydır.⁴³ Paşhur, sahte peygamberliği konusunda ısrar ederken ama bir yandan da kırmaktan geri durduğu testi ile aynı seviyede konumlandırılmıştır. Basamakların üstündeki figür, dehşetin ta kendisidir.⁴⁴

Testiye yakın bir mesafede, kitabın ve heybenin yanında yer alan obje de bir “şal” olarak tanımlanmıştır. Bu “şal”ın önemi, şalın, Yeremya on üçüncü Bap'ta sözü edilen testiyle tamamen aynı işleve sahip “kuşak” ile benzeşimi düşünüldüğünde ortaya çıkar. Yeremya metninde kuşak ile ilgili vahiy, testi ile ilişkili olarak, şiddetli bir biçimde sonuçlanır.⁴⁵ Bu Bap'ta geçen “çürümek” kelimesi, (İbranice “*nishcat*”),

⁴⁰ Christopher Brown'a göre ise Rembrandt, Yeremya'yı Kudüs dışında bir tepede, başını eline yaslamış şekilde oturur vaziyette gösteren Ortaçağ ikonografisini takip etmiştir ve sahne, İncil öyküsünde yer alan herhangi bir anı tasvir etmemektedir; sanatçı Yeremya'yı sadece Mersiyeler'in yazarı olarak sunmuştur. (a.e.)

⁴¹ Kitab-ı Mukaddes'te sahte peygamber olarak geçen, kâhin İmmer'in oğlu, Rab evinin baş memuru (Yeremya 20: 1).

⁴² Yeremya 20: 4: “Çünkü Rab şöyle diyor: İşte, ben seni kendine ve bütün seni sevenlere bir dehşet kılacağım ve onlar düşmanlarının kılıcı ile düşecekler, ve senin gözlerin görecektir; ve bütün Yahuda'yı Babil kralının eline vereceğim, ve onları Babil'e sürecektir ve kılıçla onları vuracaktır.”

⁴³ Ribla'da kör edilen Zedekiya (Yeremya 39: 5-7), ya da çocukları için ağlayan Rahel (Yeremya 31: 15), akla gelebilecek diğer figürlerdir.

⁴⁴ Sanford Budick, “Rembrandt's Jeremiah”, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 51 (1988) s. 261

⁴⁵ Yeremya 13: 1-10: “Rab bana şöyle dedi: Git, ve kendine keten bir kuşak al da beline sar, ve onu suya koyma. Ve Rabbin sözüne göre kuşağı satın aldım ve belime sardım. Ve bana ikinci kere Rabbin şu sözü geldi: Satın aldığın belindeki kuşağı al da kalk, Fırat ırmağına git, ve orada kayanın kovuğunda onu gizle. Ve gittim, ve Rabbin bana emrettiği gibi Fırat yanında onu gizledim. Ve birçok günlerden sonra vaki oldu ki, Rab bana dedi: Kalk, Fırat'a git, ve orada gizle diye sana emrettiğim kuşağı oradan al. Ve Fırat'a gittim, ve kazdım, ve gizlediğim yerden kuşağı aldım; ve işte, kuşak çürümüştü, hiçbir şeye yaramıyordu. O zaman bana Rabbin şu sözü geldi. Rab şöyle diyor: Yahuda'nın kibrini, ve Yerusâlim'in büyük kibrini böyle çürüteceğim. Sözlerimi dinlemek istemeyen, yüreklerinin inatçılığında yürüyen, ve başka ilâhlara kulluk etmek, ve tapınmak için onların ardınca yürümüş olan bu kötü kavm, hiçbir şeye yaramayan bu kuşak gibi olacak.” 13: 14: “Rab diyor, acımayacağım, ve esirgemeyeceğim, onları helâk etmekte merhamet etmeyeceğim.”

1637 tarihli Statenbijbel’da “*verdorven*” olarak geçer. Erken XVII. yüzyıl standart çevirilerde kelime, “tahrip olmuş” anlamına gelmektedir. Böylece kuşağın tasvir edilme üslubu – henüz tahrip olmamış, ya da çürümemiş olarak – Kudüs’ün yanışı sahnesi ve testi ile aynı yapısal karşılığa denk düşmektedir.⁴⁶

Resmin alt kısmında yer alan değerli kaplar, Babil’e götürülen tapınak hazineleri olarak yorumlanmıştır. İncil’e göre tapınak hazineleri, Nebukadnessar tarafından Babil’e götürülmüştür.⁴⁷ Tümpel’in teorisine göre Rembrandt için İncil ve resimsel gelenek dışında bir diğer kaynak da Josephus’un “*Yahudi Tarihi*” adlı kitabıdır. Kitabın onuncu cildinin dokuzuncu bölümü, Nebukadnessar’ın Yeremya’nın serbest bırakılmasını emredişini ve O’nu Babil’e davet edişini anlatır. Yeremya kentten ayrılmak istemez. Bunun üzerine kral, Yeremya’ya değerli hediyeler verir ve O’nu özgürlüğüne kavuşturur. Rembrandt’ın yapıtında görülen değerli kaplar da, öyküde sözü edilen öğelerle örtüşmektedir.⁴⁸ Bu kapların varlığı, kasıtlı bir yorumlama özgürlüğünü temsil eder. Testi, kuşak, Kitap ve heybe, yıkım ve esaretten ya önce, ya da sonra bulunurlar. Soldaki yıkıcı gerçeklikten çekilmişlerdir.

Rembrandt’ın Yeremyası, solda Kudüs’ün yıkımına eşlik eder bir biçimde, son derece incelikli bir biçimde uygulanmış *chiaroscuro* ile izleyicinin karşısında yer alır. Yeremya’nın Kutsal Kent’in düşüşü esnasında kent dışında bulunmasıyla ilgili olarak, kentin kuşatması sırasında (fakat kentin düşüşünden önce) gerçekleşen, Peygamber’in, Yahuda kralının evinde hapsedildiğini anlatan satırlar akla gelmektedir; Yeremya, kentin düştüğü güne kadar hapsedilmiştir.⁴⁹ Peygamber’in bu şekilde konumlandırılışı ve peygamberliğinin ilk dönemlerinde “*Demir Direk*” olarak adlandırılması ile Rembrandt Yeremya’yı, Mersiyeler’inde anlatıldığı üzere tasvir etmiştir.⁵⁰ Tasvir, testinin varlığından çok, İncil’in varlığı ile pekişir. Bu yolla

⁴⁶ Sanford Budick, **a.g.e.** s. 262

⁴⁷ II. Krallar, 25: 13-17

⁴⁸ “Rembrandt: The Master and His Workshop”, **a.e.**

⁴⁹ Yeremya 38: 28: “Ve Yerus̱alim’in alındığı güne kadar, Yeremya muhafızlar avlusunda kaldı.”

⁵⁰ Yeremya’nın Mersiyeleri, 3: 4-9: “Etimi ve derimi yıprattı; kemiklerimi kırdı. Karşıma duvar yaptı, ve çevremi acılıkla ve zahmetle sardı. Eski vaktin ölüleri gibi karanlık yerlerde beni oturttu. Etrafıma duvar çekti ve dışarı çıkamıyorum; zincirimi ağırlaştırdı.”

Rembrandt, Yeremya'nın peygamberliğinin karakteristik özelliğinin temelini sunar – sanatçının asıl ilgilendiği durum da, özellikle Tanrı tarafından “bırakıldığı” anda⁵¹ peygamberin ızdırap içindeki halidir.⁵² Tanrı'nın elçisi Yeremya, artık karşı koymak için son derece güçsüz olduğu bir akıbet içindedir. Kudüs'ün yıkıma uğrayışı sırasında O'nu bir nebze de olsa teselli eden, Kudüs'ün gelecekteki kurtuluşunda da peygamber olacağı vahyidir. Yeremya'nın yaşamı ve deneyimi, Tanrı'nın personafikasyonunun dili olmuştur. Tanrı, kendi varlığının tezahürü olarak Yeremya'yı seçmiştir.

Tanrı'nın ağlamama (henüz) durumu, Yeremya Kitabı'nda sözü edilen bir topostur.⁵³ “Gözyaşlarını reddeden gözler” gibi ifadeler, Tanrı'ya aittir. Benzer bir biçimde, Rembrandt'ın yapıtındaki gözyaşlarını akıtmayan gözler, hem Yeremya'nın hem de Tanrı'nın gözleridir. Yapıtta, figürün dikkat çekici bir biçimde geri çekilmiş ve yalnızca kıvrım olarak gösterilen sağ eli ve ayağı da, Tanrı'ya aittir.⁵⁴ Bu gösterim biçimi ile Rembrandt, Tanrı'nın lanetini ve gazabını değil, en son anda bile gelebilecek kurtuluş umudunu vurgular ve sanatçı, Yeremya'yı yalnızca felaketi değil, kurtuluşu da anlatan Kitap'a yaslanmakta iken tasvir eder.⁵⁵

Rembrandt'ın, diğer örneklerde daha yoğun bir şekilde gözlemleneceği üzere, son dönemine doğru, tüm fiziksel eylemlerin bastırıldığı ve yalnızca psikolojik durumların geriye kaldığı yapıtlar ortaya çıkar. Yeremya gibi Eski Ahit figürlerinde ve temalarında, Rembrandt'ın tefekkür dolu bir sessizlik içindeki yapıtlarında, dramatik hareketler olmaksızın, tamamen içsel deneyime konsantre olan, son derece yoğun bir spiritüel içerikle karşılaşılır. Bu açıdan Yeremya da, yaşamın yalnızca

⁵¹ Matta, 27: 46: “Ve dokuzuncu saate doğru, İsa: “*Eli, Eli, lama sabaktani?*” yani: “Allahım, Allahım, beni niçin bıraktın? diye, yüksek sesle bağırdı.”

⁵² Sanford Budick, **a.g.e.** s. 263

⁵³ Yeremya 9:18: “ve acele etsinler, ve bizim için figan etsinler de gözlerimiz yaşlar akıtsın, ve göz kapaklarımız sular döksün.” Yeremya 14: 17: “Ve onlara şu sözü diyeceksin: Gözlerim gece gündüz yaş döksün, ve durmasın, çünkü ere varmamış kavmım kızı çok acıklı vuruşla, büyük kırgınla kırıldı.”

⁵⁴ Yeremya'nın Mersiyeleri: 2: 3-4: “Düşman önünden sağ elini geri çekti; ve çepeçevre yiyip bitiren alevli ateş gibi Yakup'u yaktı”; “Düşman gibi yayını kurdu, sağ elini kaldırıp hasım gibi dikildi.”

⁵⁵ Sanford Budick, **a.g.e.** s. 264

duyulara hitap eden yönlerine değil, aynı zamanda spiritüel arkaplanına ve köklerine hitap eden yönlerine son derece duyarlıdır.

Yeremya, halkına, Tanrı'ya nasıl ibadet edeceklerini bildirmemiştir; bununla birlikte O, dinî kurumlara değer vermediğini de açıkça belirtir. Bu noktada Peygamber, Rembrandt'ın dinsel anlayışıyla örtüşür. Rembrandt, tüm yaşamı boyunca kilisenin bir üyesi olmamıştır. Mennonit bir anlayışla, dogmatik unsurlardan ve kurumlardan kaçınmıştır. Tıpkı Yeremya'nın öğütlediği gibi, içi boş bir ritüellikten uzak durmuştur. Rembrandt'ın tek rehberi, Kutsal Kitap'tır ve o, yaşamı boyunca kutsal metinlerin sadık bir takipçisi olmuştur.

Yeremya, Yehova'nın gazabına dair gerçekleşecek olan felaketi anlatır fakat Yeremya'nın Tanrısı, şiddetli öfkesine rağmen merhametli bir Tanrıdır. Kulları O'na döndüğünde, yaklaşmakta olan felaketi tersine çevirebilir ve onların tüm günahlarını affederek bağışlayıcılığını gösterebilir. *“Geri gelin ey dönecek oğullar, döneceklerinizden sizi iyi edeyim”*⁵⁶ derken Tanrı, kullarına bir baba gibi yaklaşmaktadır. Böyle bakıldığında, Rembrandt'ın yapıtındaki Yeremya figürü için babasını model olarak kullanmış olması, çok daha anlamlı olur.

Rembrandt'ı en çok, Peygamber Yeremya'nın Tanrı'nın evrenselliği ve mutlak hâkimiyeti anlayışı etkilemiş olmalıdır. Yeremya, Rembrandt'ın defalarca tasvir ettiği, tekrar ve tekrar ele aldığı Aziz Pavlus gibi Tanrı'nın gücünün kudreti ve zor anlarında kulunun mutluluk ve inayet kaynağı olduğu inancına sahiptir. Yeremya'nın Kurtuluşa Erdiren Tanrısı, Rembrandt'ın da zor zamanlarındaki tek sığınağı olmuştur.

3.2 “Anna ve Kör Tobit”

“Anna ve Kör Tobit”, apokrif Tobit Kitabı'nda yer alan bir öyküdür. “Apokrif” kelimesi, gizli, saklı, gizemli olan anlamına gelmektedir. Kelime, Apokrif (Deuterokanonik) kitaplarda, I. Makabeler'de⁵⁷ ve “sır” anlamıyla birçok kez

⁵⁶ Yeremya 3: 22

⁵⁷ 1: 23

Sirak'da⁵⁸ geçer. Markos İncili'nde⁵⁹, Luka'da⁶⁰ ve Koloseliler'de⁶¹ ise “gizli” anlamıyla kullanılmıştır.

Erken dönem kilise babaları, “apokrif” kelimesini, uydurma, sahte, heretik olarak gördükleri kitaplar için kullanmışlardır. Ancak zaman içerisinde apokrif kitaplar büyük bir saygı görmüş ve ilâhi bir ilhamın ürünü oldukları düşünülmüştür. IV. yüzyılda Athanasius, kitapları üç kategoriye ayırmıştır: Birinci kategoride kutsal olarak kabul edilen kitaplar, ikinci kategoride kutsal kitaplar arasında olmayan fakat kiliselerde yüksek idealleri ve öğretileri nedeniyle okunması gereken kitaplar, üçüncü kategoride ise otoritenin dinî ve tarihi içerikleri, isimleri yüzünden uydurma, sahte olarak değerlendirdiği apokrif kitaplar yer alır. Yine aynı dönemde Rufinus, benzer şekilde kitapları kutsal kitaplar, dinî kitaplar ve apokrif kitaplar olarak üç kategoriye ayırmıştır. Kudüslü Cyril, yalnızca yirmi iki kutsal kitap olduğunu ve diğer kitapların apokrif kitaplar olarak görülüp çıkarılması gerektiğini savunmuştur. Çağdaşı Jerome'a göre de yalnızca yirmi iki kutsal kitap vardır fakat o apokrif kelimesini, daha geniş anlamıyla kullanır. Jerome, Rufinus'un “dinî kitaplar” tanımlaması yerine, apokrif tanımlamasını tercih etmiş ve böylece bu kitaplara apokrif tanımlamasını getiren ilk kişi olmuştur. Hippo Konsili'nde (393) ve Kartaca Konsili'nde (397), Jerome'un apokrif olarak tanımladığı kitaplar kutsanmıştır.

XVI. yüzyılda Almanya ve İngiltere'deki reformcular, Jerome'un tanımını ve anlayışını benimsemişlerdir. Luther'in 1534 tarihli Almanca İncil tefsirinde, Yudit, Bilgelik, Tobit, Sirak ve I. Makabeler ile, Ester, Daniel ve Menaşşe'nin Duası, apokrif kitaplar başlığı altında sınıflandırılmış, kutsal olmayan fakat faydalı kitaplar olarak değerlendirilmiştir. Katolikler ve Protestanlar, apokrif kitapların kutsal metinlerdeki yeri konusunda farklı yaklaşımları benimsemişlerdir. Katolik Kilisesi kutsal metinleri, İbranice metnin Yunanca çevirisi yoluyla tanımıştır. Yunanca metin de kutsal sayılmış, hatta çevirinin kendisinin de ilâhi bir güçle yazılmış olduğuna

⁵⁸ Weber'e göre “*meslek /calling*” sözcüğü, Protestan Ahlâkı argümanı bağlamındaki anlamıyla ilk kez Luther'in Sirak'ın Almanca tefsirinde kullanılmıştır. Ona göre daha önceki günlük edebiyatta hatta dinî metinlerde bile böyle bir anlama ilişkin herhangi bir ipucu yoktur. (Weber, **a.g.e.** s. 63)

⁵⁹ 4: 22

⁶⁰ 8: 17

⁶¹ 2: 3

inanılmıştır. Yunanca'ya çevrilmiş apokrif kitaplar, diğer kutsal metinlerle birleştirilmiş ve böylece tüm Septuagint⁶², tek bir ilâhi bölüm olarak kabul edilmiştir. İbranî metinlerden oldukça etkilenmiş olan Almanya ve İngiltere'deki Reformasyon öncüleri ise, İbranice metni izlemişler ve bu metne dâhil edilmemiş kitapları çıkarmışlardır. Bu açıdan Reformcular, bu kitapları kutsal metinden çıkararak onlara apokrif tanımlamasını getirmiş olan Jerome'un izinden gitmişlerdir. Sonuç olarak Katolik Kilisesi'ne göre bu metinler ikiye ayrılmaktadır: Apokrif kitapları içeren Eski Ahit ve pseudepigrafa⁶³. Protestan Kiliseleri'ne göre ise bu metinler üçe ayrılır ki bu hususta Rufinus benimsenmiştir: İbranice kutsal metin, apokrif metinler (Jerome'un kullandığı anlamıyla) ve pseudepigrafa.⁶⁴

Tobit Öyküsü, İ. Ö. VIII. yüzyılda geçer ve genellikle kitabın da bu dönemde yazılmış olduğu zannedilmiştir; oysa ki kitap, muhtemelen İ. Ö. II. yüzyılda, Ezra döneminden sonra yazılmıştır. Bu yüzden Tobit Kitabı, daha kısa olan İbrani kanonunda yer almamaktadır. Tobit Kitabı, Septuagint'te yer almış ve apokrif kitaplar arasında görülmüştür. Kitap, Tanrı'nın hür ve âdil olduğunu anlatır. Acı çekmek, bir ceza değil bir sınavdır. Tanrı, uzun vadede âdil olanı ödüllendirir ve günahkârı cezalandırır. İnanan kul, Tanrı'ya ve O'nun yoluna iman etmeye çağılır. Kitap, evliliğin kutsiyetini, meleklerin şefaatin, iyi amellerin ödüllendirilmesini, anne-babaya hürmeti, ölüye saygıyı, gündelik yaşamda duanın önemini, oruç tutmayı ve özellikle de günahın kefareti için sadaka vermenin önemini anlatır.⁶⁵

⁶² Eski Ahit'in Yunanca çevirisi; içinde kırk altı kitap yer almaktadır: Yaratılış, Mısır'dan Çıkış, Levililer, Sayılar, Tesniye, Yeşu, Hâkimler, Rut, I. ve II. Samuel, I. ve II. Krallar, I. ve II. Tarihler, Ezra ve Nehemya, Tobit, Yudit, Ester, I. ve II. Makabeler, Mezmurlar, Süleyman'ın Meselleri, Vaiz, Neşideler Neşidesi, Süleyman, Sirak, İşaya, Yeremya, Mersiyeler, Baruk, Hezekiel, Daniel, Hoşea, Yoel, Amos, Ovadya, Yunus, Mika, Nahum, Habakkuk, Tsefanya, Haggay, Bilgelik, Zekerya, Malaki.

⁶³ Apokrif metinlerle aynı dönemde yazılmış, atfedildikleri yazarlara ait olmadıklarına inanılan metinler. Pseudepigrafik metinler, apokrif metinlerle genel olarak aynı özellikleri gösterirler fakat bu metinler İncil'e, Vulgata (Eski Ahit'in Latince çevirisi) ve Septuagint'e eklenmiş olan apokrif metinlere dâhil edilmemişlerdir.

⁶⁴ Solomon Zeitlin, "Jewish Apocryphal Literature", *The Jewish Quarterly Review*, New Series, Vol. 40, No. 3 (Jan. 1950), s. 223-228

⁶⁵ "The Book of Tobit: Texts From The Principal Ancient and Medieval Traditions", Edited by Stuart Weeks, Simon Gathercole, Loren Stuckenbruck, Die Deutsche Bibliothek, 2004, intro. s. 1; Francis M. Macatangay, "The Wisdom Instructions in the Book of Tobit", Die Deutsche Bibliothek, 2011, intro. s. 2

XVII. yüzyılda Eski Ahit ve apokrif kitaplar, Hollandalı sanatçılar için zengin bir kaynak oluşturmuştur. Hollanda Calvinist Kilisesi, apokrif metinlerin güvenilirliğine dair temkinli bir tutum sergilemesine karşın, bu kitapların öğretilerini desteklemiştir. Özellikle Tobit öyküsü, kahramanın yalın dindarlığı ve örnek evliliği ile takdir edilmiştir. Lastman ve onun takipçileri, bu dönemde az bilinen Eski Ahit ve apokrif öykülerini konu edinen ilk Hollandalı ressamlardır.⁶⁶ Lastman'ın atölyesinde çalışan Rembrandt ve onun öğrencileri de bu geleneği devam ettirmişlerdir. Özellikle Tobit öyküsünde anlatılan “körlük” ve “görebilme yetisi”, Rembrandt'ın ve öğrencilerinin ilgisini çekmiştir.⁶⁷

“*Anna ve Kör Tobit*”e (**Resim 3**) dair tartışmaların merkezinde, yapıtın kime atfedilmesi gerektiği konusu yer almaktadır. Londra yapıtına dair bilinen en eski kaynak, XVIII. yüzyıla uzanmaktadır. Antonio Ponz, 1776 tarihli “*Viage de España*”’sında, Madrid, San Hermenegildo Manastırı’nda bulunan böyle bir yapıttan söz etmiştir fakat Ponz’un ifadesine göre bahsi geçen yapıttaki sahnenin tek ışık kaynağı, ocaktan yayılan ışıktır. Londra yapıtında böyle bir durum söz konusu olmadığı gerekçesiyle, 1960’da Neil MacLaren ve 1991’de Christopher Brown, National Gallery’de bulunan Hollanda Okulu yapıtlarına dair kapsamlı kataloglarında Ponz’un farklı bir yapıtı tanımlamış olduğu varsayımında bulunmuşlardır. Yakın zamanda San Hermenegildo yapıtına dair daha detaylı bir tanımlama sunan farklı bir kaynak ortaya çıkmıştır. 1804 tarihli eser, Neoklasik heykeltıraş ve akademisyen José Folch y Costa’ya (1768-1814) aittir. Costa, yapıta dair beğenisini dile getirdiği pasajında, Ponz’un ışık kaynağına dair getirdiği açıklamanın yanlış olduğunu dile getirir: “*Rembrandt, küçük boyutlu bu olağanüstü yapıtında, kör Tobit’i ve karısını tasvir etmiştir. Tobit, odanın ortasında, bir ocağın önünde ve sahneyi aydınlatan tek ışık kaynağı açık kapıya arkası dönük olarak oturmaktadır; yoğun bir gölgelendirme içinde görülen karısı aynı kapının yanında iplik eğirmektedir. Bu iki figür ve yerde görülen mutfak eşyaları kompozisyonu oluşturmaktadır. Yaşlı figür, modern bir giysi içerisinde resmedilmiştir; son derece*

⁶⁶ “**Art in the Making Rembrandt**”, National Gallery Company Limited, 2006, s. 62

⁶⁷ Rembrandt’ın “*Oğlunu Karşılama Üzere İlerleyen Kör Tobit*” adlı 1651 tarihli aside yedirme baskısı (Rembrandthuis) bu ilgiye örnek olarak verilebilir.

yalın ve asildir. Usulca yere eğilmiş başı, kucağı üzerinde birleşmiş elleri ile figür, sükûnet içinde derin bir tefekkür halindedir. Figürün üzerine düşen ışık, yapıtın geneline hâkim tonalite ve sahnenin yarattığı dokunaklı hâl ile uyumsuz değildir: İtalyan üslubunun beğenisine hitap etme hevesindeki bir sanatçı, odayı daha fazla vurgular ve bir iki obje daha eklerdi fakat Rembrandt, yapıtın en önemli unsurlarına dair mükemmel kavrayışı ile bu durumu dengelemektedir. Bir meslektaşım, bu yapıtın Ponz'un Viage'sinde sözünü ettiği yapıt olmadığını çünkü Ponz'un "tüm sahne, tek ışık kaynağı olan ocağın ışığıyla aydınlanmaktadır" ifadesinin bu yapıt için söylenemeyeceğini ve ocaktan yayılan zayıf ışığın, kapıdan gelen doğal ışıkla kıyaslanamayacağını dile getirdi. Fakat ben de meslektaşına şöyle karşılık verdim: Ponz, başka bir yapıttan değil, bu yapıttan söz etmektedir; bu türden yanılgılar hiç şaşırtıcı değildir çünkü Ponz, yapıta dair son derece yüzeysel bir bilgiye sahiptir. Yine de bu durum, Ponz'un tek amacının yapıtlarla ilgili bilgi vermekten ibaret olduğu anlamına da gelmemelidir; onun tanımlaması hiç de yararsız değildir... Manastırda yer alan diğer yapıtlar (aralarında son derece başarılı yapıtlar bulunuyor olsa da) Rembrandt'ın bu yapıtını gördükten sonra, tüm çekiciliklerini yitirirler. Ne yazık ki bu olağanüstü yapıt, onun değerini bilecek birinin eline düşmemiş; eğer öyle olsaydı, bu kadar yıpranmış ve kirlenmiş olmazdı." Bu tanımlama, yapıtın Londra yapıtı olduğunu doğrulamaktadır⁶⁸ ve metinde yapıt Rembrandt'a atfedilmiştir. Panelin sol köşesinde yer alan "Re.bra" imzası göz önünde bulundurulduğunda, bu varsayım akla yatkındır. İki yıl sonra "Anna ve Kör Tobit", Veronese, Giordano, Cano, Murillo ve Ribera'nın on dokuz resmiyle birlikte, manastırın keşişleri tarafından bu dönemde siyasi ve sosyal olarak son derece güçlü bir isim olan Manuel Godoy'a verilmiştir. Godoy'un koleksiyonuna girdikten sonra yapıt muhtemelen temizlenmiş ve restore edilmiştir. Fakat yapıt, bu koleksiyona girdikten kısa bir süre sonra Godoy sürgün edilmiş ve malvarlığına el konmuştur.⁶⁹

⁶⁸ Resmin, nasıl ve ne zaman Madrid'e ulaşmış olduğuna dair iki ihtimal vardır: "Anna ve Kör Tobit", hem aktif bir sanat pazarı olan hem de İber yarımadası ile yoğun ticari ilişkilerde bulunan Antwerp yoluyla ya da birçok Hollanda sanat eseri koleksiyonuna sahip Paris üzerinden gelmiş olabilir.

⁶⁹ 1601-1755 tarihleri arasında Madrid özel koleksiyonlarında yer alan İspanyol, Hollanda ve İtalyan Okullarına ait yapıtlara dair envanter bilgilerinde, Dou'ya ait bir yapıt, Rembrandt'a ait ise birkaç yapıttan söz edilmektedir. Rembrandt'a ait bu yapıtlardan biri, 1769'da III. Carlos tarafından Marqués de la Ensenada koleksiyonunun satışa çıktığı açık arttırmadan satın alınan 1634 tarihli "Artemisia"dır. Bu dönemde Rembrandt'ın El Carpio Sarayı'nda üç, İspanya Kraliyet Koleksiyonu'nda da yalnızca

Fransızlar'ın Madrid'i işgali sırasında da yapıt kaybolmuş ve John Bell'in koleksiyonunun satışa çıktığı 1881 tarihindeki açık arttırmaya kadar ortaya çıkmamıştır. Glasgow'daki açık arttırmada, koleksiyonun bir parçası olan yapıt, “*pencere önündeki yaşlı adam ve kadın ile bir iç mekân resmi*” olarak tanımlanmış ve yüzyıl başından beri Louvre'da benzer temalı bir yapıtı bulunduğu için Dou'ya atfedilmekle birlikte John Smith, Hofstede de Groot ve Willem Martin gibi yazarlar, yapıtın Rembrandt'a ait olduğu görüşünü yeniden gündeme getirmişlerdir. Üç yazar, argümanlarını Leeuw'un bir gravürüne dayandırmışlardır. “*Anna ve Kör Tobit*”in kime atfedilmesi gerektiği tartışmalarında en önemli kaynaklardan biri Willem van der Leeuw'un (1603-1665?) 1635 tarihli, resmi temel alan bu gravürüdür. Gravürde “*Remb. van Rijn inv.*” yazısı dikkat çeker. Yapıtın Dou'ya ait olduğu görüşüne karşı çıkanlar, bu yazıyı vurgulamışlardır. Gravürde ayrıca Cornelis Gijsbertsz Plemp'in, imanının ve yalnızca kötü günde değil, iyi günde de ibadetin erdemlerini öven bir şiiri yer almaktadır. Şiire göre yapıt, Tobit Kitabı'nda anlatıldığı üzere Tobit'in, insanoğlunun hırslarının ve zevklerinin fâniliği üzerine tefekkürünü betimlemektedir. Ancak bu bölüm, Tobit'in kör oluşunun anlatıldığı bölümden önce gelmektedir ve bu sebeple yapıtın, kör olan Tobit'in ve ailenin geçimini yün örerek sağlayan karısı Anna'nın, oğulları Tobias'ın dönüşünü bekledikleri sonraki bir anı betimlediği söylenebilir.⁷⁰

1926'da National Gallery'nin satın alışından hemen önce Charles Holmes, Burlington Magazine'de yayımlanan bir makalesinde yapıtta görülen birçok unsurun Rembrandt üslubunu yansıttığını ve yapıtın usta ve öğrencisi Dou'nun ortak bir çalışması olduğu yönündeki görüşünü dile getirir. 1960'da MacLaren, Holmes'un yorumu üzerinde durmuş ve Holmes'la hemfikir olduğunu ifade etmiştir. MacLaren National Gallery'de bulunan Hollanda resimleri katalogundaki makalesinde, yapıt içerisindeki üslupsal ve niteliksel farklılıkların altını çizerek, bazı kısımların “Rembrandt olamayacak kadar yavan ve aşırı detaycı” ve bazı kısımların da “Dou olamayacak kadar mükemmel” olduğu yorumunda bulunmuş, bu sebeple de “*Anna*

bir yapıtı bulunmaktadır. Genel olarak bakıldığında, Hollanda Okulu yapıtları, İspanyol koleksiyonlarda nadir olarak yer almıştır.

⁷⁰ “Art in the Making Rembrandt”, a.g.e. s. 62-64

ve *Kör Tobit*’in, Rembrandt ve Dou birlikteliği ile gerçekleştirilmiş bir yapıt olduğu sonucuna ulaşmıştır. MacLaren’a göre yapıt, muhtemelen Rembrandt’ın tasarımı sonrasında Dou tarafından gerçekleştirilmiş ve Rembrandt’ın rötuşlarıyla tamamlanmıştır;⁷¹ ocağın ateşi ve Tobit’in başı, Rembrandt tarafından gerçekleştirilmiştir üstelik Tobit’in başı, Nürnberg’deki “*Aziz Pavlus*”a çok benzerdir. Ayrıca yazara göre Tobit’in sağ omzunda, Anna’nın sırtında ve pencerenin dışında görülen sarmaşıktaki da Rembrandt rötuşları izlenebilir.⁷² Kurt Bauch, 1953 tarihli kitabında ve 1966 tarihli Rembrandt katalogunda, MacLaren’la aynı görüşü paylaştığını ifade etmiştir. Julius Held ise, işbirliği yorumunu reddetmiş ve yapıtın yalnızca Dou’ya ait olduğunu ifade etmiştir. 1982’de *Corpus*un ikinci cildinde de, yapıtın Dou’ya ait olduğu görüşü yinelenmiştir. Werner Smowski de aynı görüşü paylaşmakla birlikte, kompozisyonda Tobit’in başında ve sağ omzunda, Anna’nın sırtında, pencere pervazında ve ocağın ateşinde Rembrandt dokunuşunun gözlemlenebileceğini dile getirmiştir. Brown ise, yapıtın yalnızca Dou’ya ait olduğu görüşünü ifade etmiş ve diğer yazarların yorumuna karşı çıkarak yapıt içerisinde herhangi bir üslupsal farklılık gözlemlenmediğini belirtmiştir.⁷³ Ona göre, yapıt, Rembrandt’ın 1629 tarihli “*Ocağın Yanında Uyuyakalmış Yaşlı Adam*”ı (Turin Gallery, Sabauda) ve “*Yeremya*”sı ile de büyük benzerlikler göstermektedir fakat bu benzerlikler, yapıtın Rembrandt’a ait olduğunu kanıtlamaya yetmez.⁷⁴ Dou’ya ait olduğu görüşünün ağır basması sebebiyle, yapıt “*Art in the Making: Rembrandt*”ın ilk edisyonundan çıkarılmıştır.

1991’de gerçekleştirilen “*Rembrandt: the Master and His Workshop*” (Berlin, Amsterdam, Londra) adlı sergi ise, yapıta dair tartışmalar bağlamında bir dönüm noktası olur. Dou’ya ait olduğu düşünülen diğer yapıtlarla birlikte sergilenen panelin yoğun boya tabakası, diğer yapıtların ince boya kullanımı ile oldukça farklıdır. Ronni Baer, Dou’nun yapıtlarından oluşan *catalogue raisonné*sinde, durumu daha da

⁷¹ a.e.

⁷² Christopher Brown, “**Rembrandt: The Master and His Workshop**”, Yale University Press, New Haven and London in assoc. with National Gallery Publications, London, 1991, s. 302

⁷³ “*Art in the Making Rembrandt*”, a.g.e. s. 65

⁷⁴ Christopher Brown, a.e.

karmaşık bir hale getirerek paneli Dou'nun yapıtları arasından çıkarır. Baer'e göre son derece özenle betimlenmiş eller⁷⁵, hasır sepet ya da bakır kap Douvari olsa da, Anna'nın başlığı ve giysisindeki "empresyonist" fırça vuruşları, Dou'nun erken dönem yapıtlarında gözlenmez. Ayrıca dramatik *chiaroscuro* kullanımı ve figürlerin büyük boyutluluğu, Dou ile örtüşmeyen özellikler olarak sıralanabilir. Bunun yanı sıra yapıtın x ray görüntüsü, kompozisyondaki önemli bir değişikliği ortaya çıkarmıştır. Tasarımın ilk halinde, iki figürün arasında bir çıkırı betimlenmiş fakat kompozisyonun gelişim süreci içerisinde çıkırığın üzeri kapatılmıştır. Rembrandt, daha önce gerçekleştirmiş olduğu bir başka Anna ve Tobit yapıtında yine kompozisyonuna başta eklemiş olduğu çıkırığı, daha sonra gizlemeyi tercih etmiştir. Bu da yapıtın Rembrandt'a ait olduğu varsayımını güçlendirmektedir. Leeuw'un gravüründe de çıkırığın yer almayışı, gravürün yapıtın bir eskizine değil, tamamlanmış haline dayanarak gerçekleştirilmiş olduğunun bir göstergesidir. X ray, figürlerin dış çizgilerini de gözler önüne sermektedir ve bu çizgiler de Rembrandt üslubunu yansıtır.

1991 sergisinden kısa bir süre sonra Brown da dâhil olmak üzere birçok uzman, Baer'in görüşünü benimseyerek yapıtın Rembrandt'a ait olduğu görüşünde birleşmişlerdir.⁷⁶ Böylece National Gallery'nin, "*Complete Illustrated Catalogue*"unun 1995, 1996 ve 2001 edisyonlarında yapıt tekrar Rembrandt'a atfedilmiştir. "*Anna ve Kör Tobit*"in XVIII. yüzyılda ve XIX. yüzyılın ilk döneminde de İspanya'da bir Rembrandt yapıtı olarak bilindiği gerçeği, süregelen tartışmalarda göz önünde bulundurulmalıdır.⁷⁷

Tobit Kitabı'nın dördüncü bölümü, zengin ya da fakir herkesin elinden geldiği oranda başkalarına yardım etmesinin önemini vurgular: "*Sadaka verirken varlığını ölçü olarak kullan. Varlıklıysan daha çok ver, varlıklı değilsen az ver, ama sadaka verirken eli sıkı olma.*"⁷⁸ Aynı anlayışla, on dördüncü bölümde Tobit'in ölmek

⁷⁵ Dou'nun 1631 tarihli "*Ayin Okuyan Yaşlı Kadın*" adlı yapıtını anımsatmaktadır.

⁷⁶ The Burlington Magazine'de yer alan 1992 tarihli başmakalede de bu yönde bir görüş kaleme alınmıştır. (The Burlington Magazine, Vol. 134, No. 1070 (May 1992), s. 285)

⁷⁷ Isadora Rose-de Viejo, "On the Madrid Provenance of Anna and the Blind Tobit", The Burlington Magazine, Vol. 144, No. 1195 (Oct. 2002), s. 619-620

⁷⁸ 4: 8

üzereyken verdiği öğüt, öğretilerinin sonraki nesiller tarafından da riayet edilmesi gerektiğidir: “Şimdi, çocuklarım, size bir görev veriyorum: Tanrı için içtenlikle çalışın ve O’nu sevindirecek biçimde davranın. Doğru olmayı, sadaka vermeyi, Tanrı’yı anmayı ve sürekli olarak, içtenlikle ve bütün güçleriyle Tanrı’ya hamd etmeyi çocuklarınıza zorunlu kılın.”⁷⁹ Kitapta bahsi geçen, ihtiyaç sahiplerine yardım edilmesi öğüdü, İsa’nın öğretilerini anımsatmaktadır. Tıpkı Pavlusçu anlayışta da dile getirildiği üzere kitapta en çok “elindekini fazlasını sadaka olarak ver” öğretisi vurgulanmıştır. Weber’in “ahlâk” tanımlamasıyla örtüşen “kazancın fazlasının ihtiyaç sahibine ait olduğu” prensibi, İncil içerisinde defalarca zikredilen ve Efesoslular’da özetlenen bir anlayıştır: “...kendi elleri ile iyi olanı işleyerek çalışsın, ta ki ihtiyacı olana verecek bir şeyi olsun.”⁸⁰ Bu bağlamda, dünyevî meslek uğraşı Luther’e göre “komşu sevgisi”nin bir dışavurumudur çünkü bireyleri öteki için çalışmaya zorlar.⁸¹

Tobit öyküsünün, okuyucularına bir başka öğüdü de “çalışanlara hak ettikleri ücretin zamanında ödenmesi” gerektiğidir: “Senin için çalışanların ücretini çabucak öde, ücretlerini ödemeyi ertesi güne bırakma...”⁸² Bu öğüt, Weber’in “kapitalizmin ruhunun dile geldiğini” ifade ettiği Benjamin Franklin’in sözlerini anımsatmaktadır: “...Çalışkanlık ve ölçülülüğün yanında, genç bir adamın bütün ticari işlerinde ilerlemesini sağlayacak dakiklik ve adaletten daha önemli başka bir şey yoktur. O zaman söz verdiğin gibi, ödünç parayı gereğinden bir saat bile fazla elinde tutma... Borçlarına sadıksan, bu durum senin şerefli bir insan olduğun kadar, sorumlu biri olduğunu da gösterir; bu da senin kredini arttırır...”⁸³ Tobit, öğüdüne uygun olarak söz verdiği zamanda, iyiliksever bir yabancı olarak tanıdığı Rafael’e ücretini ödemek istemiştir. Kuşkusuz Tobit, Franklin gibi yararçı bir anlayışla bu davranışı sergilememiştir. O, tüm yaşamı boyunca Tanrı yolundan ve doğruluktan

⁷⁹ 14: 8

⁸⁰ 4: 28

⁸¹ Weber, a.g.e. s. 64

⁸² 4: 14

⁸³ Weber, a.g.e. s. 37

ayrılmamıştır; onun eylemlerini Tanrı'nın adaleti yönlendirmiştir. Franklin'in yazılarında ise tüm ahlâkî yaklaşımlar, yararcılığa dönüşmüştür çünkü artık bu satırlarda dile gelen “çağdaş” bir kapitalizm anlayışıdır. Ancak “ruh”u yaratan ve gelişmesini sağlayan, yararcılıkla “kirlenmemiş”, “büyüsü bozulmamış” bu saf dinsel anlayıştır. Tobit doğruluktan ayrılmak istemeyen bu saf anlayışı yüzünden, geçimlerini sağlamak için yaptığı iş karşılığında ödenen ücretle birlikte bir keçi yavrusu armağan edildiğinde eşi Anna'dan şüphelenmiştir.⁸⁴ Oysa ki Anna, görevini ahlâklı bir biçimde yerine getirmiştir. Protestanlık'ta da meslek, Tanrı'nın şanını arttırmak için yapılır ve “Tanrı, kendilerine yardım edenlere yardım eder”. En önemlisi de birey, mesleğin kutsallığının bilincini kendisi yaratır fakat bu yaratma, Katoliklikte olduğu gibi, kişilerin başarılı olmaları için değerli şeylerin zamanla birikmesi ile değil, düzenli bir özdenetim ile ayakta durur. Bu özdenetim anlayışı Weber'in *Protestan Ahlâkı* tezi bağlamında son derece önemlidir. Weber, bu noktada Goethe'nin şu sözüne atıfta bulunur: “*İnsan kendini nasıl tanımlayabilir? Düşünceleriyle değil ancak eylemleriyle. Ödevlerini yapmayı dene ve o zaman içinde nelerin olduğunu bilirsin. Peki ödevin nedir? Günün getirdikleri.*”⁸⁵ Tobit'in Anna'dan şüphelenmesi yersizdir çünkü Anna mesleğini bu özdenetim bilinciyle yerine getirmiştir ve Tanrı, O'nun şanını arttıran kuluna yardım etmiştir böylece bu kuluna bir keçi armağan edilmiştir.

Apokrif Tobit Kitabı'nın öğretileri, Protestan anlayışıyla örtüşmektedir. Kilise bu sebeple Tobit Kitabı'nı ve diğer apokrif kitapları yararlı görmüş ve desteklemiştir. Rembrandt da kariyeri boyunca birçok kez Tobit ve Anna öyküsünü tasvir etmiştir. Sanatçıyı, “körlük” ve görebilme yetisi” üzerinden, kahramanın başına gelenleri metanetle karşılayarak, yalın ve içten imanı sayesinde kurtuluşa erişi etkilemiş olmalıdır. Bu bağlamda Rembrandt'ın erken dönemine ait “*Anna ve Kör Tobit*”, sanatçının daha sonraki yapıtlarında yoğun bir biçimde hissedilen “kurtuluşa erme” yolundaki derin tefekkürünün bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

⁸⁴ 2: 13

⁸⁵ Weber, a.g.e. s. 93-94

3.3 “Yüksek Tavanlı Odadaki Bilgin / Aziz Anastasius”

Yapıt (Resim 4), Rembrandt literatüründe “Yüksek Tavanlı Odadaki Bilgin”, “Bilgin”, “Filozof”, “Okuyan Filozof” gibi farklı isimlerle anılmaktadır. Tasvir edilen figürün Aziz Anastasius olduğu düşünüldüğü için, bu isimlerle birlikte “Aziz Anastasius”⁸⁶ ismi de kullanılmaktadır.

Rembrandt, eylemin seyirci tarafından bir sahne ışığı altında görülmesi için düzenlenmiş, belirli bir mesafeden izlenen, bir anda görülen ve bir kitle psikolojisi yaratan yapıtlar üretmiştir. Fakat onu son derece özgün kılan, doğrudan izleyiciye görünen, bir görüş çizgisi olmamasıyla kitle psikolojisi uyandırmayan, “kendi dünyası içerisinde yalnız olan kimse” için gerçekleştirilmiş yapıtlarıdır.⁸⁷ “Yüksek Tavanlı Odadaki Bilgin / Aziz Anastasius” sanatçının bu yapıtları arasında en özgün örneklerden biridir.

“Bilgin” motifi, Rembrandt’ın en kişisel tercihlerinden biri olarak değerlendirilebilir. XVII. yüzyılda Hollanda janr resminde, coğrafyacı, hekim, simyacı ya da keşiş gibi benzer motifler oldukça yaygın olarak kullanılmıştır. Fakat bu yapıtların her birinde, izleyicinin merakını cezbetme amacıyla, eylemlerin dışsal atribüleri özellikle vurgulanmıştır. Bu bağlamda dönemin en başarılı ismi, Dou’dur. Dou, bu temaya dair sayısız varyasyon gerçekleştirmiş ve bu türden yapıtlarında eski

⁸⁶ Aziz Anastasius, VII. yüzyılda yaşamış Yunan bir din bilginidir. Yüzyılın ilk yarısında İskenderiye’de doğmuş, 700 yılından sonra ölmüştür. Sina Dağı’ndaki St. Catherine Manastırı’nın başrahibi olmuştur. Heretiklerin düşmanı Anastasius, “Yeni Musa” olarak tanınmıştır. En önemli eseri sayılan “Hodegos” (Rehber), heretiklerin saldırıları üzerine Katolik inancını savunmak amacıyla kaleme alınmıştır. Yine Anastasius’a atfedilen “*Questiones et Responsiones*” (Sorular ve Cevaplar), sıradan insanın dünyevî varlığına dair son derece kişisel bir bakış açısı ile spiritüel ve dinî cepheden, bağış, evlilik gibi konulara yönelik tavsiyelerden oluşur. Anastasius ayrıca on iki ciltten oluşan ve Genesis’i anlatan “*Hexameron*”u (Altı Gün) yazmıştır. Bu eserinde Anastasius, Sina Dağı’ndayken Musa’nın, hem Yaratılış anlatısında, hem de Yaratılış anlatısında vaat edilen İsa aracılığıyla Yeni Yaratılış kehanetinde, Kutsal Ruh’tan esinlenmiş olduğunu ifade eder. O’na göre böylece Adem İsa’yı, Havva da Kilise’yi temsil etmektedir. Anastasius’un metinlerinin elyazması nüshalarının XV. yüzyıl sonuna kadar bulunmamış olması sebebiyle, ona atfedilen bu metinlerin özgünlüğü tartışmalıdır. VII. yüzyılın en popüler bilgini olan Aziz Anastasius’un, son dönem Bizans ve erken dönem Rus düşüncesi ve sanatı üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. (Çevrimiçi, <http://www.newmoses.org>; <http://www.anastasiosofsina.org>, 27 Şubat 2013; Shahan Thomas, “St. Anastasius Sinaita”, *Catholic Encyclopedia* Vol. 1, 1907; Ernst H. Kantorowicz, “Deus Per Naturam, Deus Per Gratiā: A Note on Medieval Political Theology”, *The Harvard Theological Review*, Vol. 45, No. 4 (Oct. 1952), s. 264)

⁸⁷ William M. Ivins Jr., a.g.e. s. 12

kitapları, dünya kürelerini, müzik aletlerini ya da yazı araç gereçlerini, oryantal halılar, kadife perdeler önünde kullanmayı tercih etmiştir. Rembrandt'ın yapıtlarında görülen yaşlı bilgin figürü ise, tam bir inziva içinde, gerçeği arayış yolunda derin bir tefekkür halinde betimlenmiştir.⁸⁸ Sanatçının bu dönemdeki yaşantısı da, bu tefekkür halini yansıtmaktadır. Genç Rembrandt, Amsterdam'ın şaşaasından uzakta, Leyden'deki baba evinde, yorulmak bilmeyen bir ruhla “çağrıldığı ödevine” konsantre olmuştur. Bu dönem yapıtları arasında manzara resimlerine rastlanmaz; o, huzur içindeki bir mutluluktan, tutkuyla kendini tüketmeye varan psikolojik ifadeleri betimleme arayışındadır. Uhrevî bir atmosferin yüz ifadeleriyle iletildiği küçük boyutlu, tekil figürlü yapıtların yerini giderek büyük boyutlu, figürün bir yansımaya dönüşen mekânlar içinde kaybolan figürün betimlendiği yapıtlar almıştır. Bu doğrultuda sanatçı, psikolojik ifadeyi vurgulamada ışığın tüm imkânlarını kullanmaya çalışmıştır.⁸⁹ Rembrandt'ın uhrevi bir gösterim biçimi için esas olarak gördüğü ışık ve gölge, puslu atmosfer, bu konu bağlamında büyük bir önem kazanmaktadır. Rembrandt'ın erken dönem yapıtları içinde “söyleşen iki bilgin” temasına rastlanır.⁹⁰ Sanatçı daha sonra, kendi sorunları üzerine kafa yoran “atölyesindeki yaşlı bilgin” motifine odaklanır.⁹¹ Bu yapıtlardan biri, 1633 tarihli “*Merdiven Önündeki Yaşlı Bilgin*”dir (Louvre).⁹² XVIII. yüzyılda, “tefekkür halindeki bilgin” motifi dendiğinde, sanatseverin aklına ilk olarak bu yapıt gelmektedir. Sonraki yüzyılda yapıt, “*Tefekkür Halindeki Bilgin*” olarak anılmaya başlanmıştır. Sanford Budick'e göre yapıtın, özellikle “*Yöntem Üzerine Konuşma*”sını yazdığı sırada Descartes üzerinde önemli etkisi olmuştur. Budick, Amsterdam ve Rembrandt olmaksızın, Descartes felsefesinin oluşamayacağı

⁸⁸ Rosenberg, **a.g.e.** s. 155

⁸⁹ Neumann, **a.g.e.** s. 53-54

⁹⁰ “*Söyleşen İki Bilgin*” (1628, National Gallery of Victoria, Melbourne)

⁹¹ Rosenberg, **a.e.**

⁹² Temaya ait diğer yapıtları, “*Masasının Başında Aziz Pavlus*” (1630, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), “*Mum Işığında Yazı Yazan Adam*” (Bader Koleksiyonu, Milwaukee) ve “*Aziz Pavlus*” (1657, National Gallery of Art, Washington) olarak sıralanabilir.

düşüncesindedir.⁹³ Ona göre Amsterdam'ın bu dönemdeki kültürel oluşumu ile birlikte Rembrandt tasvirleri, Descartes'ın varoluş düşüncesi için gerekli koşulları sağlamıştır. Budick, Descartes'ın madde anlayışının, Rembrandt'ın *chiaroscuro*sunu çağrıştırdığını söyler.⁹⁴ Descartes'a göre her maddenin bir yüzü hiçliğe döner; bu bağlamda onun varlık ve hiçlik anlayışı, Rembrandt'ın ışık ve gölgeleriyle ilişkilendirilebilir. Budick'e göre "*Tefekkür Halindeki Bilgin*" ve Descartes düşüncesi, varlığın ve hiçliğin *chiaroscuro* düzenlemeleridir.⁹⁵

Rembrandt'ın bilgin temalı yapıtlarında yinelenerek ortaya çıkan özellik, bilgin figürünün, genellikle loş bir odada ve bir pencere önünde betimlenmiş olmasıdır.⁹⁶ "*Tefekkür Halindeki Bilgin*"le birlikte, "*Yüksek Tavanlı Odadaki Bilgin / Aziz Anastasius*"da da bu gösterim biçimi tercih edilmiştir. Yapıttaki yalnız figür, atmosferin ve parlak yarım tonun incelikli sürekliliği sayesinde, kompozisyonun her kısmıyla bağlantılı kılınmıştır.⁹⁷ Figür, bulunduğu yüksek tavanlı geniş mekân içerisinde küçücük kalmıştır. Gölge atmosfer, genel izlenime hâkimdir ve küçücük kalmış olmasına rağmen figür, yapıtın odak noktasıdır.⁹⁸ Canlı jestler ve "konuşan" özellikler kaybolmuştur; fiziksel eylem bastırılmış ve geriye yalnızca içedönük bir spiritüellik kalmıştır. Hadjinicolaou'nun tanımlamasıyla sanatçının "içrek derinliği" tüm yalınlığıyla gözler önüne serilmiştir ve sonsuz sessizliği ile yapıt, Weber'in şu

⁹³ Huygens, Rembrandt'la birlikte Descartes'ın da banisi olmuştur. Huygens ve Descartes'ın dostluğu, 1632'den Descartes'ın ölümüne değin sürmüştür. Rembrandt da Descartes'ı şahsen tanımıştır hatta "*İsa'nın Hastaları İyileştirmesi /Yüz Florinlik Baskı*"sında, dostluklarının bir nişanesi olarak Descartes'ı İsa'nın etrafındaki figürlerden biri olarak tasvir etmiştir. (Sanford Budick, "**The Western Theory of Tradition: Terms and Paradigms of the Cultural Sublime**", Yale University Press, 2000, s. 9)

⁹⁴ Descartes: "*Maddenin doğasına dair bildiğimi zannettiğim her şeyi dâhil etmek istedim... fakat kendimi, sayısız yüzü iki boyutlu bir resim düzlemi üzerinde aynı mükemmellikte tasvir edemeyen ve bu yüzden birini ortaya çıkararak vurgulayan, diğerini ise gölgede bırakan ressamlarla aynı durum içinde buldum.*"

⁹⁵ Sanford Budick, "**The Western Theory of Tradition: Terms and Paradigms of the Cultural Sublime**", Yale University Press, 2000 s. 12-13

⁹⁶ Descartes' Cogito, Kant's Sublime and Rembrandt's Philosophers: Cultural Transmission as Occasion for Freedom", **Modern Language Quarterly** 58: 1, March 1997, University of Washington, s. 40

⁹⁷ C. H. Collins Baker, "Rembrandt's Painter in His Studio", **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, Vol. 48, No. 274 (Jan. 1926), s. 42

⁹⁸ Rosenberg, **a.g.e.** s. 156

satırlarını anımsatmaktadır: “Sessiz bekleyişin amacı, güdülere yönelik ve akıl dışı olanın, “doğal” insanın tutkularının ve öznelliğinin aşılmasıdır: Ruhunda yalnızca Tanrı’nın dile gelebileceği o derin huzuru yaratabilmek için sessiz olmak zorundadır... Tanrı, yalnız varlıkların sustuğu yerde konuşur.”⁹⁹ Bilgini saran çevre de bütünüyle, bu tefekkür dolu sessizliği ve Rembrandt’ın “içrek derinliği”ni yansıtmaktadır. Susan yalnızca figür değildir, mekân da öznel aydınlatmanın bütün görkemine rağmen bu susuşun vazgeçilmez bir parçasına dönüşmüştür.¹⁰⁰ Figür, kurtuluşa erme yolundaki derin tefekküründe, onun küçüklüğünü, fâniliğini vurgulayan bu koca mekânda yapayalnızdır. O, ebediyetten belirlenmiş kaderini karşılamak için, kendi yolunu tek başına kat etmek zorundadır. Hiçbir vaiz ona yardım edemez çünkü yalnızca seçilmiş olan¹⁰¹ Tanrı’nın sözünü ruhunda duyabilir. Hiçbir kutsal ayin ona yardım edemez çünkü ayinler, Tanrı tarafından kendi şanını arttırmak için düzenlenmiştir, bu yüzden de mutlak ihlâl olunamazlık içinde korunurlar ve Tanrı’nın inayetini elde etmek için araç olamazlar. Hiçbir kilise ona yardım edemez çünkü “*extra ecclesiam nulla salus*” (kilise olmadan manevi kurtuluş yoktur) cümlesi, hakiki kiliseden uzak kalanın hiçbir zaman Tanrı tarafından seçilmiş olanlara ait olamayacağı anlamına gelir. O bu kiliseye ait olmalıdır ve bu kilisenin eğitimi altına girmelidir, kurtuluşa ermek için değil – bu olanaksızdır – fakat Tanrı’nın şanı için O’nun buyruğunun korunmasına zorlanmalıdır. Ve hiçbir Tanrı da ona yardım edemez çünkü İsa, yalnızca seçilmişler için ölmüştür.¹⁰² O, bu yolda yapayalnızdır.

Tanrı’nın yüceliği karşısında insanoğlunun fâniliğini duyumsatan bu yapıt, sanatçının ülke sınırlarını aşan bir şöhretin sarhoşluğu ile resmî yazışmalarda kendini

⁹⁹ Weber, a.g.e. s. 123; sessiz olma buyruğu – İncil’deki “her gereksiz sözcüğün cezalandırılacağı” tehdidinden hareketle – özdenetim için güvenilir asketik bir araçtır. Düşünmeden konuşmanın yasaklanması da tam olarak bu amaca hizmet etmektedir. (a.g.e. s. 130)

¹⁰⁰ Uşun Tükel, “Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime”, Homer Kitabevi, 2005, s. 114

¹⁰¹ Calvin’e göre birey, seçilmiş olup olmadığı konusunda emin olamaz; Tanrı’nın buyruğunun bilgisi ve hakiki inancın sonucu olarak İsa’ya duyulan kalıcı güven ile yetinmek zorundadır. O, başkalarının davranışlarından, onların seçilmiş ya da “atılmış” olduklarını anlayamaz; bu Tanrı’nın gizlerine girmeye çalışan cüretkâr bir araştırmadır. (Weber, a.g.e. s. 89)

¹⁰² Weber, a.g.e. s. 84

“Saygıdeğer ve ünlü ressam Rembrandt van Rijn” olarak tanıtacağı¹⁰³ Amsterdam’daki ilk dönemi öncesinde gerçekleştirilmiştir. Son derece derin bir kavrayış sunan yapıt, başarıyı, şöhreti, refahı tatmış fakat sonrasında hepsinden yoksun kalmış, sevdiklerini yitirmiş ve tüm bu hazin tecrübelerle birlikte yaşlılığın getirdiği olgunluğa erişmiş, yaşamın anlamına vâkıf olmuş bir Rembrandt tarafından değil, ailesiyle yaşadığı evdeki mütevazı atölyesinde sükunet içinde düşünmek, araştırmak ve yaratmak isteyen henüz yirmi iki yaşındaki “Leydenli Protestan bir ruh” tarafından gerçekleştirilmiştir. Sanatçının geç dönemine ait yapıtlarında izlenen anıtsallığı, içe dönük anlayışı ve yoğun tefekkürü duyumsatması bağlamında¹⁰⁴ bir ön örnek oluşuyla “Yüksek Tavanlı Odadaki Bilgin / Aziz Anastasius”, Rembrandt’ın sanatsal üretimi içerisinde son derece ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

3.4 “İyi Yürekli Samiriyeli”

“İyi Yürekli Samiriyeli” (Resim 5), Rembrandt’ın aside yedirme baskı türünde gerçekleştirdiği yapıtlarından biridir. Aside yedirme baskıları, sanatçının kendi döneminden itibaren uluslararası bir üne sahip olmuştur. Rembrandt, uygulama üslubunu kendi yaratmıştır.¹⁰⁵ Ondan önceki dönemde aside yedirme baskı tekniği, gravürle aynı etkiyi sağlayan, fakat daha kolayca gerçekleştirilebilen bir grafik sanat tekniği olarak bilinmekteydi. Bu teknik ile sanatçı, burini¹⁰⁶ bakır yüzey üzerine

¹⁰³ Christopher Brown, “Rembrandt: The Master and His Workshop”, a.g.e. s. 65

¹⁰⁴ Nicos Hadjinicolaou da bu özelliklerin sanatçının yalnızca geç dönemine atfedilmesine kitabının “Sanatçının Biçemi Sorunu” bölümünde karşı çıkar. (Nicos Hadjinicolaou, a.g.e. s. 132)

¹⁰⁵ Baldinucci’nin şu değerlendirmesi, Rembrandt’ın üslubunun özgünlüğünü ve kendi dönemindeki ününü ortaya koymaktadır: “Sanatçının gerçek anlamda öne çıktığı alan, son derece tuhaf bir üslupla icat ettiği, bakır levhalar üzerine aside yedirme baskı tekniğidir. Üslup, tamamen ona aittir; başka hiçbir sanatçı tarafından kullanılmamıştır ve ondan sonra da bir daha uygulanmamıştır. Farklılaşan vurguları ile belirli çizgiler ve düzensiz, yalıtılmış dokunuşlar yoluyla sanatçı, olağanüstü bir güçle son derece derin chiaroscurolar gerçekleştirmiştir... Ve gerçekten de bu alanda Rembrandt sanat tarihçileri nezdinde, yetenekten ziyade istisnai bir şansa sahip olduğu görülen resim sanatından çok daha fazla itibar görmüştür.” Baldinucci’nin “son derece tuhaf bir üslup” ifadesinin nedeni, onun Rembrandt’ın eserlerini, dönemin popüler ekolü Bolognese Okulu’nun, temel özelliği net ve belirgin bir çizgisellik olan üslubu ile karşılaştırıyor olmasından ileri gelmektedir. Guercino da, Don Antonio Ruffo’ya ithafen yazdığı 1660 tarihli mektubunda, Rembrandt’ın bu alana dair yapıtlarından övgüyle bahsetmiştir.

¹⁰⁶ bir tür çelik kalem

uygulamak yerine, tasarımını bir iğne yardımıyla hafifçe bakır levhayı kaplayan koruyucu reçine tabakası üzerine çizer ve böylece burin ile gerçekleştirilen gravürün, zorlu fiziksel eyleminden kurtulur. Sonraki aşamada, metal yüzeyin iğne dokunuşuyla açığa çıktığı yerlerde çizgiler, levhanın batırıldığı asit ile temas eder. Rembrandt öncesi dönemin en seçkin grafik sanatçılarından biri olan Jacques Callot, kaligrafik etki ile rekabet etme ve gravürün en incelikli düzeyine ulaşabilme hevesi yüzünden, aside yedirme tekniğinin kendine has özelliklerinden faydalanamamıştır.¹⁰⁷ Genç Rembrandt, Fransız ustadan “dilenciler” temasını türetmiştir ve ustanın yapıtları vasıtasıyla bir uygulama becerisi edinmiştir fakat o Callot’yu çok kısa bir süre içerisinde aşarak, tekniği geleneksel bağlarından koparmış ve özgürleştirmiştir. Bu yöntemde bakır levhanın asitle buluştuğu noktalarda düzensiz izler oluşur; bu da çizgilere belli belirsiz bir titreşim kazandırır. Rembrandt’ın iğne darbeleri de asitle oyulmuş çizgileri özgürleştirerek onlara titreşim kazandırır.

Rembrandt, giderek yöntemin olanaklarını kendi resimsel eğilimleri ile uyumlu bir hale getirmeyi başarır. Yöntem, sanatçının sanatsal eğilimleriyle örtüşen kendine has ve incelikli, fakat aynı zamanda özgürce yaratılan etkilere imkân tanımıştır. Ayrıca grafik sanatın, tek bir levhadan yüzlerce baskı üretimi gerçekleştirebilme özelliği sayesinde çok daha geniş kitlelere ulaşabilme fırsatı yaratması, Rembrandt’ın bu alanda da kendini ifade etme isteğini teşvik etmiş olmalıdır.

Leyden yıllarında ve Amsterdam’daki ilk döneminde bu yöntem ile gerçekleştirilmiş yapıtları, Rembrandt’ın grafik araçlarla resimsel bir etki yaratma arzusunu yerine getirme amacıyla olmuştur.¹⁰⁸ Sanatçının bu ilk dönem yapıtlarında çizgi, son derece hareketlidir. 1628 tarihli “*Sanatçının Annesinin Portresi*”nde (Rembrandthuis), Rembrandt’ın hareketli çizgileri izlenebilmektedir. Yapıta incelikli bir uygulamayla hafif, gümüşü bir tonalite hâkimdir ki bu açıdan yapıt, sanatçının

¹⁰⁷ Rosenberg, a.g.e. s. 205

¹⁰⁸ Bu döneme ait aside yedirme baskıları, sanatçının geç dönem baskılarının yetkinliğine ulaşamamış oldukları gerekçesiyle ağır biçimde eleştirilmiş ve bu yapıtların, sanatçının kendisinin ürettiği değil, öğrencileri tarafından gerçekleştirilmiş yapıtlar oldukları iddiası ortaya atılmıştır fakat daha sonraki araştırmalar ışığı altında, bu yapıtların özgünlüğüne dair herhangi bir kuşku bulunmamaktadır. (C. J. Holmes, “The Development of Rembrandt as an Etcher: 1630-1636”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 9, No. 40 (Jul. 1906), s. 245)

erken dönem resimleriyle de benzerlik göstermektedir. 1629 tarihli otoportresinde ise (British Museum) Rembrandt, çift uçlu bir alet kullanarak bir deneme gerçekleştirmiştir fakat bu uygulamayı daha sonra tekrarlamamıştır. Amsterdam’a yerleşmesinden kısa bir süre sonra sanatçı, *chiaroscuro*sunda daha güçlü bir karşıtlık ve canlılık yakalayabilme yönünde gayret göstermiştir. Bu doğrultuda sanatçı, yönteme sadık kalarak fakat yoğun ve farklı bir tarama yöntemiyle resimsel etkiyi arttırmıştır. Rembrandt’ın bu yapıtlarında gölgeli alanlar baskındır. 1634 tarihli “*Jan Cornelis Sylvius Portresi*” (Metropolitan Museum of Art), “*Çobanlara Müjde*” (Harvard Art Museums / Busch-Reisinger Museum)¹⁰⁹ ve 1635 tarihli “*Yahudi Gelin*” (Stockholm National Museum) adlı yapıtları, Rembrandt’ın kendi dönemi içerisinde eşi benzeri görülmemiş ustalığını gözler önüne sermektedir.¹¹⁰

Resimlerinde olduğu gibi, aside yedirme baskılarında da gözlemlenebilen belirleyici değişim, sanatçının otuzlu yaşlarından kırklı yaşlarına geçişi ile başlar. “*Kutsal Bakirenin Ölümü*” (1639, St. Louis Art Museum) bu değişimin ilk belirtilerini yansıtmaktadır. Rembrandt, tekniğin yeni ve daha modern imkânlarını fark etmeye başlamıştır. Sanatçı artık, yoğun iğne darbeleri yoluyla resimle rekabet etme hevesinden vazgeçer ve bunun yerine, oyulmuş çizginin doğal imkânlarından daha tasarruflu bir biçimde yararlanarak, ışık kaynağı olarak kâğıdın beyazlığını kullanmaya başlar. Artık çizgi, daha geniş bir tarama üslubu ile iletilmektedir. Işıkla birlikte bu tarama yöntemi, aydınlık bir atmosfer yaratmakta ve boşluk algısını arttırmaktadır. “*Lazarus’un Dirilişi*” temasının, 1632 (Rijksmuseum)¹¹¹ ve 1642 (The Metropolitan Museum of Art) versiyonları, bu üslupsal değişimi yansıtır. Kırklı yaşlarının başında bu üslubu geliştirdikten sonra Rembrandt, resimsel bir

¹⁰⁹ Rosenberg’le aynı görüşte olmayan C. J. Holmes’a göre, yapıtta betimlenen gökyüzündeki ışık huzmesi, yoğun olarak gölgelendirilmiş alanların karşıtlığı ile sağlanmış olduğu için, etkinin teatrallikten öteye geçememesine sebep olmuştur. (a.e. s. 248) Rembrandt’ın yine aynı yıla ait “*İsa Saticıları Tapımdan Kovuyor*” (Rijksmuseum) adlı yapıtında, bu kez Callot dışında başka bir sanatçının etkisi gözlemlenebilir. Bu isim Dürer’dir. Yapıtta, yalnızca İsa’nın jestlerinde değil, figürleri ayıran keskin gölgelerde de Dürer etkisini gözlemleyebilmek mümkündür. (a.e.)

¹¹⁰ Rosenberg, a.g.e. s. 206

¹¹¹ 1632 tarihli yapıtta İsa, Rubens’in yapıtlarını anımsatan bir konumlandırma ile sahnenin merkezinde yer almaktadır. Yapıt, genç sanatçının kompozisyonel kaideler konusunda ustalaşmış olduğunu gösterse de C. J. Holmes’a göre, Rembrandt’ı en büyük ustalardan biri kılan derin kavrayışından henüz yoksundur. (C. J. Holmes, a.g.e. s. 247)

zenginleştirme arayışına girer; fakat sanatçının bu kez, henüz edinmiş olduğu şeffaflığı yitirmeden, hem incelikli hem de güçlü vurgular yaratabileceği teknik dokunuşlara ihtiyacı vardır. Rembrandt bu duruma çözüm olarak, kuru kazı yöntemini kullanmaya başlar. Hassas bir gölgelendirme sağlayabilmek için bu yönteme ek olarak burine de başvurur. Kuru kazıma tekniği, Rembrandt'ın olgunluk dönemi yapıtları bağlamında en önemli buluşudur. Bu yöntem, aside yedirme yöntemine göre çok daha güçlü etkiler yaratılabilmesine olanak tanımıştır. Bu yöntemde kullanılan iğne, aside yedirme yönteminde kullanılan iğne ile aynı şekilde tutulmaktadır ki bu da sanatçının, çizgilerini hafif ya da güçlü darbelerle doğrudan doğruya bakır levha üzerine çizebilmesini sağlar. Bu yöntemin bir başka özelliği de, “çapak etkisi” yaratmasıdır. Aside yedirme baskıda asit, oyulmuş çizgilerle buluştuğunda, kenarlarda fark edilebilir izler bırakmaz. Kuru kazıma iğnesi ise, çizgilerin kenarlarında çıkıntı yaparak bir iz bırakır. Eski gravür tekniğinde bu izleri raspayla düzeltmek adettendir. Rembrandt ise, daha güçlü bir resimsel vurgu arayışında bu kıvrımların, yani “çapakların” baskı mürekkebinin tuttuğunu ve onun tam da arzu ettiği tonal etkiyi sağladığını keşfeder.¹¹²

Kırklı yaşlarının sonuna geldiğinde artık Rembrandt'ın, bu üç tekniği büyük bir ustalıklarla kullandığı görülmektedir. Aside yedirme, kuru kazıma ve burin teknikleri, sanatçının üslubuna büyük bir zenginlik katmıştır. “İsa'nın Hastaları İyileştirmesi / Yüz Florinlik Baskı”(1649, Rijksmuseum), Rembrandt'ın üç tekniği bir arada uygulamış olduğu bir örnektir. Yapıtın ana tasarımı, aside yedirme tekniği ile gerçekleştirilmiştir; burin, arkaplanda son derece hassas bir gölgelendirme sağlamış, kuru kazıma iğnesi de çapak etkisi sayesinde oluşan zengin tonal vurgularla, ön planın tasarımını güçlendirmiştir. 1653 tarihli “Üç Haç” (Rijksmuseum) ve 1655 tarihli “Ecce Homo / İsa'nın Halka Gösterilmesi” (Rijksmuseum) gibi yapıtlarıyla Rembrandt, kuru kazıma yöntemi yoluyla, grafik sanattaki resimsel gücünün doruk noktasına ulaşır. Fakat kuru kazıma yönteminin önemli bir zorluğu söz konusudur. Bu hantal ve pahalı bakır levhalar, ancak birkaç düzine baskı üretebilmektedir ve ilk baskılama süreci sonunda, sanatçının bu yöntemi özellikle kullanmasının sebebi olan çapak etkisi, bakır levha presi yüzünden kolayca bozulmaktadır; ikinci baskı aşaması

¹¹² Rosenberg, a.g.e. s. 207

öncesinde de yapıtın yeniden elden geçirilmesini gerektirmektedir. Bu yüzden Rembrandt, büyük boyutlu yapıtlarında bir daha kuru kazıma yöntemine başvurmamıştır. Yine de sanatçı ellili yaşlarında, büyük bir ustalıkla üç tekniği bir arada uygulamaya devam etmiştir.¹¹³ Rembrandt'ın, altmışlı yaşlarında, muhtemelen resimsel özgürlüğünün ve gücünün sınırlarına ulaşmış olduğunun farkındalığı sebebiyle, artık bu alana dair yapıt gerçekleştirmemiş olduğu görülmektedir.¹¹⁴ Resimlerinde ise, yeteneğinin en ustalıkla yapıtları, sanatçının bu son döneminde ortaya çıkmıştır.¹¹⁵

İyi Yürekli Samiriyeli Meseli, Luka onuncu ayette geçer. Öykü, bir fakihin İsa'yı ebedî yaşamın gereklilikleri ile ilgili olarak sınaması ile başlar. İsa, fakihin “*Ey Muallim, ebedi hayatı miras almak için ne yapayım?*”¹¹⁶ sorusu üzerine yine soruyla karşılık vererek “*Şeriatla ne yazılmıştır? Nasıl okursun?*” der. Fakih, soruyu şeriatın iki önemli buyruğu ile yanıtlar: Tanrı ve komşu sevgisi.¹¹⁷ İsa, fakihin cevabını onaylar¹¹⁸ fakat bu kez fakih, “*Benim komşum kimdir?*”¹¹⁹ sorusunu yöneltir. İsa bunun üzerine meseli anlatır.

¹¹³ Son döneminde sanatçının aside yedirme tekniğine örnek olarak “*Simeon*” ve “*Tapınağa Takdim*”, aside yedirme ve burin yöntemlerini bir arada kullandığı yapıtlarına örnek olarak da “*Banyodaki Kadın*” verilebilir. “*İsa Vaaz Veriyor / La Petite Tombe*”da ise kuru kazıma yöntemi ve çapak etkisi izlenebilmektedir.

¹¹⁴ 1665 tarihli “*Van der Linden Portresi*” (Rijksmuseum), bir istisnadır ve özel bir sipariş üzerine gerçekleştirilmiştir.

¹¹⁵ Rosenberg, a.g.e. s. 209

¹¹⁶ Luka, 10: 25

¹¹⁷ Luka, 10: 27

¹¹⁸ İsa'ya göre komşu sevgisi, Tanrı sevgisi ile ayrılmaz bir biçimde ilintilidir. İsa, en önemli iki emrin, Tanrı sevgisi ve komşu sevgisi olduğunu bildirmiştir (Matta, 22: 37-40) ve İsa komşu kavramını, İyi Yürekli Samiriyeli Meseli'nde görüldüğü üzere “yabancı” kavramına ve Dağdaki Vaaz'da dile getirdiği üzere “düşman” kavramına (Matta, 5: 44) kadar genişletmiştir. (Robert Bellah, “Max Weber and World-Denying Love: A Look at the Historical Sociology of Religion”, **Journal of the American Academy of Religion**, Vol. 67, No. 2 (Jun. 1999), s. 286)

Luther'e göre ise meslek uğraşısı, komşu sevgisinin bir dışavurumudur. Teklerin çalışmaları, bir anlamda “öteki” için çalışmaktır. Her koşul altında dünyevî ödevlerin yerine getirilmesi, Tanrı'ya memnun eder ve Tanrı'nın isteği de zaten budur.

Öykü, Eriha yolunda hırpalanmış, soyulmuş ve neredeyse ölmek üzere bir haldeyken yola atılmış bir adamı anlatır. Yaralı adamın zengin ya da fakir, Yahudi ya da Samiriyeli olduğuna dair hiçbir ipucu yoktur. Yoldan üç yolcu geçer. İlki bir kâhindir. Kâhin, şans eseri yaralı adamı görür fakat hiçbir şey yapmadan yoluna devam eder. İkinci yolcu bir Levili'dir ve o da tıpkı kâhin gibi, yaralı adama yardım etmeden yoluna devam eder. Sonra bir Samiriyeli gelir. Samiriyeli, yaralı adamı görünce ilk iki yolcu gibi yoluna devam etmez ve merhamet duygusuyla ona yardım eder. Luka, Nainli kadını görünce ona acıyan İsa¹²⁰ ya da savurgan oğlu pişmanlık içerisinde eve döndüğünde ona kucak açan babası ile, “görme” ve “merhamet” kavramlarını birleştirmektedir.¹²¹ İlâhi bir anlayış olan merhamet insanoğlunda var olduğunda, onun başkalarının acısını derinden hissedebilmesini ve bir seyirci olmaktan çıkıp yardım elini uzatan olmasını sağlar. Yaralı adam, komşu sevgisine dair bir modeldir. Böylece fakihin sorusu yanıtlanmış olur: Haydutların eline düşen adamın komşusu, bu iyi yürekli Samiriyeli'dir.¹²²

Rembrandt, İyi Yürekli Samiriyeli Meseli'ni betimlediği aside yedirme baskısını, Londra'daki Wallace Koleksiyonu'nda yer alan 1630 tarihli aynı temalı resmini temel alarak gerçekleştirmiştir.¹²³ Sanatçı resmi Leyden döneminde satmamış ve yanında Amsterdam'a götürmüştür; sonrasında da resmi temel alan aside yedirme baskısını gerçekleştirmiştir. Aside yedirme baskıda, resimden farklı olarak bir köpek

¹¹⁹ Luka, 10: 29

¹²⁰ Luka, 7: 13

¹²¹ John R. Donahue, “A Journey Interrupted”, **America Magazine**, Jul. 2001, s. 39

¹²² Luka, 10: 37

¹²³ Resmin, özgün bir Rembrandt yapıtı olmadığına dair kuşkular söz konusu olmuştur. Örneğin Kelch, Brown, van Thiel, yapıtı Govert Flinck'e atfetmişlerdir (Christopher Brown, **“Rembrandt: The Master and His Workshop”**, Yale University Press, New Haven and London in assoc. with National Gallery Publications, London, 1991, s. 73-74) fakat John Hargrave tarafından gerçekleştirilen restorasyon çalışması sonrasında bu kuşkular ortadan kalkmıştır. Restorasyonda, sanatçının “R L” olarak görülen imzası ve “1630” tarihi ortaya çıkmıştır. Resim, figürlerin manzara ile ilişkilendirilişi bağlamında, muhtemelen sanatçının öğrencisi Gerard Dou ile birlikte gerçekleştirmiş olduğu “Mısır'a Kaçış Yolunda Dinlenme” (1647, National Gallery, Dublin) adlı yapıtıyla benzerlik göstermektedir. Aynı benzerliği, Rembrandt'ın başyapıtlarından biri olarak değerlendirilen “Proserpina'nın Kaçırılması” (1631, Gemäldegalerie) adlı yapıtta da izlemek mümkündür.

figürü yer almaktadır. Köpek dışında bir diğer farklılık da, sanatçının resimdekinden farklı bir at betimleme tercihidir. Aside yedirme baskısında resimde yer alan acınası haldeki beyaz atın yerine Rembrandt, belki de gerçeğe sadık olma anlayışı ile, iki kişiyi taşıyabilecek güçte bir hayvan betimlemeyi tercih etmiştir.¹²⁴ Aside yedirme baskı, resmi temel almış olsa da, iki yapıtın uyandırdıkları etki, birbirlerinden oldukça farklıdır. Resme, beyaz atın ve yaralı adamın vurgulandığı merkezî bir ışık hâkimdir; sanatçı yapıtının geri kalan kısımlarını yarım tonda resmetmiş ve sağ kısmı karanlıkta bırakarak, tipik *chiaroscuro*sunu uygulamıştır. Aside yedirme baskıda ise ışık, eşit olarak dağıtılmıştır. Dramatik etki resimsel araçlarla değil, tanımlayıcı unsurlarla sağlanmıştır. Bu sebeple de yapıt, genel olarak büyük bir hoşnutsuzlukla karşılanmıştır. Resme dair ilk değerlendirme John Smith'e aittir. Smith, 1836 tarihli "*Catalogue Raisonné of Dutch and Flemish Painters*"da yapıtı, sanki görmüşçesine tanımlamıştır fakat Smith'in yapıta dair değerlendirmesinin son cümleleri, gerçekten yapıtı görmüş olduğuna dair bir kuşku yaratmaktadır: "*Atın yanında yer alan köpek, sakıncalı bir pozisyonda tasvir edilmiştir (ki bu köpek bir kez gizlenmiş fakat sonra yeniden ortaya çıkarılmıştır). C. Evrard, köpeği dâhil etmeyerek Rembrandt'ın yapıtının bir gravürünü gerçekleştirmiştir.*" Smith'in değerlendirmesi, onun aside yedirme baskıdan haberdar olan birinin ortaya attığı bir söylentiye tekrarlamış olduğunu akla getirmektedir çünkü resimde köpek hiçbir zaman yer almamıştır.¹²⁵

Rembrandt aside yedirme baskısına köpek figürünü, salt kompozisyonu tamamlama düşüncesiyle dâhil etmemiştir. Sanatçının amacı, izleyiciyi sarsmaktır. Rembrandt, 1631 öncesi Leyden yapıtlarını, beğeni kazanma amacıyla hayata geçirmiştir. Fakat Amsterdam'da, özellikle de "*Doktor Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi*" adlı yapıtının kazandığı büyük başarı sonrasında, sanatçının isyankâr yanı kendini göstermeye başlar. Bu dönemde ortaya çıkan en şişman ve en çirkin çıplak figürleri, en öfkeli dilencileri, onun büyük başarısının sanki bir tür kefareti gibidirler. Bu dönem, Rembrandt'ın akademik sanata karşı en şiddetli isyan yıllarıdır. Sanatçı özellikle, muhtemelen Nicolas Beatrizet'nin bir gravürü vasıtasıyla haberdar olduğu,

¹²⁴ Meselde İyi Yürekli Samiriyeli, yaralı adamı kendi atına alır ve onu bir hana götürür. (Luka, 10: 34)

¹²⁵ Kenneth Clark, "Rembrandt's "Good Samaritan" in the Wallace Collection", **The Burlington Magazine**, Vol. 118, No. 885 (Dec. 1976), s. 809

Michelangelo'nun "*Ganymede'nin Kaçırılışı*" (1533, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts) adlı yapıtından son derece rahatsız olmuştur ve bunun üzerine, Protestan bir ruha yabancı olan tema ve görkemli tasarıma bir tür protesto niteliğindeki "tiksindirici" ve unutulmaz yapıtını, "*kendisini kaçıran kişiye korkulu bir saygıyla boyun eğen yakışıklı delikanlı yerine, mutluluk içinde kirazlarını yerken kendisini kapıp kaçıran kocaman kuştan çışını edecek kadar ödü patlayıp ağlayan bir oğlan çocuğunu*"¹²⁶ betimlediği kendi Ganymede'sini gerçekleştirir (1635, Gemäldegalerie). Rembrandt, XVII. yüzyılın Calvinici çevrelerinde de erotik eşcinsel içeriğinin bilindiği öyküyü Protestanca bir tepkiyle betimleyerek, modern dünyada ne denli lanetleniyorsa, ilkçağ dünyasında o denli ülküselleştirilen oğlancılığı gözler önüne sermiştir.¹²⁷ O, Mennonit bir anlayışla, bu ahlâk yoksunluğuna saldırmıştır.

Rembrandt'ın "*İyi Yürekli Samiriyeli*" aside yedirme baskısında yer alan köpeğin de, Michelangelo'nun kompozisyonundaki köpekten türetilmiş olduğu varsayımında bulunulabilir. Sanatçı, Beatrizet'nin gravürü aracılığıyla tanıdığı yapıtta yer alan köpeği son derece yersiz bulmuş olmalıdır ve yine buna bir tepki olarak aynı hayvanı kendi tasarımında kullanmakla kalmamış, üstelik köpeği dışkılarken tasvir etmiştir. Motif, sanat tarihsel yayınlarda farklı şekillerde yorumlanmıştır. Örneğin Wöllflin, bu gösterim biçiminden o denli rahatsız olmuştur ki, yanlış bir varsayım ile yapıtta köpeğin sonradan, Rembrandt'ın bir öğrencisi tarafından eklenmiş olduğu iddiasında bulunmuştur. Oysa ki, bu iddiaya dair bir kanıt bulunmamaktadır. William M. Ivins Jr. da, aside yedirme baskısında, resmindeki formları çizgisel bir üslupla iletmesinin yanı sıra, boyanın resmin her alanında oluşuna denk bir uygulama girişimi ile Rembrandt'ın teknik sorunların üstesinden gelmeyi başarmış olduğunu düşünse de, sanatçının köpeği, atı ve seyisi, kompozisyonun en baskın unsurları olarak konumlandırmış olmasını, onun İsa'nın meseli anlatmasına neden olan asıl gerçeği ortaya çıkarmada başarısız oluşu olarak yorumlamıştır.¹²⁸ Simon Schama ise, Rembrandt'ın Klasistler ve Romantikler tarafından ne denli farklı anlayışlarla

¹²⁶ Nicos Hadjinicolaou, **a.g.e.** s. 171

¹²⁷ **a.g.e.** s. 172

¹²⁸ William M. Ivins Jr. "The Art of Rembrandt", **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, Vol. 37, No.1, (Jan. 1942), s. 18

yorumlanmış olduğunu vurgular. Klasistler, Rembrandt'ın insanî durumlara dair “çocuksu” olarak adlandırdıkları zevklerini küçümsemişlerdir. Sanatçının işeyen bebekleri, dilencileri, şişman çıplakları, cinsel ilişki halinde betimlenen âşıkları, mısır tarlasında zina yapan keşişi, Klasistler tarafından büyük bir tepkiyle karşılanmıştır. Klasistler, Rembrandt'ın dünyevî ve uhrevî olanı, haz içeren bir karışım olarak sunmasından nefret etmişlerdir. Onlara göre, İyi Yürekli Samiriyeli'nin önünde dışkılayan bir köpeğin yeri yoktur; bu, akademik uygunluğa ve türlerin kutsal hiyerarşisine bir hakarettir. Sanatçının natüralizmini büyük bir vurdumduymazlık olarak gören Klasistler'e karşılık Romantikler ise, Rembrandt'ta kendine has özgür bir ruh bulurlar. Gündelik yaşamın kabalığını, tarihsel ve dinî konulu yapıtların özüne nakledişiyle sanatçı, Romantikler'in gözünde bir kahraman haline gelmiştir.¹²⁹

Goethe, sanatçının en özel yapıtlarından biri olarak değerlendirdiği ve kompozisyonu farklı bir okumayla yorumladığı “*Rembrandt als Denker*”¹³⁰’inde, Rembrandt'ın erken dönem yaratıcılığını karakterize eder. Rembrandt, meselde bahsi geçmemesine rağmen, kompozisyonuna birkaç figür eklemiştir. Goethe'nin yorumunun en dikkat çekici yanı, onun asıl karakterlerle birlikte, bu ikincil figürlerin de tasvir edilen olayın güncel bir durum olarak yeniden yapılandırıldığı kompozisyon içerisinde birbirleriyle çok yakından ilişkili oldukları görüşüdür.¹³¹ Goethe, dramatik bir sahnenin figürler, bu figürlerin tutumları ve ifadeleri aracılığıyla resimsel bir düzlem içerisinde nasıl yaratılmış olduklarını anlatmış ve Rembrandt'ın kompozisyonunun yapısal anlayışını açıklamıştır. Goethe, onu taşımak üzere yanında duran hizmetliye kendini bırakmak yerine, acı içinde sol tarafa dönmüş olan ve kayıtsızca pencereden dışarı bakan tüylü şapkalı adamdan medet uman yaralı adama dikkat çeker. Goethe'ye göre izleyici, yaralı adamın penceredeki kibirli adamı, onu biraz önce soyan haydutların elebaşı olarak tanıdığını kavrayabilmektedir. Yaralı

¹²⁹ Simon Schama, “Rembrandt's Ghost”, *The New Yorker*, 3.26.2007, Vol. 83, Issue 5

¹³⁰ “*Goethe on Art*” *Selected, Edited and Translated by John Gage*, University of California Press, 1980, s. 207-209

¹³¹ Michael Bockemühl, “*Rembrandt, 1606-1669: The Mystery of the Revealed Form*”, Taschen, 2000, s. 13

adam, büyük bir korku içerisinde ve Samiriyeli'yi de bu komplonun bir parçası olarak görmektedir fakat bu sıkıntılı durumda son derece güçsüz ve yardıma muhtaçtır. Yaralı adamın çaresizliği, yüzünden okunmaktadır. Kapı eşiğinde duran ve biraz önce yaralı adamın bakımı için han sahibine para vermiş olan İyi Yürekli Samiriyeli'nin yüzü ise, soyguncuların elebaşı ile karşıtlık oluştururcasına son derece cana yakın ve güven telkin edici olarak betimlenmiştir.¹³²

Goethe, dikkat çekici bir biçimde, köpek detayı ile ilgili yorum yapmaktan kaçınmıştır. Yine de köpek, Rembrandt'ın yapıtına ait olduğu ölçüde, Goethe'nin "*Bir Düşünür Olarak Rembrandt*" görüşü ile de uyumludur. Goethe, Hristiyan bir tevazuya ulaşma yolunda, en basit doğa işlevlerine bile empatiyle yaklaşılması gerektiğini salık verir. Rembrandt da dünyayı en doğal hali ile tasvir etmiştir. Sanatçı belki de, insanoğlunun "hayvanîliği"nin çelişkisel durumuna tekrar ve tekrar dönen Caravaggio'yu aşmak istemiştir. Bu bağlamda Rembrandt, gündelik yaşamın gerçekliğine dokunarak, Hristiyanlık'ın "ebedi çile"sini son derece samimi bir şekilde sunmayı başarmıştır. İzleyici, herhangi bir çarmıhtan indirilme sahnesi aracılığıyla İsa'yı gördüğünde, O'nun sonsuz acılarını duyumsayabilir. Aynı bakış açısı ile değerlendirildiğinde, tozlu Filistin yollarında geçen bir meselin görsel tasviri, sahneye "kötü eğitilmiş" bir köpek dâhil edildiğinde, kutsallığından bir şey yitirmez.¹³³ Kompozisyonun sağ tarafında görülen kuyudan su çeken kadın, olaya dâhil değildir; o da sadece gündelik işini yapmaktadır. Böyle bakıldığında, sahnenin ön planında görülen köpeğin anlamlı bir rolü vardır. Yapıtta sıradan ve sıradan olmayan olaylar, genel bir durumu oluşturmak üzere bir araya getirilmişlerdir ve köpek, İncil sahnesine dünyevî bir gerçeklik getirmiştir.¹³⁴ Protestan anlayışında, azizlerin "doğal" yaşamdan farklı olan özel dinî yaşamları, dünyanın dışında, geniş

¹³² Guiseppe Longhi, 1830 tarihli "*La Calcografia Propriamente Dett: Ossia L'arte D'incidere in Rame Coll'acqua-Forte, Col Bulino E Colla Punta; Ragionamenti Letti Nelle Adunanze Dell*" adlı eserinde, kapı eşiğinde görülen yaşlı adamla ilgili olarak: "*Rembrandt, kapı eşiğindeki iyi huylu yaşlı adamı mizacına uygun olarak endişeli bir ifade ile betimlemiştir. Yaşlı adam, olayı hatırladıkça daha da çok endişelenmektedir ki bu ifade Rembrandt'tan önce ya da sonra hiçbir ressamın ulaşamayacağı bir başarıdır*" yorumunda bulunmuştur. Goethe, Rembrandt'la ilgili düşüncelerini kaleme aldığı sırada, Longhi'nin bu kitabını okumaktadır.

¹³³ Nigel Spivey, "**Enduring Creation: "Art, Pain and Fortitude"**", University of California Press, 2001, s. 164

¹³⁴ Michael Bockemühl, **a.g.e.** s. 33

topluluklarında değil, dünyanın ve onun düzeni içinde yer almıştır. Dünyevî günlük yaşamın son derece doğal ve her türlü ihtirastan uzak özelliği, olduğu gibi bırakılır.¹³⁵ Rembrandt, William M. Ivins Jr.’ın iddia ettiği üzere, İncil’in özünü duyumsayamamış değildir; o, meseli Protestan gözlerle okumuştur ve izleyiciye meselin Protestan bir görsel tasvirini sunmuştur. Sanatçı, Protestan anlayışından beslenen natüralizmi ile, meselin ilâhi mesajını, dünyevî bir gerçekliğe “indirmiştir”. Weber’e göre Protestanlık’ın Tanrı ile kul arasında aracıyı reddetme anlayışı, bireylerin bilincini doğaya ve doğal düzene yöneltmiştir. Böylece Weber’in “*dünyanın büyüden temizlenmesi*” süreci olarak açıkladığı, kurtuluşa ulaştıracak bütün sihirli araçları, bâtıl ve günah olarak sayıp reddetme anlayışı, Protestanlık ile birlikte sonuca ulaşmıştır.¹³⁶ Rembrandt’ı, çağdaşı Rubens gibi Katolik ressamlardan ayıran en önemli özellik de budur. O, tıpkı “*Ganymede*”sinde olduğu gibi, “*İyi Yürekli Samiriyeli*”sinde de, Protestan bir ruh tarafından asla mazur görülemeyecek örneklere büyük bir tepki ile, izleyiciyi sarsmak ve “dünyayı büyüden temizlemek” istemiştir.

3.5 “Saul ve Davud”

Rembrandt’ın yapıtına konu olan Saul ve Davud öyküsü, Eski Ahit’teki I. ve II. Samuel’lerde yer almaktadır. I. Samuel, tarihsel, yalın, dolaysız ve önyargısız bir anlatıma sahiptir ve İsrail Krallığı’nın yükselişinden, Süleyman’ın hükümdarlığının başlangıcına kadarki süreci anlatır. II. Samuel’de ise, olaylar, teolojiye uyarlanmıştır.¹³⁷

Peygamber Samuel’in Tanrı’nın buyruğu ile meshettiği Kiş’in oğlu Benyamini¹³⁸ Saul, İsrail Krallığı’nın ilk hükümdarıdır. Samuel, Saul’a kral olacağını bildirdiğinde, vatanına hizmet edebilmesi için önüne çıkacak olan fırsatı değerlendirmesini salık

¹³⁵ Max Weber, **a.g.e.** s. 127

¹³⁶ **a.e.** s. 96

¹³⁷ William, W. Guth, “The Unity of the Older Saul-David Narratives”, **Journal of Biblical Literature**, Vol. 25, No. 2 (1906), s. 111

¹³⁸ İsrail’in on iki kavminden biri

verir. Bu fırsat, Saul'un karşısına, Gilead Yabeş halkının, onları Ammoniler'in dehşetinden kurtarması isteği ile çıkar. Saul, Ammoniler'i yener, Yabeş'i kurtarır ve kral ilan edilir. Fakat Saul, Samuel'in buyruğuna itaat etmeyerek Tanrı'ya karşı gelir.¹³⁹ Saul, Amalekler'e karşı yapılan kutsal savaşta da, Agag'ı¹⁴⁰ ve çiftlik hayvanlarını öldürmeyerek, Samuel'in, tüm Amalekliler'i öldürmesi emrine itaat etmez. Bunun üzerine Saul'u kınayan ve Tanrı'nın hoşnutsuzluğunu bildiren Samuel ile Saul bir daha karşılaşmazlar.¹⁴¹

Bu aşamada, Yahuda kavminden Yesse'nin oğlu Davud, kutsal öyküye dâhil olur. Samuel, Tanrı'nın buyruğu ile Davud'u mesheder ve Saul'un yerine kral ilan eder. Saul, itaatsizlikleri yüzünden Tanrı'nın ona gönderdiği "kötü ruh"tan muzdariptir. Saul'un bu rahatsızlığını teskin etmesi için hizmetkârlarından biri, arp çalışıyla ünlü olan Davud'u saraya getirtir.¹⁴² Davud, Saul'a arp çalarak, onu sakinleştirir. O, ozanlığının yanında, çok parlak bir savaşçıdır. Davud, Golyat'a karşı zafer kazandıktan sonra¹⁴³ gittiği her savaştan zaferle döner ve halk onu, Saul'dan daha büyük bir kahraman olarak karşıladığında Saul, onu kendine rakip olarak görmeye başlar. Kıskançlık içinde kıvranan Saul, türlü kurnazlıklarla, Davud'u ortadan kaldırmaya çalışır.¹⁴⁴ Saul'un oğlu Yonatan, Davud'u çok sevmektedir; o babasını

¹³⁹ Samuel, Saul'a, meshedildikten sonra yedi gün beklemesini ve bu süre sonunda, ona Tanrı'nın buyruklarını ileteceğini bildirir (I. Samuel, 10: 8), fakat Samuel, yedinci günün sonunda gelmeyince, Saul, İsraililer'in giderek artan huzursuzluğu üzerine, savaş için kurban töreni hazırlıklarına başlar. Samuel, bu hazırlıkların sonunda gelir ve Tanrı buyruğuna itaat etmediği için Saul'un krallığını geçersiz kılar (I. Samuel, 13: 14).

¹⁴⁰ Amalek kralı

¹⁴¹ John E. McFadyen, "The Character of Saul", **The Biblical World**, Vol. 25, No. 2 (Feb. 1905), s. 105

¹⁴² İncil, Kral Davud'u İsrail'in en güzel sesli ozanı ve en güçlü hükümdarı olarak tasvir eder. (Steven Weitzman, "David's Lament and the Poetics of Grief in II. Samuel", **The Jewish Quarterly Review, New Series**, Vol. 85, No. 3/4 (Jan.-Apr. 1995) s. 341)

¹⁴³ Filistiler, İsrail ordusuyla karşı karşıya geldiklerinde, iki tarafın da kayıplarının olmaması için, orduların savaşması yerine, kendi şampiyonları Golyat ile, Saul'un belirleyeceği birinin savaşmasını önerirler. Bu esnada çoban Davud, asker üç ağabeyine yemek getirmek üzere savaş alanındadır. Tanrı'nın düşmanlarını yeneceğine dair konuşmalarını haber alan Saul, onu yanına çağırır ve kendi zırhını giydirek, şampiyonu ilan eder. Davud, sapanıyla tek atışta, Golyat'ı gözlerinin tam ortasından vurur ve yere düşen rakibinin başını kılıcıyla keser.

¹⁴⁴ "Kötü ruh" tarafından ele geçirilen Saul, bir gün Davud ona sakinleşmesi için arp çalarken, mızrak atar fakat Davud'u ıskalar. Sonunda Davud'u saraydan uzaklaştırsa da Davud, giderek daha da başarılı olur. Büyük bir öfkeye kapılan Saul, yine zaferle döndüğü bir savaştan sonra Davud'a, ikinci kez kızı

kurduğu komplolardan vazgeçirmeye çalışır ve Davud'u korur. Davud, Saul'dan kaçarak, Yonatan'a sığınır. Babasının niyetini anlayan Yonatan, bunu Davud'a söyler ve Davud uzaklara kaçar. Saul, Davud'un peşine düşer. Uzun bir takipten sonra Saul, Davud'un Engedi'de saklandığı mağaraya gelir fakat Davud'u bulamaz. Meshedilmiş bir krala zarar vermek istemeyen Davud, mağaradan çıkar, kendini Saul'a gösterir ve onu uzlaşmaya ikna eder.

Yine de kendini güvende hissetmeyen Davud, Filistîler'le işbirliği yapar. Bu durumla cesaretlenen Filistîler, İsrail'e saldırmaya hazırlanırlar ve Saul'un ordusuyla Gilboa Dağı'nda karşı karşıya gelirler. Saul, savaştan önce, büyücü bir kadın vasıtasıyla Samuel'in ruhunu çağırır ve Tanrı'nın artık ona cevap vermediğini söyleyerek Samuel'den yardım ister. Samuel gerçekleşecek hükmü bildirdiğinde Saul, büyük bir hayal kırıklığı ile savaşa gider ve büyük bir hezimete uğrar. Düşmana tutsak olmak istemeyen Saul, kendi kılıcı üzerine düşerek intihar eder.

Saul, başarılı ve yüce rakibi karşısında gölgede kalmıştır. O, her ne pahasına olursa olsun, Tanrı'nın varlığından emin olmak istemiştir. Ona göre din, amansız bir hakikattir fakat o, Tanrı'nın emrine itaat etmemiştir; bu sebeple Tanrı ondan uzaklaştığında Saul, derin bir kedere düşmüştür. Görevi, onun tahmininden çok daha zor olmuştur. Dinî anlayışta yenilgi ve felaket, Tanrı'nın öfkesi anlamına gelir. Samuel başlangıçta ona, “Tanrı seninle”¹⁴⁵ diyerek güvence vermiştir ama artık “Tanrı onunla değildir”. Başarısızlıkları Saul'u, büyük bir melankoliye sürüklemiştir. Samuel'in de uzaklaşması, Saul'u derinden sarsmıştır. O, yalnızca bilge ve teskin edici rehberinden değil, onu yeni yaşamına ve görevine yönlendiren bağlantısından da yoksun kalmıştır. Saul, varoluş nedenini kaybetmiştir.¹⁴⁶

Saul, Tanrı'ya itaatsizlik etmiştir. Onun karamsar zihninde, bunun sonucundaki hüküm, Saul'un dinî umutlarını ve gücünü yitirmesine sebep olmuştur. Samuel'in

Mikal'i eş olarak sunar (Saul, ilk kez diğer kızı Merab'ı eş olarak sunmuş fakat Davud, büyük bir tevazu içerisinde, kendini layık görmeyerek bu teklifi geri çevirmiştir). Davud, bu teklifi de alçakgönüllülükle reddettiğinde, Saul, karşılığında ondan, bu uğurda Filistîler tarafından katledileceğini umarak, yalnızca yüz Filistî gulfesi istediğini söyler. Bunun üzerine Davud, iki yüz Filistî gulfesi ile geri döner ve Mikal'le evlenir.

¹⁴⁵ I. Samuel, 10: 7: “Ve vaki olsun ki, sana bu alâmetler olunca, kendin için elinden geleni yap, çünkü Allah seninle beraberdir.”

¹⁴⁶ John E. McFadyen, **a.g.e.** s. 112

sözlerini işittiği anda, affedilmez bir günah işlediğini ve gözyaşları içinde af dilemenin, tövbe etmenin fayda getirmeyeceğini anlamıştır. O, Tanrı ve O'nun dünya üzerindeki elçisi Samuel tarafından terk edilmiştir. Melankolisi, pişmanlığı ile daha da güçlenmiş ve parçalanmış yaşamını düşünürken bu melankoli, geçici bir deliliğe dönüşmüştür. Bu noktada Davud, yeni bir trajedi olarak yaşamına girmiştir. Başlangıçta müzik, onun ihtiyacı olan etkiyi sağlamıştır fakat çok geçmeden Saul, Davud'un onun rakibi olduğunu anlamıştır. Saul'un başarısızlıkları, Samuel'in ondan uzaklaşması, artık onun zamanının geçtiğinin, görevinin sona erdiğinin ve "reddedilmişliğinin" göstergesidir; onun görevini artık başkası devralmıştır, bu kişi de onu teskin etmesi için saraya getirilen bilge ozandır. Saul için en acı olan da budur; rakibini saraya kendisi getirtmiştir¹⁴⁷ ve kader kendi felaketinde, onu asıl araç olmaya zorlamıştır.¹⁴⁸

Saul, Davud'un ondan üstün olduğunun farkındadır. Davud, daha saraya ilk geldiğinde, Saul, onun tılsımını sezmiştir¹⁴⁹ ve Davud, askerî olarak da Saul'dan üstündür.¹⁵⁰ Saul, Davud'u kıskanmıştır¹⁵¹; bu kıskançlık, tüm yaşamı Davud'la birlikte mahvolacak bir adamın kıskançlığıdır. Saul, Davud'la olan mücadelesinde, kendi içsel yaşamı için savaşmıştır. Davud, Saul'un kötü kaderidir. Saul, Davud'un varlığı ile, Tanrı'nın onu terk etmiş olması dışında, artık ona karşı olduğunu da hissetmiştir¹⁵² ve yaşamına dair ızdırap içindeki dualarının, sonsuza kadar cevapsız

¹⁴⁷ I. Samuel, 16: 19: "Ve Saul Yesse'ye ulaklar gönderip dedi: Koyunların yanında olan oğlun Davud'u bana gönder."

¹⁴⁸ John E. McFadyen, **a.g.e.** s. 113-114

¹⁴⁹ I. Samuel, 16: 21-22: "Ve Davud Saul'un yanına geldi ve onun önünde durdu ve Davud'u çok sevdi ve Saul'un silahtarı oldu. Ve Saul Yesse'ye gönderip dedi: Rica ederim, Davud karşımda dursun, çünkü gözümde lütuf buldu."

¹⁵⁰ I. Samuel, 18: 7, 21: 11: "Ve kadınlar oynarken karşılıklı terennüm edip diyorlardı: Saul vurdu binlerini, Davud da on binlerini."

¹⁵¹ I. Samuel, 18: 8-9: "Ve Saul çok öfkeleni ve bu söz gözünde kötü göründü ve dedi: Davud'a on binleri verdiler, bana binleri verdiler ve artık ona ancak krallık kaldı. Ve o günden sonra Saul Davud'a iğri gözle baktı."

¹⁵² I. Samuel, 28: 5: "Ve Saul Filistliler ordugâhını görünce korktu ve yüreği çok titredi."

kalacağının farkındadır. Yine de o, “reddedilme” hükmünden kurtulabilmek için çaresizce çabalamıştır.¹⁵³

Rembrandt, tüm kariyeri boyunca bu çok yönlü iki karaktere oldukça fazla ilgi göstermiştir. Bu dönemde, Hollanda’nın *stadhouderlik* sistemi ve Orange Prensligi birlikteliğinin karmaşık siyasi atmosferinde, kibirli hükümdarlara dair İncil öykülerine özel bir önem atfedilmiştir. Bunun yanı sıra İspanyol monarşisi, dinî bir tehdit oluşturmaktadır. Davud, Ortaçağ ve Rönesans tipolojisinde ideal hükümdarı temsil etmiştir; *stadhouderlar* Maurits ve Frederik Hendrik de bu dönemde Davud’la özdeşleştirilmişlerdir.¹⁵⁴

Rembrandt’ın “Saul ve Davud” temasına dair ilk yapıtlarından biri 1627 tarihli küçük boyutlu “*Davud Kral Saul’a Golyat’ın Başını Takdim Ediyor*” (Kunstmuseum, Basel) adlı yapıtıdır. Yapıt, resim sanatında daha önce betimlenmemiş bir anı görselleştirmektedir. Ordu komutanı Abner, elinde Golyat’ın başını tutan Davud’u Kral Saul’un huzuruna getirmiştir.¹⁵⁵ Rembrandt, kompozisyon düzenlenişi bağlamında, Lastman’ın “*Coriolanus ve Romalı Kadınlar*” (1622, Trinity College, Dublin) adlı yapıtından¹⁵⁶ etkilenmiştir. Sanatçı, dramatik savaş sahnesini vurgulamak yerine, Davud’un Golyat’ın başını Kral Saul’a sunduğu sonuç anını betimlemeyi tercih etmiştir. Saul ve itaatkâr askeri, görkemli brokar giysiler içinde gösterilmişlerdir. Diz çökmüş Davud figürü ise, basit bir çoban oluşunu yansıtmaktadır. Zafere ulaşan Davud olduğu halde tüm haşmetiyle görülen Saul’dur. Davud’un çelimsiz bedeni, Golyat’ın muazzam başı ve kılıcı ile tezat oluşturmaktadır. Sahnede genç kahramanın önünde eğilmiş olarak görülen figür, Davud’u kral olarak mesheden Peygamber Samuel’dır. Elinde yayı ile at üstünde

¹⁵³ John E. McFadyen, **a.g.e.** s. 114-115

¹⁵⁴ Shelly Karen Perlove, Larry Silver, “**Rembrandt’s Faith: Church and Temple in the Dutch Golden Age**” (2009, Pennsylvania State University, s. 115

¹⁵⁵ I. Samuel, 17: 57: “Ve Davud Filistî’yi vurup döndüğü zaman Abner onu alıp Saul’un önüne götürdü ve Filistî’nin başı onun elinde idi.”

¹⁵⁶ Lastman’ın yoğun bir gölgelendirmenin eşlik ettiği kompozisyonunda, arkaplandaki savaş kampı önünde egzotik giysili figürler ve M. Ö. V. yüzyılda yaşamış Romalı bir komutan olan Coriolanus’u temsil eden elinde mızrağı ile bir asker silueti yer almaktadır.

görülen figür ise, Saul'un oğlu Yonatan'dır.¹⁵⁷ Arkaplanda, kutsal öykünün ilerleyen bölümlerinde sözü edilen Ezel taşı yer almaktadır ¹⁵⁸; Saul'u genç Davud'a mızrak atmaya teşvik edecek olan kıskançlığının ve hiddetinin habercisi de, önplanda görülen köpek ve mızrakla simgelenmiştir. Rembrandt, tek bir sahne ile, Davud'un yaşamının erken dönemine dair birçok olayı nakletmiştir ve böylece Eski Ahit öyküleri yoluyla İlâhi Takdir'in her şeyi kapsayıcılığını vurgulamıştır. Gary Schwartz'ın hipotezine göre yapıt, Leydenli tanınmış bir banî olan ve resmî bir devlet dini belirlenmesine karşıt görüşteki Remonstrant yanlısı bir anlayışı benimseyen Petrus Scriverius'a sunulmuş bir *modellodur*. Remonstrantlar, 1618 Dordt Sinodu'ndan, 1625'te *stadhouder* Maurits'in ölümüne kadarki çalkantılı dönemde ağır zulümlere maruz kalmışlardır. Maurits'in halefi Frederik Hendrik ise, bu dinî gruba karşı daha ılımlı bir tutum sergilemiştir. Gary Schwartz'ın hipotezi doğru olarak kabul edildiği takdirde, Rembrandt'ın yapıtı, kıskanç ve öfkeli kral Saul'un Maurits'i ve İsrail'in büyük hükümdarı Davud'un da Frederik Hendrik'i temsil ettiği bir kompozisyon olarak değerlendirilebilir. Hollandalılar, kendilerini Eski Ahit kahramanlarıyla özdeşleştirmişlerdir ve Davud'u, iyi bir hükümdar prototipi olarak görmüşlerdir. Frederik Hendrik, 's-Hertogenbosch Belediye Binası için gerçekleştirilmiş 1630 tarihli bir yapıtta¹⁵⁹, Golyat zaferinden dönen Davud olarak betimlenmiştir. Davud'un ileride kral olacağı vahyi göz önünde bulundurulduğunda, Samuel'in Davud önünde eğilmiş olarak tasvir edilmesi de, dinî otoritenin devlet otoritesine boyun eğişi olarak yorumlanabilir. Seküler meselelerde devletin kilise üzerindeki gücü, bu dönemde birçok Remonstrant için esastır.¹⁶⁰

Rembrandt'ın Davud'u tasvir ettiği bir diğer yapıtı "*Davud'un Yonatan'a Vedası*"dır (1642, Hermitage). Arkaplanda Kudüs Tapınağı olarak tanımlanan yapı

¹⁵⁷ I. Samuel, 18: 3-4: "Ve Yonatan, Davud'la ahdetti çünkü onu canı gibi seviyordu. Ve Yonatan üzerinde olan cübbeyi çıkarıp onu, ve kılıcına ve yayına ve kuşağına kadar esvabını Davud'a verdi."

¹⁵⁸ I. Samuel, 20: 19: "Ve üç gün kaldıktan sonra çabuk inersin, ve o iş olduğu gün saklandığın yere gelirsın ve Ezel taşı yanında oturursun."

¹⁵⁹ Bahsi geçen yapıt, Jakop Gerritsz Cuyp'a (1594-1652?) aittir.

¹⁶⁰ Shelly Karen Perlove, Larry Silver, **a.g.e.**

görülmektedir.¹⁶¹ Yapıt, Davud'un Yonatan'dan ayrılış anını görselleştirmektedir. İki figür, kent dışında bir manzara önündedir ve öpüşüp ağlaşmaktadırlar¹⁶². Sahnenin sağ tarafında görülen büyük taş, Yonatan'ın Davud'a, Saul'un tutumu ile ilgili olarak haber alabilmesi için beklemesini istediği yeri işaret eden Ezel taşı olmalıdır. Kutsal Kitap'ta geçtiği üzere, Yonatan ve Davud bir ahit gerçekleştirmişlerdir; her ikisi de artık Saul'un düşmanıdır çünkü tıpkı öldürme niyetiyle Davud'a fırlattığı gibi, Saul kendi oğluna da mızrak fırlatmıştır¹⁶³. Yapıt, gelecekteki İsrail kralı Davud'un insanî ve duygusal yönünü ve O'nun İlâhi Takdir'deki özel rolünü yansıtmaktadır.

Ancak Davud aynı zamanda bir günahkârdır. "O, sadık askerlerinden birisinin diş kuzusunu kendisine almıştır;"¹⁶⁴ Tanrı, Uriya'nın karısına duyduğu arzu ve Uriya'yı öldürme planı yüzünden, Davud'dan hoşnutsuzdur¹⁶⁵. Rembrandt, Davud'un yıkanan Bat-şeba'yı gözetleyişini tasvir ettiği yapıtları ile yaygın bir geleneği takip etmiştir. Sanatçının bu tasvirlerine dair analizler, genellikle çıplak figürün betimlenişi üzerine odaklanmıştır¹⁶⁶. Rembrandt, sahne düzenlenişi ile izleyiciyi hükümdarın yerinde konumlandırmıştır¹⁶⁷. 1643'te Rembrandt, "*Banyosunda Bat-şeba*" (Metropolitan Museum of Art) adlı yapıtını gerçekleştirir. Yapıtın karanlık arkaplanı önündeki çıplak figür, teninin vurgulanışı dışında merkezî konumu ile de dikkat çekmektedir. Bat-şeba, izleyicinin bakışına baştan çıkarıcı ya da en azından rıza gösterir biçimde,

¹⁶¹ Aslında tapınak, sonraki kral, Davud'un oğlu Süleyman tarafından, babasının belirlediği yerde ve Tanrı'nın Davud'a bildirdiği plan doğrultusunda inşa ettirilmiştir. Rembrandt'ın yapıtında görülen bu yapının, Kudüs Tapınağı görsel tasvir geleneği içinde uzun bir geçmişi vardır.

¹⁶² I. Samuel: 20: 41: "Ve uşak gidince Davud cenup tarafından ayağa kalktı ve yüzüstü yere kapanıp üç kere eğildi; öpüşüp ağlaştılar, hele Davud daha çok ağladı."

¹⁶³ I. Samuel, 20: 33: "Ve Saul onu vurmak için mızrağını attı ve Yonatan Davud'u öldürmeye babası tarafından karar verilmiş olduğunu anladı."

¹⁶⁴ II. Samuel, 12

¹⁶⁵ II. Samuel, 11: 27: "Ve yası geçince Davud gönderip onu evine aldı ve onun karısı oldu ve ona bir oğul doğurdu. Fakat Davud'un yaptığı şey Rabbin önünde kötü idi."

¹⁶⁶ Bu analizlerden biri, Eric Jan Sluijter'ın "**Rembrandt's Bathsheba and the Conventions of a Seductive Theme in Rembrandt's *Bathsheba Reading King David's Letter***" dir. (ed. Ann Jensen Adams, Cambridge University Press, 1998, s.48-99)

¹⁶⁷ Aynı konumlandırma anlayışını, sanatçının "*Yıkanan Suzanna*" (1636, the Hague, Mauritshuis) adlı yapıtında da izlemek mümkündür. Bu yapıtta da izleyici, kötücül yaşlı figürlerin yerindedir. (Eric Jan Sluijter, "**Rembrandt and the Female Nude**", Amsterdam University Press, 2006, s. 131-139)

doğrudan ve açıkça karşılık vermektedir. Yapıtın kötü durumu yüzünden artık görünür olmayan arkaplanında, Davud sarayından Bat-şeba'yı gözetlemektedir. Kral ve izleyici, aynı günahla karşı karşıyadır. Bu yapıtta Bat-şeba “kabahatli” ve izleyici ile etkileşim halinde karakterize edilmesine karşın, sanatçının on yıl sonra gerçekleştirdiği “*Banyosunda Bat-şeba*” (1654, Louvre) yapıtındaki Bat-şeba, dalgın, düşüncelere dalmış bir hâlde, resimsel geleneğin bir parçası olarak elinde bir mektupla tasvir edilmiştir. Mektup muhtemelen, Bat-şeba'nın gebeliğine dair Davud'la olan diyaloglarını içermektedir.¹⁶⁸ Bat-şeba birçok kez, erkeklerin aklını çelen, güçsüz bırakan, baştan çıkarıcı “kadın gücü”nü temsil eden figürlerden biri olarak tanımlanmış olsa da, bu yapıtta günahkâr olan Davud'dur. Geleneksel olarak Bat-şeba, onu gözetleyen çatıdaki kralla birlikte tasvir edilmiştir hatta Hemskerck, On Emri betimlediği dizisinde, altıncı emir olan zinadan uzak durma emrini betimlediği yapıtında, bu sahneyi kullanmıştır. Bununla birlikte Bat-şeba, çocuğu sebebiyle de İncil tarihi bağlamında önemli bir figürdür. Rembrandt'ın yapıtında Bat-şeba'nın üzerine düşen yoğun ışık, İsa'nın atası olan oğlu Süleyman aracılığıyla ortaya çıkan ilâhi gücün tezahürü olarak yorumlanabilir. Statenbijbel, Bat-şeba'yı lehte bir bakış açısıyla sunmuştur çünkü o, “doğru yola dönmüştür”. Louvre yapıtındaki Bat-şeba'nın elinde mektubu ile dalgın ifadesi, düşüncesinin içeriği her ne olursa olsun onun insanî özelliklerini, çıkmazının farkında olduğunu fakat aynı zamanda kendi mahremiyetinin sessizliği içerisinde son derece savunmasız oluşunu yansıtmaktadır. Yapıttaki Bat-şeba figürü, Hendrickje ile ilişkilendirilmiştir. Yapıtın gerçekleştirildiği yıl, Hendrickje zina yapmakla suçlanmış ve cemaatten aforoz edilmiştir. Figürün büyümüş karnı, Bat-şeba'nın, durumunu Davud'a bildirdiği öyküsel ana uygun bir biçimde gebeliğinin utancını düşündürmesi yanında, yapıtla aynı döneme denk gelen ve Hendrickje'nin aforoz edilmesine neden olan gebeliğini de akla getirmektedir. Böylece özünde Rembrandt, Hendrickje'yi, Bat-şeba'nın başına gelen aynı talihsiz durum içinde, kendi arzularının kurbanı olarak tasvir etmiştir. Davud'un günahkâr davranışı, Louvre yapıtıyla aynı döneme denk gelen Rembrandt'ın başka bir yapıtında daha ortaya çıkar. “*Natan Davud'u Azarlıyor*” (1650-55, The Metropolitan Museum of Art) adlı çizim, Peygamber Natan'ın,

¹⁶⁸ II. Samuel, 11: 5: “Ve kadın gebe kaldı ve gönderip Davud'a bildirdi ve “ben gebe kaldım” dedi.”

Davud'u Bat-şeba ile gayri meşru ilişkisi ve Davud'un Bat-şeba'nın kocası Uriya'yı tehlikeli bir görevle ölüme göndermesi sebebiyle kınaması sahnesini konu edinmiştir.¹⁶⁹ Gösterişli türbanıyla görülmekte olan kral, melankolik bir ifadeyle Natan'ın sözlerini dinlemektedir. Davud, sol eliyle asasını ters olarak tutmaktadır ki bu, O'nun ayrıcalıklarını ve gücünü kötüye kullanmış olduğuna dair bir gönderme olarak yorumlanabilir. Sade bir giysi ile görülen Natan, O'nu ciddi bir şekilde uyarmaktadır.¹⁷⁰ Bu andan itibaren Davud, başına gelecek felaketler ile derinden sarsılacaktır. Tanrı'nın cezası ile Davud ve Bat-şeba'nın ilk çocukları ölecek fakat ikinci çocukları Süleyman, Davud'dan sonra tahta geçecektir.¹⁷¹ Süleyman, Tanrı'nın sevgili kuludur ve bir kez daha İlâhi Takdir, Hristiyanlığın ve kilisenin selâmeti için, bir oğlu diğerine tercih edecektir.¹⁷²

Patrikler dönemi sonrasında Davud, Yahudi tarihindeki merkezî figür olmuştur. O'nun çobanlık, krallık, peygamberlik ve askerî liderlik gibi son derece farklı rolleri olmuştur. Davud'un Saul'un yerine geçmesi, O'nun Tanrı tarafından meshedilmiş olduğunun göstergesidir fakat Davud aynı zamanda hataları ve günahlarıyla bir insandır. Bu ikililiği Calvin de vurgulamıştır. Calvin II. Samuel tefsirinde, Davud'un davranışını kötü bir örnek olarak yorumlar. Calvin, İncil figürlerinin ahlâki noksanlıklarından söz eder ve Davud'un yaşamındaki talihsizliklerin, gayri meşru ilişkisi ve çokeşliliği sebebiyle gerçekleşmiş olduğunu vurgular.¹⁷³ Bununla birlikte Calvin, Davud'un kral olacağı vahyinin ancak O'nun yaşadığı felaketler sonrasında gerçekleşmiş olduğunun altını çizer ve Davud'un acılarından çıkardığı dersleri dile getirir: "Kralın öz farkındalığı ve derin hissiyatı, O'na hakikati göstermiştir; O, ikiyüzlü olmaktan kaçınarak hatalarını kabul etmiştir."¹⁷⁴ Calvin için Davud'un

¹⁶⁹ II. Samuel, 12: 1-14

¹⁷⁰ II. Samuel, 12: 9: "Niçin Rabbin gözünde kötü olanı yaparak O'nun sözünü hor gördün?"

¹⁷¹ I. Krallar, 1: 30: "...benden sonra mutlaka senin oğlun Süleyman krallık edecek, ve benim yerime tahtıma o oturacak..."

¹⁷² Shelly Karen Perlove, Larry Silver, **a.g.e.** s.123

¹⁷³ William Bouwsma, **"John Calvin: A Sixteenth Century Portrait"**, Oxford University Press, 1988, s. 93-94

¹⁷⁴ **a.g.e.**, s. 157-179

Mezmurları (İlahileri), yalnızca içten bir dinî anlayışı göstermeleri sebebiyle değil, Reform Kilisesi'nin izin verdiği tek vokal müzik oluşlarıyla da son derece önemlidir. Calvin'e göre ilahi söylemek, kutsal eyleme saygınlık katar ve mümin kulun kalbini, samimi bir şevk ve ibadet aşkıyla doldurur. XVII. yüzyılda çok sayıda ilahi yayımlanmıştır.¹⁷⁵

İsa, Davud'un soyundan gelmektedir¹⁷⁶ ve krallığı döneminde Davud, Eski Ahit anlayışıyla bir İsa modelidir. Calvin Mezmurlar'ı Tanrı'nın buyruğu olarak yorumlar. Ona göre Davud'un sözleri, dünyevî hükümdarlara Tanrı'ya riayet etmelerini öğütler fakat Calvin'e göre Mezmurlar, aynı zamanda İsa'nın Krallığı'nın geleceğinin bir müjdesidir. Calvin, kendi döneminin çalkantılı ortamını, Davud'un dönemindeki kargaşalarla ilişkilendirir.¹⁷⁷ Tanrı'nın meshettiği iyi bir hükümdar olarak Davud, 1650'lerin başında Orange Hanedanı'nın *stadhouder*liğinin devam etmesi sebebiyle patlak veren ihtilaflar döneminde, Hollanda'da bir hükümdar modeli olarak görülmüş olabilir. Amsterdamlı Johan de Witt yönetimindeki Hollanda eyaletleri, Orangelî III. William'a başkaldırmışlardır ve *stadhouder*lik sistemi olmaksızın Cumhuriyetçi bir yönetim şeklini savunmuşlardır. Orange karşıtı bu hareket, birçok kentte isyana yol açmış ve bazı vilayetler bölünmüştür. Ortodoks Kalvinistler ise III. William'ı desteklemişler ve Kilise'nin devlete üstünlüğünü savunmuşlardır. Rembrandt'ın "*Natan Davud'u Azarlıyor*" adlı çizimindeki Davud imgesinin, muhafazakâr Kalvinistler için özel bir anlamı olmuş olmalıdır çünkü haşmetli hükümdar, peygambere boyun eğmiş bir şekilde gösterilmiştir. Fakat bu siyasi bir mesaj içerdiği düşünülebilecek çizim, resme ya da aside yedirme bir baskıya dönüştürülmemiştir.¹⁷⁸

Rembrandt, Davud'u betimlediği son aside yedirme baskısında O'nu, tövbekâr bir kul olarak göstermiştir. 1652 tarihli "*Dua Eden Davud*" (Museum of Fine Arts, Boston) adlı yapıtta hükümdar, görkemli giysisi ya da tacı ile değil, yanında duran

¹⁷⁵ Bu ilahilere örnek olarak Jan Pieterszoon Sweelinck'in 1616 tarihli "*İlahiler*"i, Justus de Hardulijn'in 1620 tarihli "*Den val ende op-stand van den coninck ende prophete David*" (Kral ve Peygamber Davud'un Düşüşü ve Yükselişi) adlı yedi ilahiden oluşan eseri ve Henry Ainsworth'un 1612 tarihli "*İlahi*"si verilebilir.

¹⁷⁶ Matta, 1: 1

¹⁷⁷ William Bouwsma, **a.g.e.** s. 253

¹⁷⁸ Shelly Karen Perlove, Larry Silver, **a.g.e.** s. 124

arpi ile tanımlanmaktadır. Davud, odasında, belki de günahını simgeleyen bir karyolanın yanı başında diz çökmüş olarak dua etmektedir. Bu küçük boyutlu yapıt, Davud'un tüm yönlerini anımsatmaktadır. O artık yaşlanmıştır; uzun süredir kral olmasına karşın Mezmurlar'ını yazmaktadır. Güçlü konumuna rağmen, büyük bir pişmanlık içerisinde günahlarının affı için Tanrısı'na dua etmektedir. Davud'un üzerine düşen parlak ışık, bu ibadet anında Tanrı'nın inayetinin varlığını hissettirmektedir. Rembrandt'ın ibadet hâlindeki Davud tasviri, Davud'un tevazusunu vurgulayan yalın düzenlemesi ile, resimsel gelenek içinde sıra dışıdır. Sahne, Davud'un yaşamındaki en son öyküsel an olarak, kendi günahı yüzünden veba ile cezalandırılan halkı için yakarışı olarak yorumlanmıştır. Bu sahne resimsel gelenek içerisinde Tanrı'nın okları ile sembolize edilir.¹⁷⁹ Bu gösterim biçimi eski bir gelenekten ileri gelmektedir ve Davud'u Mezmurlar'ın yazarı olarak, özellikle de Bat-şeba ile ilişkisi yüzünden Natan'ın O'na gelişini anlatan Elli Birinci Mezmur'un yazarı olarak betimleyen elyazması tasvirlerden türemiştir. XV. yüzyıla ait Fransız ve Felemenk minyatürler, Davud'u bir dış mekânda ve gösterişli giysiler içinde, diz çökmüş olarak Gökteki Babası'na ibadet ederken gösterir.¹⁸⁰ Ancak Davud'un, Bat-şeba ile gayri meşru ilişkisi ile ilgili olarak mağfiret dilediği başka bir an daha vardır; bu da Natan'ın O'nu kınamasından ve çocuğunun öleceğini bildirmesinden hemen sonraki andır.¹⁸¹ Davud ve Bat-şeba'nın gayri meşru ilişkisinden doğan bu çocuk, dünyaya gelir gelmez hastalanmıştır ve Davud umutsuzca, oğlunu bağışlaması için Tanrı'ya yalvarmaktadır. Statenbijbel'da Davud'un oruç tuttuğu ve bütün gece odasında yerde yatarak yemek yemeyi reddettiği anlatılır. Bu çocuk ölür fakat Davud ve Bat-şeba'nın bir oğulları daha dünyaya gelir; bu oğul Süleyman'dır. Büyük bir hükümdar fakat aynı zamanda da bir günahkâr olan Davud, tövbe-kâr bir kul modelidir ve Rembrandt'ın bu son dönem aside yedirme baskısı, Davud'un mağfiret dileyen Mezmurları'nın dinî matemini yansıtmaktadır. Sanatçının diğer geç dönem

¹⁷⁹ II. Samuel, 24

¹⁸⁰ Roger Wieck, "Time Sanctified: The Book of Hours in Medieval Art and Life" sergi kataloğu (Walters Art Museum, Baltimore, 1988) review by, J. J. G. Alexander, **The Burlington Magazine**, Vol. 131, No. 1039 (Oct., 1989), pp. 709-710

¹⁸¹ II. Samuel, 12: 13-25

yapıtları gibi bu yapıtı da son derece kişiseldir ve yoğun bir tefekkür içerir. Kralın başı ve dua esnasında kenetlenmiş elleri, yoğun bir gölgelendirme içinde, neredeyse kaybolmuştur. Trajedi ve günah, tövbekâr kulu İlâhi Güç'e sığınmaya yöneltmiştir. Bununla birlikte Statenbijbel'a göre Davud'un duası, tamamen kişisel değildir çünkü O, duasını Kilise'nin ebedî mevcudiyeti için yakarışı ile bitirir. Aynı zamanda bu tövbe sahnesi, daha sonra gerçekleşecek başka bir olayla, Davud'un, oğlu Süleyman'ın hükümdarlığı için Tanrı'ya ettiği şükür duası ile de ilişkilendirilebilir.¹⁸² Aside yedirme baskıda göze çarpan karyola, Kutsal Metin'de yer alan Davud'un bir karyola yanında ettiği duayı anlatan satırları akla getirmektedir. Böylece Davud'un daha önceki tövbesi, O'nun ileride İsa'nın atası olan oğlu Süleyman'ın hükümdarlığı için edeceği şükür duasının da habercisidir. Bu bağlamda İlâhi Takdir'de Davud, İsa'nın soyunu güvence altına alan önemli bir figürdür.¹⁸³

Rembrandt, Saul'un Davud'un müziğini dinlediği sırada, kötü ruhun gelişyle nefret ve kıskançlık duygularının doruğa ulaştığı sahneyi, kariyeri boyunca iki kez tasvir etmiştir. İki yapıt da, Saul'un kıskançlığına ve öfkesine yenilerek, mızrağını genç Davud'a fırlatmasından hemen önceki anı görselleştirir. Sanatçı, günahkâr kralın zihnini ve ruhunu tüketen karanlık arzularına odaklanmıştır. Rembrandt'ın erken döneme ait ilk yapıtında (1629-1630, Städel Museum, Frankfurt), gösterişli bir giysi içinde betimlenmiş kötü ruhtan muzdarip Kral Saul'u vurgulayan dramatik bir ışık kullanımı dikkat çekmektedir. Antwerpli sanatçı Willem de Leeuw, yapıtın reproduktif aside yedirme baskısında Petrus Scriverius'un Saul'un zihinsel rahatsızlığını vurgulayan bir yazısını kullanmıştır: *"Saul'un gözleri, öfkesini ve acısını yansıtmaktadır; o kıskançlıkla içten içe tükenmektedir. Her şeye muktedir Tanrı'nın huzurunda naçiz kul ise, sazının sesi ile düşmanını fethetmiştir. Davud, askerî ünü ile, Saul'da derin bir yara açmıştır."*¹⁸⁴ Rembrandt'ın kompozisyonunda hükümdarın yana doğru düşmanca bakışı, onun gittikçe yükselen öfkesinin

¹⁸² I. Krallar, 1: 48: "...Bugün gözlerimle görürken tahtım üzerine bir oturan vermiş olan İsrail'in Allahı Rab, mübarek olsun."

¹⁸³ Shelly Karen Perlove, Larry Silver, **a.g.e.** s. 126

¹⁸⁴ Schwartz, **"Rembrandt: His Life, His Paintings"**, London: Viking, 1985, s. 52

dışavurumudur. Saul'un sıkıca tuttuğu mızrağı, Davud'a doğru fırlatılmak üzere henüz hazırlanmamıştır fakat eylemin olasılığı, panelin merkezinde yer alan Saul'un gergin sağ eli ile hissettirilmektedir. Buna karşılık sol alt köşedeki Davud'un vurgulanan eli, hafifçe arpın telleri üzerinde gezinmektedir. Saul'un eli günah için hazırlanırken, Davud'un tınısı Tanrı'dan ilham almaktadır. Tanrı'nın Saul yerine Davud'u seçimi, son derece dokunaklı bir biçimde duyumsanmaktadır. Kralın üzerine düşen ışık, onun çöküşünün İlâhi Takdir'deki önemli rolünü düşündürmektedir. Rembrandt'ın bu ve daha sonraki yapıtları, içsel bir ruh halini sunma amacındadır; bunun yanı sıra gerçekleşecek kritik eylem anının gerilimini de iletmektedirler. Müziğin teskin edici etkisine rağmen yapıtta görülen mızrağın varlığı, Saul'un Tanrı'nın gönderdiği kötü ruh tarafından ele geçirilmiş olduğunun bir göstergesidir.¹⁸⁵

Aynı sahnenin işlendiği geç dönem yapıtı (**Resim 6**)¹⁸⁶, Kutsal Metnin sanatçıya hissettirdiği içsel çelişkinin dramatik ifadesini son derece başarılı bir biçimde yansıtmaktadır. İzleyici, müziğine dalmış genç Davud'un yanında oturan kralın gözünden yansıyan korku ve çaresizliği izler; yapıt aracılığıyla bir ruhun ızdırabına şahit olur. Rembrandt, meshedilmiş ilk kralı, kudretini yansıtır biçimde resmetmiştir. Fakat Tanrı'nın kelâmına riayet etmeyen Saul terk edilmişliğin neden olduğu derin bir keder içerisinde. Davud'un kralın melankolisini gidermek ve onu sakinleştirmek için arp çalışması, Kutsal Kitap'ta üç yerde geçer. Bu ayetlerde Saul'un doğasını karakterize eden ihtiras dile getirilir. Genç rakibinin müziği, ona gönderilen kötü ruhun artık üstesinden gelememektedir ve Saul, "çok sevdiği" Davud'u

¹⁸⁵ Shelly Karen Perlove, Larry Silver, **a.g.e.** s. 117

¹⁸⁶ Yapıt ortadan ikiye kesilmiş ve iki ayrı resim haline getirilmiştir; daha sonra ise ilave revizyonlarla (en az dört ya da beş müdahale ile) yeniden birleştirilmiştir. Yapıtın yalnızca Rembrandt'a ait olduğu düşüncesi tartışmalıdır ve yapıtın sanatçının atölyesindeki diğer ressamlar tarafından yapılmış olduğu görüşü ağırlık kazanmıştır. 1898'de Abraham Bredius tarafından satın alınana kadar yapıt Durand-Ruel'in koleksiyonunda yer almıştır; Bredius satın aldıktan sonra yapıt özgün bir Rembrandt eseri olarak tanımlanmış ve 1946'da, vasiyeti üzerine başka yapıtlarla birlikte Mauritshuis'e bırakmıştır. Yapıtın, günümüzde bilinmeyen özgün hali ise muhtemelen Rembrandt'a aittir. (John Durham, **"The Biblical Rembrandt: Human Painter in a Landscape of Faith"**, 2004, Mercer University Press, s. 149; **Technical Investigation of Rembrandt and/or Studio of Saul and David, C. 1660, From the Collection of the Mauritshuis**, Lisbon, 2011)

cezalandırmak istemektedir. Öfke ve kıskançlık, tüm benliğini kaplamıştır.¹⁸⁷ Yapıtta Davud'un karşısında oturan Saul, genç Davud'dan daha yüksekte konumlandırılmıştır. İki figür arasında bulunan koyu renkli perde, Saul'un içsel yalnızlığını akla getirmektedir. Müzik, Saul'un yüreğine dokunmuştur ve o, gözünde beliren yaşı, sol eliyle kavradığı perdeye silmektedir. Fakat çok daha meşum bir his, onun içinde fırtınalar koparmaktadır. Açıkta kalan gözünden, düşünceli hâli yansımaktadır. Hiddetiyle gerçekleşecek eylemi anımsatır biçimde sağ eli mızrağının üzerindedir. Yapıttaki en renkli alanı Saul'un türbanı oluşturuyor olsa da bu alan Saul'un yüz ifadesinin etkileyiciliğini gölgelememektedir. Tıpkı diğer yapıtlarında olduğu gibi Rembrandt, en güçlü psikolojik ve resimsel unsurları ayırmıştır fakat birbirleriyle ilişkili kılmıştır. Resimsel parlaklık, kırmızı ve mavi türbanla sağlanmış fakat asıl *chiaroscuro* vurgusu, yüzde kullanılmıştır. İkincil bir ışık kralın eli üzerine ve buna eş olarak diğer tarafta Davud'un beyaz gömleğinin boyun ve bilek kısımları üzerine düşmektedir. Renklerin parlaklığı ve titreşimi yapıtın sarsıcı etkisini arttırmaktadır. Yapıt, 1630 tarihli Frankfurt yapıtıyla kıyaslandığında, Rembrandt'ın Leyden döneminden bu döneme kadarki gelişimi gözlemlenebilir. Küçük boyutlu Frankfurt yapıtında, sahneye teatral bir ışık hâkimdir. Dikkat çekici jestleri ve ona arp çalan genç rakibine yönelttiği şüphe ve nefret dolu bakışlarıyla kral, bir aktöre benzemektedir. Geç dönem yapıtında ise kralın ruhunun trajikliği, izleyicinin gözleri önüne serilmiştir.¹⁸⁸ Tıpkı son dönem yapıtlarının büyük çoğunluğu için söylenebileceği gibi, bu yapıt da dramatiklikten uzaktır. Duyguların iletilmesi bağlamında, erken dönem yapıtının canlı ve anlık eylem vurgusu ile bu yapıtın, deneyimin içsel ve spiritüel yönüne dair vurgusu, sessizliği ve dinginliği arasındaki tezatlık açıkça izlenebilir.¹⁸⁹ Artık yüzeysel unsurlar, yalnızca resimsel bir

¹⁸⁷ John Durham'a göre erken dönem yapıtı, I. Samuel 18: 10'u görselleştirirken ("...Allah tarafından Saul'un üzerine kötü bir ruh kuvvetle geldi, ve evin ortasında peygamberlik ediyordu; Davud da her gün yaptığı gibi elile çenk çalıyordu. Ve Saul'un elinde mızrak vardı..."), geç dönem yapıtında Rembrandt'ın aklında I. Samuel 16: 23 ("Ve vaki oldu ki Allah tarafından Saul'a kötü ruh geldiği zaman Davud çengi alır, elile çalardı ve Saul dinlenir ve iyi olurdu ve kötü ruh kendisinden ayrılırdı") vardır. Yani Durham'a göre geç dönem yapıtındaki sahnede, Saul'un Davud'a karşı bir kıskançlığı söz konusu değildir ve kötü ruhun yarattığı sıkıntı, henüz Davud'a yönelmemiştir. (a.g.e. s. 146-147)

¹⁸⁸ Rosenberg, a.g.e. s. 143

¹⁸⁹ Svetlana Alpers, "Rembrandt and the Italian Renaissance" by Kenneth Clark (review), **The Art Bulletin**, Vol. 52, No. 3, (Sep. 1970), s. 328

incelik amacına tâbi değildir. Her şey, renk ve fırça darbeleri, ışık ve gölge, uzamsal kompozisyon ve resimsel tasarım, öncelikli olarak öykünün anlamının ifade edilebilmesine hizmet ederler. Bu doğrultuda Rembrandt'ın resimsel dili, simgesel bir anlama yükselmiştir.

Rembrandt'ın figürlerinin karakterizasyonunu gerçekleştirmede kullandığı en önemli araç olan modellerinin gözlerine yerleştirdiği olağanüstü ifade gücü ile Saul'un tek gözünü gizlediği bakışından, derin pişmanlığı yansıtmaktadır.¹⁹⁰ Rembrandt, Saul'un bakışı ile, onun içinde olduğu ruh hâlini iletmenin yanı sıra izleyicinin, Saul'un içsel düşüncelerinin ve duygularının farkına varmasını sağlar. Weber de Saul'un bakışındaki ifadeden oldukça etkilenmiştir. Hollanda gezisi sırasında Mauritshuis ziyaretinde gördüğü yapıt ile ilgili olarak, eşi Marianne Weber'e yazdığı 8 Haziran 1903 tarihli mektubunda Weber şu ifadelere yer vermiştir: *“Den Haag'daki müze, küçük olmasının avantajına sahip. Şu ana kadar bulduğum en güzel şey, Rembrandt'ın ‘Saul ve Davud’u. Tonların sarsıcı etkisi akıl almaz. Fakat müzisyenin kendinden geçmiş hali, bana Giorgione'nin ‘Konser’indeki ifadelerden birini anımsatıyor ve kralın bir gözü görülebiliyor – gözyaşları içindeki yüzünün geri kalanını saklıyor – bize, neredeyse korkunç bir şekilde, arp çalmanın, her şeyin kötü gittiği gerçeğini unutturacağı umudunu ve bu umudun gerçekleşmediğini anlatıyor. Resmin fotoğrafları, bu duyguyu asla iletmez. ‘Doktor Nicolaes Tulp’un Anatomi Dersi’ bile, Rembrandt'ın virtüöz bir portre ressamından çok daha fazlası olduğunu gösterir – tıpkı bu resmin gösterdiği gibi – onun son derece hassas ve duygulu bir ressam olduğunu.”* Weber, “Saul ve Davud”un etkisinden kurtulamayarak ertesi gün kaleme aldığı mektubunda yine yapıttan bahsetmiştir: *“Sadece özgün yapıtın, görenlere tüm izlenimini iletmediği gerçeğine rağmen, Rembrandt'ın tablosunun bir baskısını almaktan kendimi alıkoyamadım. Kralın gözünün, orjinalinde çok daha güçlü bir etkisi var. Rembrandt bu resmi, Saskia'sını, iflası ile birlikte malvarlığını ve teker teker tüm resimlerini kaybettikten sonra, yeteneğinin doruğundayken, oğlu ve sadık Hendrickje'si ile*

¹⁹⁰ Theodore Rousseau Jr. a.g.e. s. 82

*yalnızlık içinde yaşarken ve yaklaşan yaşlılığının farkında olarak gerçekleştirmiş.”*¹⁹¹

Hollanda gezisi sırasında Weber’in görsel kaynağına eşlik eden yazılı kaynak, Heidelberg’den meslektaşı Carl Neumann’ın 1902 tarihli “*Rembrandt*” kitabıdır. Weber için Rembrandt’ın yapıtlarını görme ve deneyimleme, yazılı kaynaklardan çok daha etkili olmuştur. Weber’i, Rembrandt’ın en çok bu yapıtı etkilemiştir; bunun sebebi, “özgürlük ve sefalet içinde yetişmiş Protestan bir ruh” olarak tanımladığı Rembrandt’ın yapıtının, Weber’e göre uluslararası asketik Protestanlık ile modern Batı kültürü arasındaki ilişkiyi açığa çıkarma özelliğinden ileri gelmektedir.¹⁹²

Saul, Davud’a karşı hissettiği büyük kıskançlık ve kin ile mücadele etmektedir çünkü “Rab, Davud’la beraberdir ve Saul’dan ayrılmıştır”. Rembrandt, yapıta hâkim meşum bir kasvet içerisinde, artık kurtuluşu olmayan, lanetlenmiş bir günahkârı tasvir etmiştir ve Saul’un yargılanma anındaki içsel çatışmasını, empatik ve son derece güçlü bir şekilde yorumlamıştır. Rembrandt belki de böylece, kendi huzursuzluğunu gidermeye ve susturmaya, kendi pişmanlıkları ve günahları ile hesaplaşmaya çalışmaktadır.

3.6. “Otoportre / Aziz Pavlus”

Rembrandt’ın otoportre¹⁹³ üretiminin, yalnızca XVII. yüzyılda değil, tüm sanat tarihi süreci içerisinde, bir benzeri yoktur. Sanatçının altmış otoportre resmi, yirmiden fazla otoportre aside yedirme baskısı ve yirmiye yakın otoportre çizimi vardır.¹⁹⁴ Bu durum, Rembrandt’ın sanatsal üretiminin neredeyse %’de 10’unun, otoportrelerinden oluştuğu anlamına gelmektedir. Sanatçının günümüze ulaşan

¹⁹¹ Marianne Weber, “**Max Weber: A Biography**” s. 270-271

¹⁹² Peter Ghosh, **a.g.e.** s. 59-60

¹⁹³ “Otoportre”, bir XIX. yüzyıl terimidir. Bu türe dair tipik XVII. yüzyıl tâbiri ise, “sanatçının kendi tarafından yapılan imgesi”dir.

¹⁹⁴ Rosenberg, **a.g.e.** s. 23; “*A Corpus of Rembrandt Paintings IV: Self Portraits*”de yer alan bilgiye göre ise sanatçının elli otoportre resmi, otuz aside yedirme baskı otoportresi ve beş ila on arasında otoportre çizimi vardır.

yapıtları üzerinden bir değerlendirme yapıldığında¹⁹⁵, Rembrandt'ın tüm yaşamı boyunca kendini resmetmediği bir döneme rastlanmamaktadır; bu da onun dış görünümüne dair tarihsel değişimi ile birlikte, karakter gelişimini de gözler önüne serer.¹⁹⁶

Rembrandt'ın kendine dair ilgisi başlangıçta, kendi yüzünü resimsel ifade çalışmaları için model olarak kullanma amacıyla ortaya çıkmıştır. Böylece sanatçı, kendine bir ressam gözüyle bakma alışkanlığı edinmiştir. Bu dönemde otoportrelerin talep görmemiş olduğu gerçeği¹⁹⁷ göz önünde bulundurulduğunda, Rembrandt'ın üretiminin niceliği ve anlamı daha da önemli olur. Görünüşe göre Rembrandt, insanın içsel yaşamına girebilmek için, ilk önce kendini tanıması gerektiğini düşünmüş olmalıdır.¹⁹⁸ Ruh kavramı, sanatçıyı kendi kişiliği kadar derinden etkilemiştir ve kendini tanıma, spiritüelliğe erişmede kaçınılmazdır.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Rembrandt'ın yapıtlarının bir kısmı, yaklaşık olarak %'de 30'u kayıptır.

¹⁹⁶ H. Perry Chapman'a göre Rembrandt'ın otoportreleri, duygu ve imgelem ifadeleri olmaktan öte, birer rol imgeleridir (*personae*) ve sanatçı bu imgeleri, karakterine biçim ve anlam kazandırma doğrultusunda kullanmıştır. Chapman'ın değerlendirmesi, Rönesans'ın "bir keşif olarak benlik" kavramına dikkat çeken tarihçilerin izindedir ve bu görüş, otoportrelerin "ifadesellik" yorumlarına vurgu yapan, karakter ve kişiliğin doğuştan geldiğini varsayan Romantik anlayışla çelişmektedir. (H. Perry Chapman, "Rembrandt's Self Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity", **The Art Bulletin**, Vol. 72, No. 4 (Dec. 1990), s. 661

¹⁹⁷ Soylu koleksiyonerler, bu dönemde tanınmış sanatçıların otoportreleriyle ilgilenmeye başlamışlardır. Örneğin Galler Prensi I. Charles, satın almak üzere Rubens'ten bir otoportresini istemiştir. Yine bu dönemde Floransa Sarayı'nda bulunan Kardinal Leopoldo de' Medici'nin önemli sanatçıların otoportrelerinden oluşan koleksiyonu (günümüzde Uffizi'de sergilenmektedir), giderek zenginleşmektedir. Fakat genel olarak bakıldığında, bu türe yönelik çok az talep vardır ve buna bağlı olarak da XVII. yüzyılda, çok az bir otoportre üretimi söz konusudur.

Van de Wetering, bu gerçeklere rağmen, Rembrandt'ın otoportrelerinin önemli bir pazarı olduğunu varsayar. Rubens gibi, dönemin ünlü sanatçıların çok az otoportre gerçekleştirmiş olduğu ve Rembrandt'ın otoportrelerinin koleksiyon amaçlı nadiren satın alınmış olduğu verilerine rağmen van de Wetering, Rembrandt'ın bu yapıtlarının ünlü isimlere yönelik ilgiye bir pazar yaratmak amacıyla üretilmiş olduklarını iddia eder ("**A Corpus of Rembrandt Paintings IV: Self Portraits**", Editor: Ernst van de Wetering, Stichting Foundation Rembrandt Research Project" (2005), summary s. xxv) Fakat "*uomini illustri*"ye (ünlü isimler) ithafen oluşturulan koleksiyonlar, kendi başlarına bir pazar oluşturabilecek sayıda olmamıştır. Rembrandt'ın otoportreleri, çok nadiren maddi değerde objeler olarak görülmüş ve belgelenmiştir.

¹⁹⁸ Van de Wetering, Rosenberg'in de içinde bulunduğu öznel yorumlama geleneğinin aksine, Rembrandt'ın otoportrelerinin, bir öz analiz olarak gerçekleştirilmemiş olduğu görüşündedir. Ona göre bu yapıtlar, daha ziyade Rembrandt'ın tanınmış bir sanatçı olarak konumunun ifadesidir ve yeteneğinin göstergesi olarak hayata geçirilmişlerdir. Van de Wetering, Rembrandt'ın otoportrelerinin "kendini tanıma arayışının belgeleri" olarak görülmesi ile ilgili olarak, yanlış bir bakış açısına sahip olduğunu düşündüğü Romantik dönemi suçlar.

¹⁹⁹ Rosenberg, **a.g.e.**

Rembrandt'ın kendini betimlerken gözettiği nesnellik, onun benmerkezci bir eğilimle üretimde bulunmasına izin vermemiştir.²⁰⁰ Sanatçının kendini keşfetme arayışı, benmerkezci bir bakış açısından çok daha öteye geçerek, evrensel bir kavrayışa yükselmiştir. Rembrandt'ın muazzam nicelikteki otoportre üretimi, onun dünyaya yaklaşımını, yani kendi kişiliği yoluyla spiritüel olanı arayışını gözler önüne serer.

Rembrandt'ın 1629-1631 Leyden dönemine ait otoportre sayısı oldukça fazladır. Özellikle aside yedirme baskılarında sanatçı kendi yüzünü, duygusal ifade çalışmaları yönünde kullanmıştır. Bu yapıtlarında Rembrandt, anlık duygu ifadelerini yakalamaya çalışmıştır ve bir karakterizasyondan ziyade, yüz ifadeleri repertuarını zenginleştirme amacındadır. Bu döneme ait otoportre resimlerinde ise sanatçı, resimsel bir canlılık elde etme amacıyla, cesur bir *chiaroscuro* kullanımından yararlanmıştır. 1630 tarihli otoportresinde (ten Cate Koleksiyonu) ışık, Rembrandt'ın tüm yüzünü aydınlatarak, biçimsiz hatlarını ortaya çıkarmaktadır ve o, kaba görünümünü gizlemek ya da değişikliğe uğratmak için herhangi bir çaba sergilememiştir.²⁰¹

Sanatçının Amsterdam döneminin ilk yıllarına ait otoportreleri, daha erkeksi ve zarif bir görünüm sergilemektedir. 1634 tarihli yapıtında (Gemäldegalerie, Berlin) göz alıcı giysisi içindeki Rembrandt, ışığı ve gölgeyi yüzünün iki yanına dağıtarak, yüz hatlarının kabalığını yumuşatmıştır. *Chiaroscuro*nun mekânsal derinlik ve psikolojik içerikle bütünleşmesi, sanatçının Barok eğilimlerini yansıtmaktadır. Başarı ve ünün getirdiği refah içerisinde gösterişçi bir tutum izlenebilmesine rağmen Rembrandt'ın bu döneme ait otoportreleri, en ustalıkla yapıtlarında var olan gizem unsurundan yoksun değildir. Sanatçı bu dönemde yarım tonların, psikolojik içeriğin iletilmesinde en uygun araç olduğunu keşfetmiştir. Yarım tonlarla belirginlikten

²⁰⁰ Stephanie S. Dickey, karşıt görüştedir. Dickey, sadece kendilerini değil, atölyelerindeki diğer ressamı da resmetmiş olan Rubens ve van Dyck'ı örnek göstererek, Rembrandt'ın böyle bir uğraş içine girmemiş olduğunu fakat öğrencilerinin sürekli olarak Rembrandt'ın portrelerini yapmakla görevlendirilmiş olduklarını vurgular. Bu durum Dickey'e göre, Rembrandt'ın benmerkezciliğinin yalnızca resimsel bir strateji olmadığını, aynı zamanda sanatçının bir kişilik özelliği olduğu düşüncesini pekiştirmektedir. (Christopher White, Quentin Buvelot, "Rembrandt by Himself", **a.g.e.** s. 369)

²⁰¹ Rosenberg, **a.g.e.** s. 25

belirsizliğe geçilebilir ve gizleme ya da ortaya çıkarma mümkün olabilir. Bu da, daha soyut bir içeriği ifade etmede Rembrandt'ın son derece incelikle kullandığı bir uygulamadır.²⁰²

Rembrandt'ın orta dönemine ait 1640 tarihli otoportresinde (National Gallery, Londra), sanatçının yine dikkat çeken gösterişli giysisine rağmen asıl vurgu, giysisiyle karışıklık oluşturan son derece ciddi, hatta neredeyse misantropik ifadesi üzerine yapılmıştır. Sanatçının içsel krizinin ilk belirtilerinin ortaya çıkmaya başladığı dönemde gerçekleştirilmiş olan yapıtta, değişimin habercisi olan huzursuzluk sezilebilmektedir. Yapıtın düzenlenişinde yarım tonlara daha fazla yer verilmiş ve *chiaroscuro*dan faydalanılmıştır. Erken dönem yapıtında görülen figürün aşırı Barok hareketine, bu yapıtta rastlanmamaktadır. Bu dönemde Hollanda resminde, klasik etki ilk kez görülmeye başlamıştır ve Rembrandt'ın yapıtı da, biçimsel düzenlenişi ile dönemin eğilimlerini yansıtmaktadır. Sanatçının özellikle bu yapıtında, Rembrandt'ın 1639 yılında bir açık arttırmada gördüğü ve bir eskizini yaptığı, Rafaello'nun "*Baldassare Castiglione Portresi*" (1514-15, Louvre) etkisinden söz edilebilir.²⁰³ Rembrandt'ın aynı tarihli aside yedirme baskı otoportresi (Albertina, Viyana), yapmış olduğu bu eskizi temel almıştır; bir yıl sonra gerçekleştirdiği otoportresi ise, eskizden ve eskizi temel alan aside yedirme baskıdan daha fazla Rafaello üslubuna yaklaşmıştır ve yapıt, bir Rönesans portresinin ağırbaşlılığını yansıtmaktadır.²⁰⁴

1650 tarihli otoportresi (National Gallery, Washington), Rembrandt'ın on yıl sonraki görünümünü yansıtır. Bu tarih, sanatçının orta döneminin sonuna ve geç döneminin başına denk düşer. Artık, yaşlanan sanatçının karakteristik kahverengi

²⁰² a.e. s. 26

²⁰³ Rembrandt'ın bu otoportresinde, "*Baldassare Castiglione Portresi*" ile birlikte, Tiziano'nun, muhtemelen Alfonso Lopez'in Amsterdam koleksiyonu aracılığıyla görmüş olduğu "*Ariosto Portresi*"nin (National Gallery, Londra) de etkisinden söz edilebilir. Bu Venedik yapıtının etkisi, ilk olarak 1639 tarihli aside yedirme baskı otoportresi "*Taş Duvara Dayanan Otoportre*"de kendini gösterir. E. de Jongh'a göre Rembrandt, bir yandan Tiziano ile, diğer yandan da şair Ariosto ile rekabete girmektedir. Rönesans'ın, hayran olunan bir örnek ile rekabete girme ve onu aşma (*aemulatio*) ile, bir sanatın diğerine üstünlüğü (*paragone*) kavramlarının gözlemlenebildiği bu durum, Rembrandt'ın bu dönemde bir itibar arayışında olduğu düşüncesini gündeme getirmektedir. (Scott A. Sullivan, "Rembrandt's Self Portrait with a Dead Bittern", *The Art Bulletin*, Vol. 62, No. 2 (Jun. 1980), s. 239

²⁰⁴ Rosenberg, a.g.e. s. 27

saçlarına aklar düşmüştür. Giysisi, sanatçının o ana kadar otoportrelerinde görülen giysilerden çok daha gösterişlidir.²⁰⁵ Rembrandt'ın mücevherlere dair romantik ilgisi, sağ kulağındaki inci küpe ile de gözlemlenebilir. Fakat dış görünümüne verilen öneme rağmen, yapıtın psikolojik içeriği baskındır. Yapıtta, iki karşıt özelliğin ilişkisi dikkat çekmektedir: Sanatçının pitoresk giysilere ve göz alıcı objelere dair ilgisi ile son derece ciddi ve sorgulayan ifadesi. Bu özellikler, tek bir kişilikte bir araya gelmiştir ve sanatçının romantizmi ile birlikte, psikolojik kavrayışını da gözler önüne serer.²⁰⁶

Rembrandt'ın son dönem yapıtlarının tümünde gözlemlenebilen, kendini daha güçlü biçimler ve daha güçlü fırça darbeleriyle ifade eden anıtsallık, sanatçının son dönem otoportrelerinin de en önemli özelliğidir. Rembrandt'ın acı deneyimleri, iflası, giderek azalan şöhreti ve artan yalnızlık duygusu, bu döneme ait yapıtlarının karamsar ruh hali ile ilişkilendirilmiştir.²⁰⁷ Bu yapıtlar, sanatçının ilerleyen yaşı ile birlikte, içsel ızdırabını da yansıtmaktadırlar. Fakat Rembrandt'ın yüz ifadeleri ile yaşamındaki talihsiz olaylar, mutlak şekilde ilişkilendirilmemelidir çünkü sanatçı kendi ruh hallerini, içleme, kendine acıma ya da herhangi bir duygusallıktan arınmış olarak, son derece nesnel bir biçimde karakterize etmiştir. Sanatçının ilk yıllarındaki gözlem hevesine, derin bir düşüncelilik eklenmiştir. O, artık yalnızca kendine bakmamaktadır; kendi yaşamını daha geniş bir perspektiften, daha evrensel ilişkileri ile görmektedir. Yapıtları aracılığıyla izleyiciye yansıyan ağırbaşlılığı, ödün vermez bir gerçeği arama çabasından kaynaklanıyor olmalıdır ve bu, sanatçının fiziksel ve spiritüel varoluşunun bütünleşmesi anlamına gelmektedir.²⁰⁸

Sanatçının 1658 tarihli otoportresi (Kunsthistorisches Museum, Viyana), son dönem kompozisyonlarının anıtsallığını ve olgunlaşmış ruh halini yansıtır. 1659

²⁰⁵ Marieke de Winkel, arşiv ve kostüm tarihi araştırması ile temellenen “*Costumes in Rembrandt's Self Portraits*” adlı denemesinde Van de Wetering gibi, Rembrandt'ın otoportrelerinin, bir “öz analiz” arayışı ile değil, müşterilerinin ilgisini çekme amacıyla üretilmiş oldukları görüşünü dile getirmiştir.

²⁰⁶ a.e. s. 28

²⁰⁷ Van de Wetering, van Mander'in Rembrandt'ın otoportrelerinde görülen, karamsar ifadesi ile kırışmış alnına dair “düşüncelerinin yansıması, kalbinin kitabı” yorumuna atıfta bulunarak, “Rembrandt, kendini hep çatık kaşlı resmetmiştir; bu, sadece öyle biri olduğu için olmalıdır” değerlendirmesinde bulunmuştur. Fakat Stephanie S. Dickey'e göre, sanatçının karamsar ifadesi, onun “üzerine yapıştırılan bir atribü” olarak okunmak yerine, içsel bir duygu tezahürü olarak okunmalıdır. (Christopher White, Quentin Buvelot, “Rembrandt by Himself”, a.g.e. s. 368)

²⁰⁸ Rosenberg, a.g.e. s. 29

tarıhli otoportresi de (National Gallery of Art, Washington), yalınlığı ve ifade üzerine odaklanışı ile son derece güçlüdür. Işık, yüzü neredeyse tamamen aydınlatmaktadır fakat bu ışık, dış bir kaynaktan değil, içeriden gelmektedir.²⁰⁹ Kendini en savunmasız haliyle resmetmiş olan sanatçı için acı yine de, yalnızca anlayışını ve insan sevgisini derinleştirmiş gzmektedir. Bu portre ile sanatçının, yargılanma anlarında Kral Saul, Savurgan Oğul, ya da Aziz Petrus gibi İncil figürlerini son derece derin bir anlayışla nasıl yorumlamış olduğu kavranabilir.²¹⁰

Aix-en-Provence’da yer alan 1659 tarihli küçük boyutlu otoportrenin gözlerindeki derin hzn ve darmadağınık görünüm, Rembrandt’ın Hendrickje’sini kaybettiği dönemde resmedilmiş olmasıyla ilişkilendirilebilir. Sanatçının duygusal dengesizliği, cesur kompozisyon ve fırça darbelerinin saldırgan karakteri ile ortaya çıkmaktadır.²¹¹ Rembrandt, insanoğlunun kaçınılmaz kaderine dair derin bir tefekkür içerisinde-dir.²¹²

Rembrandt’ın belki de en esrarengiz ve aynı zamanda en anıtsal yapıtlarından biri, 1665 tarihli otoportresidir. (**Resim 7**). Yapıta dair sayısız teori üretilmiştir. Yapıtı esrarengiz kılan ve tartışmaların odak noktasını oluşturan, otoportrenin arkaplanında görülen yarım iki dairedir. Sanatçının imzasının olmayıřı²¹³ sebebiyle bitmemiş olarak tanımlansa da²¹⁴, yapıtın özgünlüğü konusunda uzmanlar nezdinde fikir birliği sağlanmıştır. Yapıtın, detaylandırılmış bir arkaplanın görülebildiği tek otoportre oluşu, yarım daireler ile ilgili olarak daha da fazla merak uyandırmaktadır. Van de Waal, yapıtta görülen iki yarım dairenin bir dünya haritası olabileceği varsayımında

²⁰⁹ Protestanlık ve Baptist mezheplerin anlayışına göre, i ışık olmadan doğal insan, yalın bir yaratık olarak kalır; i ışıktan yoksunluk, Tanrı’dan uzaklığın göstergesidir ve özellikle Baptistler tarafından, çok ağır biçimde yargılanır. (Max Weber, **a.g.e.** s. 122) Rembrandt yapıtında kendini, Tanrısı’na yakın ve O’nun ışığıyla aydınlanmış olarak betimlemek istemiş olabilir.

²¹⁰ **a.e.** s. 30

²¹¹ Simon Schama Rembrandt’ı, cesur fırça darbeleri ile bir protomodernist olarak değerlendirir. (Simon Schama, “Rembrandt’s Eyes”, review by Benjamin Binstock, **The Art Bulletin**, Vol. 82, No. 2 (Jun. 2000), s. 364

²¹² Rosenberg, **a.g.e.** s. 31

²¹³ Yapıt kenarlarından kesilerek kltlmştir; bu yüzden sanatçının imzasının bu kesilen kısımda olabilme ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır.

²¹⁴ Rembrandt Research Project dhilinde yapılan teknik analizler ile, yapıtın bitmemiş olarak değerlendirilebileceği sonucuna ulaşılmıştır.

bulunmuştur. Yapıtın, en tamamlanmış kısmının arkaplan olması sebebiyle Rembrandt'ın dairesel formlarla, bilinçli olarak bir "boşluk" hissi yaratmak istemiş olabileceği akla gelmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Van de Waal'ın argümanı bertaraf edilmiş olur. Ayrıca iki daire arasındaki uzak mesafe, dünya haritası tezini çürütmektedir. Broos ise yapıtta görülen daireleri, Van Mander'in Vasari'den alıntılacağı bir anekdota dayanarak yorumlamıştır. Anekdota göre Giotto, yeteneğinin ispatı olarak, tek hamlede mükemmel bir daire çizmiştir. Broos'a göre Rembrandt'ın otoportresindeki daireler, bir yandan sanatçının ustalığının göstergesi, bir yandan da bir başlangıcı ve bir sonu olmayışı ile dairenin, sonsuzluğu sembolize edişine bir göndermedir; Rembrandt kendini, sonsuzluğun ve mükemmelliğin sembolü önünde betimlemiştir.²¹⁵

"Aziz Pavlus Olarak Otoportre"sinde ise sanatçı, neredeyse mitsel bir haşmet içerisinde ve derin bir ağırbaşlılıkla izleyicinin karşısına çıkar fakat bakışlar, son derece insanîdir. Rembrandt'ın ruhu, ulvi bir yüceliğe erişmiştir.

Saul, ya da bilinen adıyla Pavlus²¹⁶, Kilikya şehri Tarsus'ta doğmuştur. Benyamin'e kadar uzanan kökeni ile, safkan bir Yahudi'dir²¹⁷ fakat aynı zamanda bir Roma vatandaşıdır. Almış olduğu iyi eğitim, Saul'un ailesinin durumu hakkında da bir fikir vermektedir. Yunan Edebiyatı dışında, daha kapsamlı bir Yahudilik eğitimi alması için, dönemin en önemli din bilginlerinden Gamaliel'in yanına gönderilmiştir.²¹⁸ Saul, Yerusâlim'de dinî gayretleri ile dikkat çekmiştir. O, "Tanrı yolundaki gayretlerinin, atalarının mükemmel yaşam anlayışı ile yoğrulmuş eğitimi

²¹⁵ "A Corpus of Rembrandt Paintings IV: Self Portraits" a.g.e. s. 564-566

²¹⁶ Sünneti sırasında kendisine, Yahudiler'in ilk kralının adı verilmiştir fakat aynı zamanda bir Roma vatandaşı da olduğu için, Latince ismi Pavlus'tur. O dönemde geleneksel olarak Musevi bir kimsenin, hem Musevi hem de Latince ya da Yunanca kökenli bir adının olması, oldukça yaygındır.

²¹⁷ Filipililer, 3: 5: "ben ki sekizinci günü sünnetli, İsrail cinsinden, Benyamin sıptından, İbranîler'den bir İbranî, şeriata göre Ferisi"

²¹⁸ Resullerin İşleri, 22: 3: "Ben Kilikya Tarsusu'nda doğmuş bir Yahudi'yim fakat Gamaliel'in ayakları dibinde bu şehirde (Yerusâlim) yetiştirildim..."

sayesinde gerçekleşebildiğini” ve gayretlerinin, kendi halkı içerisindeki birçok kimseden daha yoğun bir şekilde bu gelenekten beslenmiş olduğunu dile getirmiştir.²¹⁹ Saul, Yahudilik içerisindeki en katı mezhep olarak addedilen Ferisiler’in mezhebine bağlı olmuştur. Tanrı’nın Musa aracılığıyla emretmiş olduğu buyrukları ılımlı bir biçimde uygulayan Sadukiler’e karşıt olarak Ferisiler, kıyamete, meleğin ve ruhun varlığına inanmışlar ve kıyamet imanlarını, Tapınak’a ve Kutsal Yasa’ya bağlılıklarını son derece güçlü olarak ifade etmişlerdir. Fakat tıpkı Yeremya’nın halkı gibi, Ferisiler’in de din anlayışlarına, şekilci ve içi boş bir ritüalizm eşlik etmiştir. Onlar inançlarını şeklen ifade etme hevesi ile, asıl özün anlamını yitirmişlerdir. Bu durum, Ferisiler’in din anlayışlarını yozlaştırmış ve mezheplerinin riyakârlıkla özdeşleşmesine neden olmuştur.²²⁰

Bağlı olduğu mezhep böyle bir hâl içerisindeyken, Nasıralı İsa’nın havarilerinin yaratmış olduğu heyecan, Saul’un da dikkatini çekmiştir fakat O, Tanrı’nın Oğlu’nun tebliğ ettiği İncil’i, hemen kabul etmemiştir. Bu dönemde dindar bir Yahudi, Kurtarıcı’nın öğütlerini dinleme konusunda isteksizdir çünkü kendi kilisesinin yanılmazlığına inanmaktadır; Tanrı onun kilisesini mucizelerle kurmuştur, bir ahit gerçekleştirmiştir ve din adamlarını da halka rehberlik etmeleri için tayin etmiştir. Tanrı’nın İncil’de geçen vaatleri ise, kiliseye dairedir. Bu vaatler, hiçbir Yahudi’nin Mesih’le ilgili olarak kendi kendine hüküm veremeyeceğini ve Mesih’in Kilisesi’nin hükmüne tâbi olması gerektiğine dair uyarılardır. Fakat Yahudi Kilisesi’nin hükmü, Mesih’e karşıdır. Hiçbir din bilgini O’na inanmamaktadır ve İsa’nın Mesih olduğuna inananları aforoz etmeye hükmetmişlerdir; sonunda da Yahudi Kilisesi konsili, İsa’yı “Tanrı’nın oğlu olduğu iddiası ile dine küfretmekle” suçlayarak, ölüme mahkûm etmiştir. İsa’nın yolundan gidenler şiddetle cezalandırılmış ve mutlak bir sessizliğe zorlanmışlardır. Kilise böylesine açık bir biçimde hükmettiğinde dindar Yahudi, muhakeme yapmaksızın İsa’nın iddialarını reddetmiş, eski kiliseye sadık kalmış ve bu yeni heretik mezhebin dile getirdiği her şeye kulaklarını kapamıştır. Saul’un kararı da bu yönde olmuştur. O, Kilise otoriteleri ile birlikte ilk Hıristiyan martiri

²¹⁹ Galatyalılar, 1: 14: “atalarımın ananelerine ziyadesiyle gayretli olup, milletimde benim yaşımda olanların bir çoğundan ziyade Yahudilik’te terakki ediyordum.”

²²⁰ “Christian Biography: St. Paul”, *The Catholic Layman*, Vol. 5, No. 55 (Jul. 17, 1856), s. 74

Aziz İstefanos'u ölüme mahkûm eden uygulamalarda aktif bir rol üstlenmiş ve bu yeni mezhebe bağlı olanları caydırma yolunda büyük bir çaba sarf etmiştir. Fakat ölmek üzereyken Aziz İstefanos'un ettiği dua, Tanrı katında yanıt bulur. Saul, Hristiyanlar'ı tespit edip cezalandırarak caydırıcı eylemleri arttırma amacıyla Şam'a giderken, yolda İsa görünür²²¹ ve Saul'a, Tanrı iradesine karşı gelerek ne büyük bir günah işlemiş olduğunu bildirir. O andan itibaren Saul, korkusuzca İsa'nın İncil'ini tebliğ eder.²²²

Pavlus, bu yeni dinin doktrinlerini Tanrı'nın vahiyleri yoluyla öğrenmiştir. O, din değiştirmesinden sonra Yerusâlim yerine Arabistan'a, oradan da tekrar Şam'a giderek İncil'i tebliğ eder. Bu dönemde dinlerinin merkezi Judea'da yaşayan Hristiyanlar, henüz Pavlus'u görmemiş olmalarına rağmen, O'nun bir zamanlar zalimken, artık inançlarının gayretli bir savunucusu olduğunu bilmektedirler.²²³

Pavlus'a çok geçmeden yeni bir görev tevdi edilir. İsa, Pavlus'a yeniden görünür ve Yahudiler'in vahiylerine itaat etmedikleri hususunda uyararak O'nu milletlere²²⁴ göndereceğini bildirir. Pavlus, gittiği her yerde, Yahudiler arasından düşman ve zalimlerle karşılaşır. Pavlus onlara, kendi kutsal metinleri içerisindeki doktrinlerin gerçek özünü aramalarını öğütlesede bu nafi bir çaba olmuştur. O, bu tehlikeli Nasıralı mezhebin elebaşı ilan edilir. Yahudiler için Pavlus'un öğretileri son derece anlamsızdır çünkü onlar kendilerini, Tanrı'nın seçilmiş ulusu olarak görmektedirler. Bu yüzden Pavlus öğretileri tebliğ ettiğinde, isyanla karşılaşır. Fakat aynı önyargıları paylaşmayan milletler, O'nun öğretilerine kulak verir ve büyük bir çoğunluk, O'nun yolundan gider. Pavlus, "Milletlerin Havarisi" olmuştur.

Pavlus'un en büyük sorunlarının kaynağı, Hristiyanlık inancını kabul eden Yahudiler olmuştur. Onlar çoğunlukla, Musa'nın Kanunları'na riayet etmişler ve Musa'nın şeriatı içerisindeki tüm törensel ayinlerin, hem Yahudiler, hem de milletler

²²¹ Resullerin İşleri, 22: 6: "Ve vaki oldu ki, ben yolda gitmekte ve Şam'a yaklaşmakta iken, öğleye yakın gökten büyük bir nur ansızın çevremde parladı."

²²² "Christian Biography: St. Paul" **a.e.**

²²³ **a.e.**

²²⁴ Kitab-ı Mukaddes'te "milletler" olarak geçen tanım, İngilizce Kutsal Metin'de "*gentiles*" olarak kullanılmıştır. Latince kökenli "*gentiles*" kelimesine, Kutsal Kitap'ta, Eski ve Yeni Ahitler'de defalarca rastlanmaktadır. Kelime, genel olarak dönemin Yahudi olmayan pagan kültürlerine karşılık gelmektedir.

için zorunlu hale getirilmesini talep etmişlerdir. Pavlus'un kendisi de bu geleneklere riayet etmiş ve Yahudiler'in geleneklerini koruma isteklerine saygıyla yaklaşmıştır fakat O, bu talepler kurtuluşa erme yolunda gerekli olarak ortaya konduğunda karşı çıkarak, kurtuluşa bu yolla ulaşamayacağını bildirir.

Pavlus, kent kent dolaşarak İncil'i tebliğ etmiş ve Kutsal Kitap'ın daha çok kişiye ulaşabilmesi yönünde büyük bir gayret göstermiştir. Pavlus, Aziz Yakup'un tavsiyesiyle, Tapınak'ta bir Yahudi ayinine katılır. Fakat Tapınak'ta O'na inanan ve şükranlarını sunmak için gelen Yahudi-Hristiyanlar'ın yanı sıra, O'nu dinlerine küfreden bir heretik olarak gören Yahudiler de vardır ve onlar, Pavlus'u, Tapınak'a hakaret etmekle suçlayarak öldüresiye döverler. Romalı bir yüzbaşı, askerleriyle birlikte Pavlus'u kurtarır ve Pavlus, Romalılar'a esir düşer. Öfkeli Yahudiler, O'nu ölüme mahkûm ettirmek için büyük bir çaba gösterirler. Pavlus, suçluluğu kanıtlanamamasına ve halkın büyük tepkisine rağmen, serbest bırakılmaz. O, adalete güvenemeyeceğini ve yaşamının tehlikede olduğunu anlayınca, Romalı bir vatandaş olma ayrıcalığını kullanarak, imparator tarafından yargılamak üzere Roma'ya gönderilme talebinde bulunur. Talebi kabul edilir ve Pavlus Roma'ya gönderilir. Bir mahkûm olmasına rağmen, Pavlus'un kendine ait bir evde yaşamasına ve vaizlik yapmasına izin verilir. Pavlus artık, başına gelenlerin İncil'in selameti için Tanrı'nın iradesiyle gerçekleşmiş olduğunu anlar. O, tüm Roma'da İncil'in tanınmasını sağlar. Uzun bir süreç sonunda özgürlüğüne kavuştuğunda, vaazlarını Avrupa'nın diğer uluslarına da ulaştırır fakat Roma'ya döndüğünde, İmparator Neron'un hükmüyle başı kesilerek idam edilir²²⁵ ve Pavlus, Tanrısı yolunda şehitlik mertebesine ulaşır.²²⁶

Kilise içerisindeki ahlâksal gelişim sürecinde en önemli rehber, Pavlus olarak addedilmiştir. Pavlus'un salâhiyet ve Tanrı'nın emirlerine itaat etme anlayışı, acı deneyimlere mal olan ahlâki bir aydınlanmaya yol açmıştır. O'na göre kurtuluşa,

²²⁵ Caesarea Maritima (İsrail'in Akdeniz kıyısında yer alan Roma İmparatorlu döneminin önemli bir kenti) Piskoposu Eusebius (275-339), Aziz Pavlus'un Neron'un imparatorluğu sırasında Roma'da başının kesilerek idam edildiğini yazan ilk yazardır. Eusebius, Neron'un işkencelerinin, Pavlus ile birlikte Petrus'un ölümüne yol açmış olduğunu dile getirir de, Neron'un, onların öldürülmelerine yönelik özel bir izin vermemiş olduğunu belirtmiştir. IV. yüzyıldan itibaren birçok yazar, Neron'un, Petrus ve Pavlus'un katili olduğunu yazmaya başlamıştır.

²²⁶ "Christian Biography: St. Paul" a.g.e. s. 75

öncelikle içsel çelişkilerin giderilmesi, bedenın Ruh'a teslim olması yoluyla ulaşılabilir.

Pavlus, ahlâki eyleme değeri verecek olan "iyi niyet"ın önemini vurgular. O'na göre Kutsal Yasa'yı ve vicdanı gözetem ameller dışsal bir otorite ya da bireysel bir güvence anlayışı ile yapılıyorsa, hiçbir değeri yoktur. Pavlus'un bu doğrultuda anahtar kelimesi "iman"dır. İman, dinî kullanımı ile ruhun, iyiliğın yaratıcısı Tanrı'ya karşı tutumu anlamındaki "iyi niyet"e tekabül eder. İlâhi olana dair kavrayışı, insanoğlunun tüm amellerine yeni bir nitelik kazandırır. Yasa ise, amelin doğasını değıştirir. Artık amel, yalnızca Tanrı'nın yasasına riayet etmek demek değildir.

Yeni anlayışın tazeleyici gücü ile "eski" insanın yerini, "yeni" insan alır. Bu, İsa Mesih'de "yaşamın ruhu"nın yaratılması, yani İsa Mesih ile temsil edilen bir insanoğlu anlayışdır. Bu anlayış, Pavlus'un mücadelesinin en önemli dayanağı olmuştur ve bir birlik duygusu yaratmıştır. Birlik duygusu, Pavlus'a göre bireysel bir tecritle sağlanamaz; böyle bir tekâmül, ancak Hıristiyan bir anlayışla gerçekleşebilir ve refaha sosyal organizma yoluyla ulaşılabilir. Toplumun gelişmesiyle kul daha çok tekâmül eder ve Pavlus'a göre tekâmül etmiş mükemmel insan, Nasıralı İsa'dır; O, tarihsel varlığı haricinde insanlık içerisinde tekâmülünü tamamlamış tek örnektir ve O'nun yaşamında vuku bulan olaylar, Hıristiyan bir ahlâkı yansıtır. Pavlusçu mistisizmde Hıristiyan kulun ameli, İsa'nın yaşamından ilham almalıdır ve O'nun yaşamı doğrultusunda olmalıdır.

Pavlus, İsa'nın çarmıhta bile Babası'nın iradesini yerine getiren ve sonsuz tevazusunu yansıtan bir resmini gösterdikten hemen sonra, "kendi kurtuluşunuz için gayret edin" demiştir. Kulun kendi kurtuluşu yönünde çabalaması, ahlâki bir ödevdir.²²⁷

Pavlus, Kutsal Yasa vurgusundan uzaklaşarak, lütuf ve merhamet vurgusuna yönelmiştir. Yahudilik'te de bir lütuf anlayışı vardır fakat bu anlayışa göre Tanrı kendi iradesi ve kurtuluşa ulaşma yolunda ulusal bir seçimle, İsrailoğulları'nı seçmiştir. Bu seçim, sıkı sıkıya Kutsal Yasa'ya bağlıdır. Yahudi anlayışında önce

²²⁷ R. Bren, "The Ethics of St. Paul", *International Journal of Ethics*, Vol. 13, No. 4 (Jul. 1903), s. 496

Kutsal Yasa, sonra lütuf gelmektedir. Pavlus'un Mektupları ise, O'nun bu sıralamayı tersine çevirerek, önceliği lütfâ verdiğini göstermektedir. Pavlus, merkezi vurguyu İsa aracılığıyla bahşedilen Tanrı'nın lütfuna yapmıştır.

Lütuf bağlamında Pavlus, Kutsal Yasa'ya mutlak bir antitez oluşturur. O, Tanrı'nın lütfunun elçisidir²²⁸ ve lütuf, İsa yoluyla iletilir²²⁹. Pavlus'un deneyimleri Tanrı iradesi ile gerçekleşmiştir ve O'nun Tanrı yolundaki gayretleri, Tanrı'nın inayeti ile mümkün olmuştur²³⁰. Günahkâr kul da, Tanrı'nın inayeti sayesinde bağışlanır ve İsa aracılığıyla kurtuluşa erer²³¹.

Rembrandt'ın, merhametin, lütfun ve Kutsal Yasa'dan özgürleşmenin sembolü Aziz Pavlus'a yönelik ilgisi, kariyerinin başlangıcından itibaren gözlemlenebilir: *"Pavlus Hapiste"* (1627, Staatsgalerie, Stuttgart), *"Söyleşen İki Bilge / Petrus ile Pavlus"* (1628, National Gallery of Victoria, Melbourne) ve kendini Aziz Pavlus olarak betimlemiş olduğu bu otoportresi (**Resim 8**). Ellili yaşlarını süren sanatçının, Aziz Pavlus'u kendi yansımasına dönüştürdüğü otoportresi, otoportre üretimi içerisinde kendini bir İncil figürü ile özdeşleştirdiği tek yapıttır.²³² Bu durum, Rembrandt'ın tüm yaşamı boyunca gerçekleştirmiş olduğu İncil tasvirleri için çok önemli bir kavrayış sağlamaktadır. Hollanda Reform Kilisesi tarafından teşvik edilen ve Reformasyon anlayışının çıkış noktasını oluşturan Pavlusçu teoloji, Rembrandt'ın inanç anlayışının özüne ve sayısız İncil temalı tasvirinin karmaşık ikonografisine de ışık tutmaktadır.

Yapıtta Rembrandt, başı izleyiciye dönük bir biçimde, neredeyse profilden görülmektedir. Figür, her iki eliyle kısmen kıvrılmış bir elyazması tutmaktadır ve beyaz bir içlik üzerine giydiği önü açık koyu kahverengi bir kaftan ile tasvir

²²⁸ Romalılar 15: 16: "bu inayet de Allah'ın İncili'ne kahinlik eden, Milletlere Mesih İsa'nın hizmetçisi olmam içindir..."

²²⁹ Romalılar 5: 2: "O'nun vasıtası ile de içinde sabit olduğumuz inayete iman ile methal elde ettik..."

²³⁰ I. Korintoslular, 15: 10: "Fakat her ne isem, Allah'ın inayeti ileyim..."

²³¹ Henry S. Nash, "St. Paul and the Church Idea", **The Biblical World**, Vol. 32, No. 6 (Dec. 1908), s. 391

²³² Shelley Perlove and Lary Silver, "Rembrandt's Faith: Church and Temple in the Dutch Golden Age", (Stephanie S. Dickey review), published by the **College Art Association**, March 17, 2010 s. 1

edilmiştir. Sanatçı, yapıtın sağ tarafındaki gölgeli alan içerisinde güçlükle seçilebilen parmaklıklı bir çerçevenin yansıdığı, kısmen aydınlatılmış, yıpranmış görünümlü bir duvar önündedir. Işık onu, soldan ve dik bir açıyla aydınlatmaktadır. Sol arka planda, sanatçının imzası görülmektedir. İmzadaki “R” harfi, biçimsel olarak atipiktir. Yapıt, Rijksmuseum tarafından 1990-91 tarihinde restore edilmiştir.²³³

Yapıtı teolojik bir perspektiften incelemeden önce, sanatçının öğrencisi Hoogstraten’in değerlendirmesine de değinerek, sanatçının resimsel araçlarını ne doğrultuda kullanmış olduğuna bakmak, daha kapsamlı bir analize ulaşmaya katkıda bulunacaktır. Hoogstraten: *“Işık ve gölgenin güçlü karışıklığının görüldüğü yapıtlar...satranç tahtalarına benzer... bu nedenle ışıklı ve gölgeli alanları, fazla karıştırmamanızı tavsiye ederim; bunun yerine ışık ve gölgeyi uygun bir biçimde gruptandırın; en güçlü aydınlık alanları, ahenkle daha az aydınlık alanlara eşlik ettirin. Sizi temin ederim ki böylece bu alanlar ihtişamla ortaya çıkacak ve parlayacaklardır. En derin gölgelerinizi, daha yumuşak gölgelerinizle kuşatın. Böylece ışığın gücünü daha çok ortaya çıkarırsınız.”*²³⁴ Bu görüşten hareketle yapıt, Rembrandt’ın diğer otoportrelerinin aksine, bu dönemde tarihsel konulu yapıtlarında görülmeye başlayan bir nitelik kazanmaktadır.²³⁵

Sahnenin çerçevelenmiş olması sayesinde, Rembrandt’ın, altta kalan kolu ve el yazmasının kıvrılmış kısmını kesmiş olduğu kesin olarak bilinmektedir. Sahneyi kesme eylemi, sanatçının son dönem yapıtlarında, giderek artan bir cesaretle ortaya çıkmaktadır²³⁶ ve bu davranış, kompozisyonel bir amaca hizmet etmektedir. Kompozisyonun merkezinin, kanvasın üç yönünden de son derece belirsiz olması, yapıtın orjinal halinin daha büyük ölçekte gerçekleştirilmiş olduğunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Gelişigüzel çerçeveleme hattı, Rembrandt’ın kompozisyonu daha sonra, şu anki boyutuna küçültmeye karar vermiş olduğu

²³³ “A Corpus of Rembrandt Paintings IV: Self Portraits” a.g.e. s. 545

²³⁴ Hoogstraten’in bu teknik değerlendirmesine ek olarak Rembrandt’ın *chiaroscuro* kullanımına dinî bir çerçeveden bakıldığında, Aziz Pavlus’un Hristiyan müminler için “nur oğulları” tanımlaması (I. Selanikliler, 5:5) akla gelmektedir ve estetik tercihlerin, aynı zamanda birer anlam taşıyıcısı oldukları vurgulanmış olur. (a.g.e. s. 2)

²³⁵ a.g.e. s. 546

²³⁶ “Beyaz Saçlı Bir Adam Portresi” (1667, Melbourne)

anlamına gelebilir. Bu yönde müdahalelere, sanatçının erken dönem aside yedirme baskılarında da rastlanmaktadır.²³⁷

Edwin Buysen, “*Rembrandt by Himself*” adlı serginin²³⁸ katalogunda yer alan denemesinde yapıtı, sanatçının 1660 tarihli otoportresi (**Resim 9**) ile ilişkilendirir ve iki otoportredeki başların benzeşimine dikkat çeker. Yüzdeki proporsiyonların benzeşimine ve başların konumlandırılışlarının aynı olmasına dayanarak, Buysen 1661 tarihli bu otoportrenin ayna karşısında yapılmamış olduğunu; sanatçının yapıtı, konumlandırma, gölge-ışık ve ifade adaptasyonu ile, kabaca 1660 tarihli otoportresinden kopya etmiş olabileceğini ifade eder. Işık kullanımının, sanatçının tüm diğer otoportrelerinden farklı oluşu ile birlikte, başın son derece az detaylandırılmış olması, yapıtın ayna karşısında yapılmamış olma olasılığını güçlendirmektedir. Rembrandt’ın erken dönemi ile kıyaslandığında, yapıtın özgür üslubu dikkat çekse de yapıt, belirli bir sistem doğrultusunda, ilk kurgulanışı dışında *alla prima*²³⁹ olarak gerçekleştirilmiştir.²⁴⁰

Yapıtın, öncelikle bir otoportre mi, yoksa bir Pavlus betimlemesi olarak mı yorumlanması gerektiği konusu, tartışmalıdır. Rembrandt’ın otoportresindeki görünümü, Aziz Pavlus’un geleneksel betimlenme üslubundan bazı noktalarda ayrılmaktadır. Sanatçı, kendi yüz özelliklerini, Pavlus’a atfedilen özelliklere uydurmamıştır. Pavlus, Hristiyan ikonografisinde her zaman kel bir alınlı ve siyah, uzun sakallı olarak tasvir edilmiştir. Rembrandt da 1627 tarihli yapıtında, Pavlus’u bu özellikleriyle resmetmiştir. Fakat Rembrandt’ın bu yapıtta kendini sakalsız olarak betimlemesi, sanatçının yapıtın bir otoportre olarak değerlendirilmesini amaçlamış olduğunu ve De Vries’in varsayımının aksine yapıtın, Rembrandt’ın kendini salt pratik nedenlerle model olarak kullandığı bir Pavlus tasviri olmadığını düşündürmektedir. Bu tarz betimleme üslubuna, Rembrandt’ın başka yapıtlarında da

²³⁷ a.e.

²³⁸ 9 Haziran-5 Eylül 1999, National Gallery Londra; 25 Eylül- 9 Ocak 2000, Mauritshuis

²³⁹ *alla prima*, “ilk görüşte” anlamına gelen İtalyanca bir deyimdir. Geleneksel, görüntüyü uzun bir sürede çalışma yönteminin tersine, resmin tek bir oturumda, hızla tamamlandığı tekniği tanımlamak için kullanılır.

²⁴⁰ “A Corpus of Rembrandt Paintings IV: Self Portraits” a.g.e. s. 294

rastlanmaktadır. 1659 tarihli “Aziz Pavlus Portresi”nde de (National Gallery, Londra) figürün Aziz Pavlus olarak tanımlanabilmesi, yalnızca kılıç ve kitap gibi geleneksel atribüleri sayesinde mümkün olabilmektedir.

Yapıt, tamamlandıktan kısa bir süre sonra, Parisli banker Eberhard Jabach’ın koleksiyonuna girmiştir ve koleksiyonun 1696 tarihli envanterinde “*Rembrandt’ın Portresi*” olarak tanımlanmıştır. Kardinal Neri Corsini’nin koleksiyonuna ait 1750 tarihinden önce düzenlenmiş envanterde ise yapıt, “*Il proprio Ritratto di Reimbrant*” olarak ve Whleugel adlı bir duldan satın alınmış olduğu bilgisi ile yer almıştır. Daha sonra yapıt, ressam Nicolas Vleughels’in (1668-1737), Güney Hollandalı olan ve Roma’daki Fransız Akademisi’nin müdürü olan dul eşi Marie-Thérèse tarafından, muhtemelen düzenli olarak seyahat ettiği Paris’te satın alınmıştır. Eski bir tuval üzerinde bulunan nota göre de yapıt, 1807 yazında sanat taciri William Buchanan tarafından satın alınarak İngiltere’ye götürülmüştür. Resim, 1956’da Bay ve Bayan de Bruijn-van der Leeuw tarafından Rijksmuseum’a bağışlandığı tarihten itibaren müzede sergilenmektedir.²⁴¹

Yapıt, 1919’a kadar sanat tarihsel yayınlarda da, yalnızca bir otoportre olarak tanımlanmıştır. 1919’da ise Schmidt-Degener, yapıtta belli belirsiz gözüken kılıca ve elyazmasına dayanarak, Rembrandt’ın kendini Aziz Pavlus olarak betimlemiş olduğu varsayımında bulunmuştur. Bu görüş, o tarihten itibaren geçerliliğini korumaktadır. Kılıç, Pavlus’un öldürüldüğü silahın bir atribüsüdür ya da Pavlus’un Mektuplarında bahsi geçen “Ruh’un Kılıcı” metaforuna²⁴² bir göndermedir. İkinci atribü de, ciltli bir kitap biçimindeki İncil’dir. İncil Tanrı’nın kelâmını ya da Pavlus’un bizzat yazdığı mektupları sembolize etmektedir. Rembrandt kendini, kısmen kıvrılmış bir elyazmasını tutarken betimlemiştir ki bu gösterim biçimi, sanatçının kendini mektupları ile birlikte Aziz Pavlus olarak resmetme amacını göstermektedir.

Köşeli harfleri ile elyazması, İbrani alfabesini anımsatmaktadır. Van Thiel’e göre sol üstteki kelime, “*SIS*” ile biten altı İbrani harfinden oluşmaktadır. İlk ve üçüncü harfin aynı olması nedeniyle Van Thiel kelimenin, “*EFESIS*” olabileceğini öne

²⁴¹ a.g.e. s. 549-550

²⁴² Efesoslular, 6: 17: “Ve kurtuluş miğferini ve Ruh’un kılıcı olan Allah’ın sözünü alın”

sürmüştür. Bu, Rembrandt'ın Aziz Pavlus'u Efesoslular'a Mektubu ile betimlemek istemiş olduğu anlamına gelir fakat “*EFESIS*” kelimesinin doğrulanmasına yönelik güçlükler yüzünden, Van Thiel'in teorisine, sanat tarihsel yayınlarda fazlaca değinilmemiştir. 1990-91 tarihinde gerçekleştirilen restorasyonda ortaya çıkan duvara yansıyan parmaklıklı pencere gölgesi ise, Van Thiel'in tezini desteklemektedir. Edinilen bu yeni veri, sahnenin Pavlus'un hapis sahnesi olarak tanımlanabilmesine olanak vermektedir.²⁴³

Bu yapıt ve sanatçının “*Pavlus Hapiste*” adlı yapıtı arasında ikonografik bir ilişki söz konusudur. Pavlus'un mahkûmiyeti, resim sanatında nadiren betimlenmiş olan bir temadır. Pavlus, Philippi'de, Ceasarea'da ve iki kez de Roma'da olmak üzere dört kez hapse mahkûm edilmiştir. Rembrandt bu temayı betimleyerek, aynı zamanda mecazî anlamda bir mahkûmiyeti de kastetmiş olabilir. Pavlus, özellikle de Roma'daki ev hapsi döneminde yazmış olduğu düşünülen Efesoslular'a Mektubu'nda, kendini “Mesih İsa'nın mahpusu” olarak tanımlamıştır²⁴⁴.

Rembrandt'ın kendini Aziz Pavlus olarak betimleme tercihi alışılmadıktır. Tümpel'e ve Chapman'a göre, kendisini Aziz Pavlus'la özdeşleştirmesinin nedeni, sanatçının Pavlus'a yönelik kişisel ilgisinin ürünüdür ve Rembrandt'ın kendi yaşamının kusurluluğu ile Tanrı'nın merhametine sığınmışlığının bir itirafıdır. Chapman yapıtı bir “günah çıkartma” olarak yorumlamıştır. Chapman'a göre, “Pavlus, Rembrandt'ın sanatçı kişiliği için de son derece derin bir ilham kaynağı olmuştur. Pavlus'un dinî dehası, neredeyse Tanrısal bir vecd ve dünyevî bir tevazu içermektedir.”²⁴⁵

Petrus Katolikler için ne kadar önemliyse, Pavlus da Protestanlar için, özellikle de Roformasyon döneminde aynı oranda önemli olmuştur. Pavlus, Protestanlar tarafından, Papalık arketipi Petrus'a güçlü bir karşılık olarak benimsenmiştir.²⁴⁶ Ernest Renan, “*St. Paul*” adlı kitabında daha da ileri giderek, “Aziz Pavlus'u,

²⁴³ a.e.

²⁴⁴ Efesoslular, 3: 1: “Bu sebepten ben, siz Milletler uğruna Mesih İsa'nın mahpusu Pavlus...”

²⁴⁵ a.g.e. s. 549

²⁴⁶ “**Rembrandt's Late Religious Portraits**”, “Exh. cat. National Gallery of Art in association with University of Chicago Press, 2004 (review by Stephanie S. Dickey, Oct. 27 2005)

Protestanlık yaratmıştır” ifadesini kullanmıştır.²⁴⁷ Pavlus’un Mektupları’na dayanan ve kulun yalnızca iman yoluyla (*Sola Fide*) kurtuluşa ereceği doktrini, XVI. ve XVII. yüzyıllardaki Reformasyon hareketlerinde büyük bir önem kazanmıştır. İsa’ya imanın, Kutsal Yasa’ya itaatten çok daha değerli olduğu anlayışı ile Pavlus, özellikle Protestanlar tarafından, İsa’nın en önemli ve en evrensel havarisi olarak kabul edilmiştir.

“Yalnızca iman yoluyla kurtuluşa erme” doktrini dışında, Protestan Ahlâkı tezi yönünden bakıldığında Protestanlar tarafından da benimsenen, Pavlus’un “çalışmayan yemesin” anlayışı²⁴⁸, kapitalizmin yükselişinde önemli bir itki olmuştur. Protestanlık’ta kulun Tanrı tarafından “çağrıldığı” mesleğinde Tanrı yolunda çalışmasının en büyük ibadet olarak addedilmesi, Protestanların mesleklerinde başarı kazanmalarını sağlamış, başarının getirdiği ekonomik dönüşüm de kapitalizmin yükselişini hızlandırmıştır. Protestanların mesleklerinde başarılı olmaları bağlamında, çalışkanlıkları dışında göz önünde bulundurulması gereken bir başka husus da, “kredibilite”leridir.²⁴⁹ Bu noktada da Pavlusçu teolojinin “salâhiyet” anlayışı devreye girer. Salih kul, tüm yaşamında olduğu gibi, mesleğinde de doğruluğu ve dürüstlüğü gözetir. Mesleğinde itibar sahibi tüccar, güvenilirliği ile ticaret hayatında başarı sağlayarak ve bu başarının geri dönüşümü ile daha fazla meslekî faaliyette bulunarak kapitalist sistemin gelişerek işleyişinde büyük bir rol oynar. XVII. yüzyılda Hollanda’daki Protestanlar’ın, Baptist hareketten doğan mezheplerin mensuplarının ve bu mezhepler içerisinde yer alan Mennonitler’in ticari hayattaki başarıları²⁵⁰, Pavlusçu teolojiye dayanan “salâhiyet” anlayışı ile yakından ilişkilidir. “*Reform’la birlikte, ekonomik anlamda geleneksellikten kurtulma, hem dinî geleneğe, hem de bütün geleneksel otoritelere başkaldırma eğilimini destekleyici bir unsur olarak ortaya çıkmıştır. Fakat Reform, kilise otoritesinin insan hayatı*

²⁴⁷ Matthew Arnold, “**St. Paul and Prutanism; with an int. on Prutanism and the Church...**”, London: Smith, Elder & Co. 15, Waterloo Place, 1870

²⁴⁸ II. Selanikliler, 3: 10: “Çünkü yanınızda olduğumuz zaman: Bir kimse işlemek istemezse, yemek de yemesin diye tembih ederdik.”

²⁴⁹ “Şerefli olmak yararlıdır çünkü kredi sağlar.” (Max Weber, **a.g.e.** s. 39-40)

²⁵⁰ **bkz.** s. 71

üzerindeki etkisinin tamamen kaldırılması olmayıp, var olan biçimin, farklı bir anlamla değiştirilmesidir. Değiştirme, aslında çok rahat, o zamanlar pratik alanda az hissedilen, birçok durumda yalnızca biçimsel olan bir otoritenin, özel ve toplumsal yaşamın bütün alanlarında gözlenebilir ölçüde etkili olan, sonsuz derecede güçlü ve bütün yaşam biçimine etkisi olan bir otoriteye yerini vermesidir.”²⁵¹ Bu açıdan ele alındığında, Rembrandt’ın genel olarak sanatsal üretimi ve özellikle de eşi görülmemiş sayıdaki otoportreleri, kendi “çağrıldığı” mesleğinde kendi prensipleri²⁵² ve doğruluk anlayışı doğrultusunda gerçekleştirilmiş yapıtlar olarak değerlendirilebilir. Bu noktada, van de Wetering ve Alpers gibi sanat tarihçilerinin, sanatçının bu üretimini salt pazara yönelik olarak gerçekleştirmiş olduğu düşüncesine, daha önce de değinilmiş veriler ışığı altında katılmak mümkün gözükmemektedir. Ayrıca bu görüşte göz ardı edilen husus, Rembrandt’ın derin dinsel anlayışıdır. Sanatçı “Tanrısız istemenin ona yüklediği özel ödevini”²⁵³, mesleğini, Tanrısı yolunda ve yalnızca Tanrısı için büyük bir aşkla yerine getirmiştir. O, mesleği aracılığıyla, ilâhi güce ulaşmaya çalışmıştır.

Rubens’in etkileyici ve güçlü Aziz Pavlus tasvirlerinin aksine, Rembrandt’ın Pavlus’u içgözlemseldir ve derin bir tevazu içerisindedir. Rembrandt’ın, azizlere özgü atribüleri en aza indirmesi de, Mennonit bir tercih olarak yorumlanabilir. Rembrandt, en karmaşık sahneleri, yapıtın kapsamını, figürü ve kompozisyonu, en yalın özelliklerine indirgemıştır, tıpkı Mennonitler’in, her türlü ritüelden arınarak yalnızca İncil’in yalın gerçekliğine sığınmaları gibi.

“Kurtuluşa, yalnızca Tanrı’nın lütfu yoluyla ulaşılacaktır.” Rembrandt’ın, özellikle son dönem yapıtlarının dayandığı bu anlayış ile ilgili olarak Calvin’in sözleri son derece etkileyicidir: “Günah, insanı en dibe sürüklediği zaman, Tanrı’nın merhameti yardıma gelir. Aziz Pavlus, bizlere Tanrı’nın cömert merhametinin, bu yüzden daha da muhteşem olduğunu öğretir – günah taşarken, merhamet öyle büyük bir coşkuyla akar ki, sadece günahın üstesinden gelmekle kalmaz, onu tamamen yok eder.” Rembrandt’ın da “en dibe” sürüklendiğini hissettiği anda umudunun, Pavlus’un bu

²⁵¹ Max Weber, **a.g.e.** s. 24-25

²⁵² **bkz.** s. 59, Haubracken’in aktardığı ifadesine göre Rembrandt: “Bir resim, ustasını gayesine ulaştırdığı zaman tamamlanmıştır” değerlendirmesinde bulunmuştur.

²⁵³ Max Weber, **a.g.e.** s. 68

müjdesi olduğunu ve bu bağlamda Aziz Pavlus’la özdeşleşerek, kendini “karanlıktan kurtulmuş bir günahkâr” olarak betimlemiş olduğu dile getirilebilir.

3.7 “Savurgan Oğlun Dönüşü”

Savurgan Oğul Meseli²⁵⁴, Luka İncili’nde yer alan, kayıp ve kefarete kavramları ile ilgili üç meselin sonuncusudur.²⁵⁵ Bu üç mesel, Ferisiler’in ve dinî liderlerinin, İsa’yı, günahkârları huzuruna buyur ettiği ve onlarla yemek yediği için eleştirileri üzerine İsa’nın onlara verdiği cevaptır. Savurgan Oğul Meseli, bir babanın kayıp oğluna kavuşma sevincini, ilâhî sevgiyi ve Tanrı’nın sonsuz merhametini anlatmaktadır.²⁵⁶ ve İsa’nın şu sözleriyle özetlenebilir: “Tövbe eden bir günahkâr için, tövbeye muhtaç olmayan doksan dokuz salih kimse için olduğundan fazla, gökte sevinç olur.”

Mesel, kanonik İnciller’de yer alan otuz mesel içerisinde, Ortaçağ sanatında en çok konu edilmiş dört meselden biridir.²⁵⁷ Rönesans’la birlikte, Savurgan Oğul Meseli, en popüler mesel haline gelmiştir.

Savurgan Oğul Meseli, Rembrandt’ın da en çok ele aldığı temalardan biridir. Tema, sanatçının tüm kariyer süreci boyunca birçok kez ortaya çıkmıştır. “*Savurgan Oğlun Dönüşü*” adlı bu yapıtı da (**Resim 10**), sanatçının son önemli yapıtlarından biridir ve birçok eleştirmene göre de başyapıttır.²⁵⁸ Son ve en anıtsal dinî yapıtında yaşlı Rembrandt, Hristiyanlık’taki merhamet anlayışını, büyük bir ağırbaşlılıkla yorumlamıştır.

²⁵⁴ Luka, 15

²⁵⁵ Kutsal Kitap’ta yer alan diğer meseller, *Kaybolan Koyun Meseli* (Luka, 15: 3-7) ve *Kaybolan Para Meseli*’dir (Luka, 15: 8-10).

²⁵⁶ Mesel, geleneksel olarak Paskalya öncesi Büyük Perhiz’in üçüncü Pazar gününde okunur.

²⁵⁷ Diğer üç mesel, *Akıllı ve Akılsız Bakireler* (Matta, 25: 1-13), *Zengin Adam ve Lazar* (Luka, 16: 19-31) ve *İyi Samiriyeli* (Luka, 10: 29-37) meselleridir.

²⁵⁸ Kenneth Clark’a göre, “*Savurgan Oğlun Dönüşü*”nü, Leningrad’daki orijinalini görenlerin gelmiş geçmiş en mükemmel yapıt olarak değerlendirmeleri, mazur görülmelidir.” (John I. Durham, “**The Biblical Rembrandt: Human Painter in a Landscape of Faith**”, Mercer University Press 2004, s. 183)

Hafifçe aydınlatılmış bir kapı eşiğinde, yüksek mevkiini yansıtan giysiler içerisindeki yaşlı bir adam, önünde diz çökmüş, yırtık pırtık giysileri ile pejmürde bir haldeki kel, bir deri bir kemik kalmış genç bir adama sarılmaktadır. Arkadaki figürler, sükûnet içerisinde onları seyretmektedirler. Rembrandt'ın son dönem üslubunu yansıtan kendinden emin, rafine bir *impasto* ve olayın dramatik yoğunluğunu arttırmak üzere zengin bir *chiaroscuro*²⁵⁹ uygulaması ile tuval, dokuların ve giysilerin detaylarını ikinci plana atarak, bu unsurları resmin özüne tabi kılmıştır.²⁶⁰ Bob Haak'ın iddia ettiği üzere ²⁶¹, tamamlanmamış bir yapıt olsa da olmasa da “*Savurgan Oğlun Dönüşü*”, Rembrandt'ın resim yapma eylemini, son derece cesur ve sınırlandırmalar olmaksızın, bir keşif olarak gerçekleştirme yaklaşımını gözler önüne sermektedir. Rembrandt'ın son derece yalın tekniği ve tasarımına rağmen yapıtın, görülür görülmez, Luka İncili'nde geçen meseli konu ettiği anlaşılabilmektedir. Yapıt, öykünün nihai anını görselleştirmektedir: Mirasıyla birlikte erdemlerini de çarçur eden ve sonunda büyük bir pişmanlıkla evine dönen savurgan oğul, onu sevgi ve şefkatle karşılayan babasıyla kavuşmaktadır. Sahnenin kompozisyonu da, Rembrandt'ın son derece özgün ve cesur yaklaşımını yansıtır; iki kahraman merkezden uzak bir biçimde, kompozisyonun sol tarafında konumlandırılmıştır ve alçak, sahnevari bir platformda izole edilişleri ile spontan, neredeyse gelişigüzel gözükmemektedirler. Yaşlı baba cepheden, oğluna eğilmiş olarak, oğul da arkadan, pişmanlık ve suçlulukla başını babasının göğsüne yaslamış bir biçimde resmedilmiştir. Babanın parlak kırmızı pelerini ve göz alıcı giysisi, oğlun delik deşik giysisi, pejmürde hali, yıpranmış sandaletleri ve yara bere içindeki ayakları ile tezatlık yaratmaktadır. Bu yapıtta, önceki yapıtlardan çok daha fazla bir

²⁵⁹ Rosenberg, eleştirmenlerin Rembrandt'ın renkçiliğini hafife alarak, *chiaroscuro* kullanımını öne çıkardıkları görüşündedir. Ona göre sanatçının bu yapıtı ile birlikte “*Yahudi Gelin*” (1667, Rijksmuseum) ya da “*Aile Portresi*” (1668-69, Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswick) gibi yapıtlarının parlak kırmızılarını ve eşlik eden tonlarla olan zengin etkileşimlerini gören bir kimse, bu değerlendirmeye katılmak konusunda tereddütte kapılır; bu yapıtlarında sanatçı olağanüstü cesaretli bir renkçidir. (Jakob Rosenberg, *a.g.e.* s. 200)

²⁶⁰ Susan Donahue Kuretsky, “The Return of the Prodigal Son and Rembrandt's Creative Process”, Vassar College, *Canadian Journal of Netherlandic Studies*, s. 23

²⁶¹ Arkaplandaki figürleri Rembrandt üslubuna ait görmeyen Bob Haak, “*Rembrandt: His Life, His Work, His Time*” adlı kitabında yapıtın, sanatçı tarafından değil, başka bir ressam tarafından tamamlanmış olduğunu iddia eder. Haak, bu iddiasını savunurken, sanatçının “*R. V. Ryn f.*” olarak görülen imzasının, diğer hiçbir imzasına benzememesinin altını çizerek.

biçimde, tıpkı meselin tam anlamının, yalnızca son derece derin sembolik karakteri yoluyla kavranabileceği gibi, tüm biçimsel nitelikler ve özellikle de renkler, sembolik bir önem taşımaktadır. Babanın ve oğlun giysilerinin sıcak tonları uyumlu bir birliktelik oluştururken, rollerinin karşıtlığını da dokunaklı bir biçimde ifade eder. Baba, son derece merhametlidir fakat ilerlemiş yaşına rağmen, aynı zamanda güçlü ve etkilidir.²⁶² Savurgan oğlun kaması, onun bir zamanlar sahip olduğu soylu mevkiini gösteren, onu diğer dilencilerden ayıran ve babasının yönetimini sorgulamasına yol açan kibrinin, hüznü bir hatırasıdır. Resimsel alanının büyük bir bölümü ikincil karakterlere ayrılmıştır: Sağ tarafta oturur vaziyette ve ayakta resmedilmiş iki iyi giyimli figür, gölgede kalan kapı girişinde görülen genç bir figür ve arkaplanda neredeyse seçilemeyen bir kadın figürü²⁶³ yapıtın ikincil figürlerini oluştururlar.

Rembrandt'ın yapıtına, çok sayıda kaynak söz konusudur. “*Savurgan Oğul*” teması, XVI. ve XVII. yüzyıllarda Hollanda’da son derece popülerdir. Erken XVI. yüzyılda, meselin farklı bölümleri, birçok kez tasvir edilmiştir. En yaygın olarak ele alınan bölümler, oğlun mirasını alışı, evden ayrılışı, eve dönüşü ve şerefine düzenlenen ziyafet bölümleridir.²⁶⁴ Meselin bu bölümleri, önceleri sıkça konu edilmiş olsa da, zamanla çoğu önemini yitirmiş ve XVII. yüzyıldan itibaren, savurgan oğlun içki âlemleri ve sefahat sahneleri içerisinde betimlendiği, rahatına düşkünlüğün tehlikelerine dair bir ahlâk dersi niteliğindeki yapıtlarla, öykünün ilk bölümü benimsenmiştir.²⁶⁵ Genç Rembrandt’ın da, Amsterdam’a yerleşmesinden

²⁶² Constantinos V. Proimos, “Forgiveness and Forgiving in Rembrandt’s Return of the Prodigal Son”, **Art, Emotion and Value: 5.th Mediterranean Congress of Aesthetics**, s. 293

²⁶³ Yapıtta yer alan ikincil figürlerin kimlikleri, Rembrandt eleştirmenleri arasında hep bir tartışma konusu olmuştur. Arkaplanda yer alan bu kadın figürü de, hizmetçi ya da savurgan oğlun annesi olarak tanımlanmıştır. Birçok tarihçi, Rembrandt’ın özellikle de olgunluk dönemi yapıtlarında rastlanan belirsiz, tanımlanamayan ikincil figürleri, sanatçının da dâhil olduğu resimsel geleneğin bir parçası olarak açıklamaktadırlar. (Barbara Haeger, “The Prodigal Son in Sixteenth and Seventeenth Century Netherlandish Art: Depictions of the Parable and the Evolution of a Catholic Image”, **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art** Vol. 16, No. 2/3, 1986, s. 131)

²⁶⁴ Colin Campbell, “Rembrandt’s “Polish Rider” and the Prodigal Son”, **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 33 (1970), s. 297

²⁶⁵ Susan Donahue Kuretsky, **a.g.e.** s. 24

sonra, öykü ilgisini çekmeye başlamıştır. 1636 tarihli “*Rembrandt ve Saskia “Savurgan Oğul Tavernada” Sahnesinde*” (Gemäldegalerie, Dresden) adlı yapıtta Rembrandt çifti, bir taverna iç mekânında görülmektedir. Saskia, kendinden emin bir biçimde eşinin kucağında oturmaktadır; Rembrandt da içki içme yarışlarında kullanılan kadehlere benzer bir kadehle, izleyiciye kadeh kaldırmaktadır.²⁶⁶ Yapıt, Rembrandt’ın Amsterdam’da kazandığı âni başarı ve şöhretten aldığı hazzın, sanki bir günah çıkarma etkisi taşıyan kompozisyonu ile, savurgan yaşam tarzının belirsizliğini hissettirmektedir.²⁶⁷ Yine aynı tarihte gerçekleştirdiği, öyküye dair aside yedirme baskıları da, bu bağlamda anlamlı gözükmektedir. Rembrandt, 1636 tarihli aside yedirme baskısında (Rijksmuseum) öyküyü, İncil’e sıkı sıkıya bağlı bir yorumla ele almıştır. Sanatçı, gelişmiş bir düzenleme içerisinde figürlerin boyutlarını küçültmüştür; böylece baba ve oğlun karşıtlığında, evin kutsallığına daha büyük bir önem verilmiştir. Yapıtta, “mirasını hovarda bir yaşam sürerek harcayan” oğlun pişmanlığı ve “şefkatle oğlunun boynuna sarılıp, onu öpen” babanın bağışlayıcılığı vurgulanmaktadır. Rembrandt’ın, baba ve oğlun başlarını yakın bir biçimde konumlandırması, uzun bir süredir kayıp olan oğlun müthiş fiziksel ve spiritüel çöküşünün – çirkin “öteki”liğinin, eve dönüşün önünde duramayacağını vurgulamaktadır. Savurgan oğul, yozlaşmış yaşamı ile yüzleşerek: “*Baba, ben göğе karşı ve senin gözünde suç işledim*” demektedir. Metne sadık kalış, genç Rembrandt’a, Barok devinimi ve duygusu tercihini mükemmel bir biçimde ifade

²⁶⁶ Ingvar Bergström, “Rembrandt’s double-portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery, a Tradition Transformed”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17, 1966; Susan Kuretsky, *a.g.e.* s. 31

²⁶⁷ Ingvar Bergström’ün 1966’da kaleme aldığı “**Rembrandt’s Double Portrait of Himself and Saskia at the Dresden Gallery: A Tradition Transformed**” adlı çalışmasına kadar yapıt, Rembrandt’ın karısına ve ulaştığı anı başarının getirdiği refaha dair duyduğu hazzın bir ifadesi olarak yorumlanmıştır. Fakat Bergström, bu yayınında yapıtın, mirasını hafifmeşrep kadınlarla çarçur eden Savurgan Oğlu tasvir ettiği görüşünü ortaya atmıştır. Bu görüşten sonra eleştirmenler, yapıtın bir portre olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği üzerinde tartışmışlardır. Bergström’e göre yapıt, bir açıdan portredir ve bir tür günah çıkarma amacındadır. Christian Tümpel bu görüşe karşı çıkarak, yapıtın yalnızca öyküyü betimlediğini, Rembrandt ve Saskia’nın da yalnızca birer model olduklarını dile getirmiştir. Anneliese Mayer-Meintschel’in teknik analizi (1970-71), yapıtta en azından bir figür daha olmuş olduğunu belgelemiştir. Böylece çok figürlü bir tarihsel ya da janr resminden, vurgunun iki figüre yapıldığı bir kompozisyona dönüşmesi, yapıtın bir portre olduğu düşüncesini desteklemektedir. Yine de sanat tarihçileri arasında yapıtın bir günah çıkarma amacında olup olmadığı, hala tartışma konusudur. (David R. Smith, “Rembrandt’s Early Double Portraits and the Dutch Conversation Piece”, *The Art Bulletin*, Vol. 64, No. 2, (Jun. 1982), s. 281-282

edebilmesine ve hizmetçinin en iyi giysi ve ayakkabıları getirmesi gibi anlatımsal detayların üzerinde durabilmesine olanak tanımıştır.²⁶⁸ Sanatçı, evin eşik kısmını daha yoğun bir biçimde vurgulayarak, evin bütünü ve daha evrensel anlamda yuva anlayışını temsilen evin bir bölümünü kullanarak, bir tür mimari sinekdos uygulamıştır. Sanatçı, Savurgan Oğul gibi, hem ayrılığı hem dönüşü, hem yuva ve ailenin kaybını hem de geri kazanılışını içeren öykülerde, içerideki ve dışarıdaki ayrımını etkili bir biçimde vurgulamıştır.²⁶⁹ Sanatçı, tüm kariyeri boyunca aynı şemanın türlü varyasyonlarını, defalarca kullanmıştır.²⁷⁰

Rembrandt'ın, en az Savurgan Oğul kadar ilgisini çeken başka bir tema da dilenciler temasıdır. Sanatçının dilencilere ve evsizlere, onların darmadağın, tuhaf görünümlerine, ya da soyutlanmışlıkları ve köksüzlüklerine dair ilgisi, Leyden yıllarında başlamış ve tüm kariyeri boyunca süregelmiştir. Sanatçının konuya dair ilgisi, kendini sadaka dilenen bir dilenci olarak betimlediği 1630 tarihli aside yedirme baskı otoportresinde de gözlemlenebilir (The Heckscher Museum of Art, Huntington, New York). Rembrandt, erken döneminde “*Yahuda*” (1629, Normanby Collection, Mulgrave Castle, Whitby, Yorkshire), “*Aziz Jerome*” (1632 ve 1635 aside yedirme baskıları) ve Savurgan Oğul gibi, tövbekârları konu edindiği dinî imgeleri ile eş zamanlı olarak, dilencilere dair çalışmalar da gerçekleştirmiştir.²⁷¹ Bu durum, günahkâr insanoğlunun, tövbe ve Tanrı sevgisi yoluyla kurtuluşa ereceği Protestan anlayışı sembolize etmektedir.²⁷² “*Savurgan Oğlun Dönüşü*” ile de, sanatçının, tüm yaşamı boyunca ilgilenmiş olduğu iki tema bir araya gelmiş olur.

²⁶⁸ Rosenberg, **a.g.e.** s. 144

²⁶⁹ Susan Kuretsky, **a.g.e.** s. 26

²⁷⁰ Rembrandt'ın aynı temaya ait diğer yapıtları, 1642 tarihli çizimi (Teylers Museum, Haarlem) ve savurgan oğlu domuzlarla birlikte tasvir eden başka bir çizimidir (1645, British Museum).

²⁷¹ Rembrandt, diğer ressamlardan farklı olarak, yoksunluklarına rağmen dilencilerin bir nebze de olsa kalan insan onurlarının fark edilmesini ister. Çağdaşlarında görülen küçümseyici, alaycı ya da sığ bir ahlâksallıkla işlenen dilencilere, Rembrandt'ın yapıtlarında rastlanmaz. Rembrandt, belki de dilencilerin talihsizliğini giysileri, hareketleri ve ifadelerindeki acı ve yoksullukla gösteren ilk sanatçıdır. O, XVII. yüzyıl sanatında, evsizleri konu edinen tek sanatçıdır. (Julius Held, “A Rembrandt Theme”, **Artibus et Historiae**, Vol. 5, No. 10, 1984, s. 26

²⁷² Robert Baldwin'e göre de “Dünya üzerinde, tıpkı İsa gibi, bizler de dilencileriz” anlayışı, Rembrandt'ın yoksulluk, yetersizlik ve dilencilikle ilgili tasvirlerinin Protestan arkaplanını göstermektedir.

Rembrandt, konuya dair bu son yapıtında ise, savurgan oğlu, yolculuğunun sonunda, perişan bir halde, pişmanlık içinde, geri dönüş anında tasvir etmiştir. Bir XVII. yüzyıl Hollandalı izleyici için öykünün sonu, birçok biçimde yankılanır; kötü davranışın sonuçlarına dair bir uyarı, ailevi bağların ve yuvanın öneminin bir göstergesi, ya da günah ve tövbe alegorisinin farklı teolojik anlamlarını düşündürür. Konunun, XVII. yüzyıldaki popülerliği ile birlikte, eleştirmenler, Rembrandt'ın, koleksiyonunda da bazı yapıtları bulunduğu bilinen Maerten van Heemskerck'in 1525 tarihli bir oymabaskısından ilham almış olmasının²⁷³ ve Heemskerck'in meseli yorumlayışı ile, Katolikler ve Protestanlar arasında süregelen teolojik ihtilaflar ilişkisinin altını çizerler. İnsanoğlunun kurtuluş arayışındaki dünyevî yolculuğunda öyküdeki baba Tanrı'yı, savurgan oğul da günahkâr kulu temsil eder ve savurgan oğlun sonunda döndüğü ev, Kilise'nin kutsallığının bir metaforudur. Susan Kuretsky'ye göre Rembrandt, Heemskerck'in etkisiyle, “...*Fakat henüz uzakta iken, babası onu görüp acıdı, koştu, boynuna sarıldı ve öptü*” diyen İncil'i ve Tanrı'nın günahkâr kullarını bağışlamaya hazır olduğunu göstermek amacıyla, babanın oğlu ile daha evden uzakta iken buluşması üzerine vurgu yaparak meseli yorumlayan Calvin'i göz ardı etmiştir. Kuretsky, XVI. ve XVII. yüzyıllarda Hollanda'da süregelen hararetili Reformasyon tartışmalarında, kurtuluşa erme koşulları, tövbenin, kefaretin ve günah çıkarmanın önemi, kilise ritüellerinin gerekliliği konularının, Protestan ve Katolik anlayışlarda farklı yorumlanmış olduğunu vurgulayarak, iki anlayış arasındaki farkları şu şekilde açıklar: “*Kurtuluşa erme koşulları üzerine yapılan geç XVI. yüzyıl Reformasyon tartışmalarında Katolikler'e göre mesel, tövbenin ve mağfiret yolunda gerçekleştirilen kilise törenlerinin ya da günah çıkarmanın öneminin bir göstergesidir. Protestanlar ise meseli, Tanrı'nın pişmanlık duyan günahkâr kullarına karşı merhametinin kanıtı olarak görürler ve kilise ritüelleri olmaksızın, iman yoluyla kurtuluşa erme doktrini için önemli bulurlar.*”²⁷⁴ Rembrandt'ın, Heemskerck'in ana karakterleri izole edişini benimsemesi ve böylece kavuşma anını, içerideki ve dışarıdakini bir araya getirerek evin girişine

²⁷³ Rembrandt'ın ve Heemskerck'in yapıtları arasındaki ilişkiye dair sıkça dile getirilen görüş, ilk kez, M. van Rijckevorsel tarafından “*Rembrandt en de Traditie*” (1932, Rotterdam) adlı kitabında ortaya atılmıştır.

²⁷⁴ Susan Kuretsky, a.g.e. s. 25

yakınlıklarını vurgulaması, karşıt olanların yüzleşmesi olarak algılanabilir.²⁷⁵ Rembrandt, İncil'in ve Calvin'in yorumunun yerine, Heemskerck'i takip etmiştir.

Bu arkaplanın bilinmesi, “*Savurgan Oğlun Dönüşü*” yorumlarının daha iyi anlaşılmasını sağlar. Bu temaya dair yapıtlarında Rembrandt, genç adamın fiziksel gücünün, maddi ve spiritüel mahrumiyetle, nasıl acımasızca korozyona uğramış olduğunu ve oğlun, ancak babasının önünde diz çökerek lûfa ulaşabileceğini anlatmaktadır. Savurgan oğul, ancak bağışlandıktan sonra kendini bağışlayabilecektir.²⁷⁶ Sanatçının aside yedirme baskısı ve otuz yıl sonra gerçekleştirmiş olduğu tablosu, aynı öyküsel anı tasvir ediyor olsalar bile, üslup ve yorum olarak birbirlerinden farklıdır. Rembrandt'ın, üslubuyla birlikte, duygusal, ailevi ve teolojik ilişkilere dair anlayışı da evrimleşmiştir. Otuz yaşında genç bir sanatçı olarak Rembrandt, savurgan oğlun yozlaşmış yaşamına, en duyarlı olduğu dönemindedir. Öyküyü, savurgan oğlun davranışının yıkıcı sonuçlarını vurgulamak ve yıkıma uğramış fiziksel ve duygusal durumunu gözler önüne sermek için kullanmıştır. St. Petersburg yapıtında ise Rembrandt, kompozisyonu küçük, aydınlatılmış bir sahneye ve gölgede kalmış kapı eşiğine indirgemıştır. Sanatçının, baba ve oğul ilişkisine dair yorumu, tamamen değişmiştir. O, yaşlı figürü, yüzü cepheden izleyiciye dönük bir biçimde yeniden konumlandırarak, figürün müşfik yüz ifadesi ve özenle tasvir edilmiş el jestlerini²⁷⁷ daha empatik bir hale dönüştürmüştür. Baba, bağışlama, merhamet ve sevgi ifadesi ile nazikçe, arkadan görülen oğlunu kucaklamaktadır. Bu büyük değişim, meselin anlamına dair son derece derin bir duyarlılığın göstergesidir. Babanın, oğlunu çerçeveleyen ve sarmalayan, belirgin kavisli biçimi, ustaca, kapının gölgede kalmış kemerli girişini yineler ve vurgular. Sonuç olarak yaşlı adam, oğlunun, onun aracılığıyla kurtuluşa erdiği eşik olur.²⁷⁸

²⁷⁵ a.e. s. 26

²⁷⁶ a.e. s. 28

²⁷⁷ Hollandalı Katolik rahip ve yazar Henri J. M. Nouwen (1932-1996), yapıtla karşılaşması sonrasındaki kendi spiritüel yolculuğunu anlattığı “*The Return of the Prodigal Son: A Meditation on Fathers, Brothers and Sons*” adlı kitabında, babanın elleri arasındaki farklılığa dikkat çekmiştir. Nouwen, kompozisyonda babanın, oğlunun omzunda görülen sol elinin, daha güçlü ve maskülen, sağ elinin ise anlayışlı bir jest ile daha yumuşak ve feminen olarak tasvir edilmiş olduğunu dile getirir. Yazara göre babanın elleri, hem babalık, hem de annelik özellikleri göstermektedir.

²⁷⁸ Susan Kuretsky, a.g.e. s. 29

Geç dönem yapıtında en önemli vurgu, “bağışlayıcılık” kavramı üzerine yapılmıştır. Bağışlanma ve bağışlayıcılık kavramı, bu yapıt ve kompozisyonun düzenlenişi ile, Rembrandt’ın yaşamındaki anlamının bir yansıması olarak ortaya çıkar. Yapıtta, ikincil figürlerin konumlandırılışı, sanatçının bağışlanma kavramı üzerine yoğun tefekkürünün destekleyici unsuru görevindedir. Rembrandt baba ve oğlun buluşma anını, büyük oğul olarak tanımlanan²⁷⁹ ve bu buluşma anına, onaylamayan bir ifade ile dâhil olan figüre önemli bir alan bırakarak tasvir etmiştir. Baba, savurgan oğlunu, onunla aynı duyguyu paylaşmayan büyük oğlunun bakışları altında koşulsuz olarak bağışlamıştır. Rembrandt’ın “bağışlanma” ve “bağışlamama” eşleştirmesi, insanî varoluşun süregelen unsurlarından birine yönelik güçlü ve içgözlemsel bir kavrayış sağlar. Bu nedenle de yapıt, Hristiyan ruhu duyumsatan ve sanatçının kendi geçmişini, Saskia ile yeni evlendiği dönemdeki savurganlığını anımsatan, empatik duruşunu temsil eder. Rembrandt, öyküye dair kendi öznel yorumunu getirmiştir. Sanatçı kompozisyonunda, yalnızca ön plandaki iki kahramana değil, yapıtın sağ tarafında yer alan ve kayda değer bir alanı kaplayan ayaktaki figüre de vurgu yapmıştır. Bu figür, Tümpel’in de dile getirdiği üzere, babanın büyük oğludur ve karanlığın içinde görülen ikincil figürlerden açıkça farklı olarak, ön planda resmedilmiştir. Rembrandt bu figüre, baba ve savurgan oğul figürleriyle eşit önem vermiştir; yapıtın sağ bölümü neredeyse tamamen bu figüre ayrılmıştır. Aynı şekilde, ışık baba ve savurgan oğlu aydınlattığı oranda, bu figürün yüzünü aydınlatmıştır ve yüz ifadesi gözler önüne serilmiştir ki Rembrandt, bu ışık kullanımını yalnızca yapıtının anlamına dair esas olarak gördüğü figürler üzerinde uygular. Figürün özenli giysisi, kırmızı pelerini, şapkası ve değneği, onun önemli konumunu göstermektedir. Bu figür, babadan sonra, hiyerarşik olarak ikinci kişidir; otoriteye katkı sağlamasının yanında, babasıyla bu otoriteyi paylaşmaktadır. İncil’e göre büyük oğul, babasının, kardeşinin dönüşü şerefine besili danayı kestirmesine ve ziyafet vermesine oldukça öfkelenmiştir çünkü, hiçbir zaman itaatsizlik etmemiş olmasına rağmen, babası ona arkadaşlarıyla eğlenmesi için bir oğlak bile

²⁷⁹ “*Rembrandt: Images and Metaphors*” (2006) adlı kitabında Christian Tümpel, ayaktaki bu figürün, büyük oğul olduğunu dile getirir. Susan Donahue Kuretsky’e göre ise büyük oğul, arkaplandaki, izleyiciye doğru bakan genç figürdür (a.g.e. s. 23-24). İki yaklaşımdan, Tümpel’in tanımlaması, akla daha yakın gelmektedir.

vermemiştir. Büyük oğul doğruluğu ve itaati, şefkat ve bağışlama olarak değil, hak ve ödül olarak algılamaktadır. Luka'ya ve birçok teologa göre büyük oğul, tıpkı Ferisiler gibidir. Babasına itaat etmesine ve görünüşte uygun bir yaşam sürüyor olmasına rağmen aslında o, kendini üstün görmektedir ve kincidir; davranışı merhametten uzaktır.²⁸⁰ Bu hususlar, Protestanlık anlayışında tasvip edilmez ve kınanır.

Rembrandt öyküyü, İncil'e göre, kardeşinin dönüş anında tarlada olan büyük ağabeyin ²⁸¹ rolüne vurgu yaparak ve Kutsal Metin'den ayrılarak yorumlamıştır. Böylece savurgan oğlun bağışlanma öyküsü, Rembrandt'ın tasviri ile daha da karmaşık bir hale gelmektedir. Yapıt artık, “bağışlanmayı dileyen” ve “bağışlayan” ile sınırlı değildir; kardeşinin “bağışlanmasına karşı çıkan” ya da “henüz bağışlanamaz” olarak yargılamakta olan ağabey de vurgulanmaktadır.²⁸² Rembrandt, koşulsuzca bağışlayan baba ile bağışlamayan büyük oğlu yan yana tasvir ederek ve “bağışlama” ve “bağışlamama” kavramlarını eşleştirerek, izleyiciyi ahlâki bir ikilemle yüzleşmeye zorlamaktadır. Babanın bağışlayıcılığı ile büyük oğlun bağışlamaz tutumunu aynı tarafta tutarak ve patriarkal otoriteyi “bağışlama” ve “bağışlamama” olarak ayırarak Rembrandt'ın gerçekleştirmek istediği şey, bağışlanmanın koşulsuz olarak bahşedildiğini ifade etmektir. Baba ve iki oğlu, bağışlamanın koşulsuzluğunu izleyiciye düşündürmek için vardırırlar ve yapıt, bağışlamanın yüceliğini ve derinliğini olağanüstü bir üslupla görselleştirir.

Rembrandt, “bağışlayıcılık” kavramı ile, merhamet anlayışını büyük bir ağırbaşlılıkla yorumlamıştır. Sahne, anlık, şiddetli bir duygudan uzaktır. Yapıtta, figürlere neredeyse heykelvari bir görünüm katan, derin bir sükûnet içerisinde zamansal değişimlere karşı koyan, duygulara kalıcı bir karakter kazandıran bir hava hâkimdir. Baba ve oğulları, görünüş olarak neredeyse hareketsizdirler fakat içsel olarak derinden sarsılmışlardır. Bu dinginlikle Rembrandt, sonsuzluğa uzanan bir anı görselleştirmiştir. Tüm jestleriyle baba, insanoğlunun karanlık varlığını şefkatle

²⁸⁰ Barbara Haeger, **a.g.e.** s. 129

²⁸¹ Luka, 15: 25

²⁸² Constantinos V. Proimos, **a.g.e.** s. 295-296

aydınlatan, yorgun ve günahkâr insanoğlunun merhametine sığındığı Tanrı'yı sembolize etmektedir.

Savurgan Oğul temasının Protestan anlayışında benimsenmesi ve popüler olmasının sebebi, daha önce de değinildiği üzere, Tanrı'nın günahkâr kulunu, hiçbir aracı olmaksızın bağışlamasını sembolize ediyor oluşundan kaynaklanmaktadır. Protestanlık inancında kul, ebedî olarak belirlenmiş kaderini karşılamak için, kendi yolunu tek başına kat etmek zorundadır. Hiç kimse, hiçbir vaiz, hiçbir ayin ona yardım edemez çünkü ayinler Tanrı tarafından, kendi şanını arttırmak için düzenlenmiştir ve Tanrı'nın inayetini elde etmek için araç olamazlar.²⁸³ Luther'le başlayan "kutsallık aracı olarak tüm ayinlerin değersizleştirilmesi" ve dünyanın dinî "arındırılması" Kalvinistler'le birlikte en son noktasına vardırılmıştır. Baptist hareketten doğan mezhepler ve Mennonitler de bu anlayışı takip etmişlerdir.

XVI. yüzyılda meselin ilk bölümünün, gelişmekte olan kapitalizm ve burjuva kültürünün etkisiyle Protestan Hollanda sanatında sıkça konu edilmesine dair "*Kapitalizmin Ruhu ve Protestan Etiği*" cephesinden bakıldığında Weber'in şu satırları son derece anlamlıdır: "...Asketizm, bütün gücüyle tek bir şeye karşıydı: Varlıktan doğal zevk alınması ve onun hazzını oluşturan şeyler. Bu eğilim, kendine özgü bir biçimde, I. Jacop ve I. Karl tarafından ilan edilen "*Book of Sports*"da dile gelir. Püritenlerin, kralın Pazar günleri ayin dışında bazı popüler eğlencelere yasal izin vermesine karşı savaşmaları, yalnız Şabat gününün bozulmasına neden olduğu için değil, ayrıca azizlerin düzenli yaşam biçimlerinden isteyerek ayartılmalarına yol açmasına bağlıydı. Ve kralın o sporların yasallığına karşı herhangi bir saldırıyı kesin ve acımasız cezalar ile tehdit etmedeki amacı, Püritenizmin devlet için çok zararlı olan anti-otoriter asketik eğilimini kırmaktı. Bugün nasıl kapitalist toplum "*çalışmak isteyen*" işçi sınıfının sınıf ahlâkına ve otorite düşmanı sendikalara karşı koruyorsa, monarşik feodal toplum da aynı şekilde "*zevk peşinde olanları*", doğmakta olan burjuva ahlâkına ve otorite düşmanı asketik eğilimli ayinlere karşı korudu... Hollanda'da çoğunlukla katı bir realizm içinde büyük bir sanatın gelişmesinin mümkün olması, otoriter ahlâkî yönetimin ne ölçüde sarayın ve naipler topluluğunun (bir rantıye tabakası) etkilerine karşı çıkabildiğini gösterdiği gibi,

²⁸³ Max Weber, a.g.e. s. 84

Kalvinist teokrasinin kısa süren egemenliğinin ölçülü bir devlet kilisesine dönüşmesinden ve asketik gücünü fark edilir derecede yitirmesinden sonra zenginleşen küçük burjuvanın yaşam zevkini de gösterir.”²⁸⁴ Asketizmin zayıflaması sanat yapıtlarının konu seçimini ve ele alınışını da etkilemiş, püritenliğin egemenliğinden yavaş yavaş sıyrılan sanatçılar, giderek sekülerleşen meselin ilk bölümünü, dönüşen beğeni anlayışı doğrultusunda, İncil’le olan ilişkisinin altını çok fazla çizmeyerek salt ahlâksal bir öğreti çerçevesinde ele almışlardır. Rembrandt da Dresden yapıtını, bu popülerlik dalgası içinde gerçekleştirmiştir.

Savurgan Oğul, babasına kibri yüzünden karşı gelerek ve ayrıcalıklarını suistimal ederek “zenginliğin tembelliğe ve bedensel zevklere yol açan hazzına kapılmış, hepsinden önemlisi de “kutsal” yaşamı elde etme çabasından ayrılmıştır.”²⁸⁵ “...Azizlerin ebedi huzuru” öte dünyadır, fakat kutsanmışlıklarını garanti edebilmek için insanlar bu dünyada “gündüz olduğu sürece onları gönderenin işlerini yapacaklardır ” Tanrı’nın kendi şanını arttırma ile ilgili açıkça görülen dileğine, boş zaman ve zevk ile değil, sadece çalışma ile hizmet edilir. Zamanı boşa harcama bütün günahlar içinde ilk ve ilkece en ağır olanıdır... Zaman sonsuz denilecek kadar değerlidir, çünkü kaybedilen her saat, Tanrı’nın şanını arttırma hizmetindeki çalışmadan çalınmıştır.”²⁸⁶ Savurgan oğul, bu en büyük günahı işlemiştir; evden ayrılışı akabinde yaşadığı sefahat da, Protestan anlayışta şiddetle kınanır. “Cinsel ilişkiye evlilikte bile, yalnız Tanrı’nın şanını arttırmak için Tanrı tarafından istenen bir araç olarak “üretken ol ve çoğal” buyruğuna uyarak izin verilir. Dinî şüphelere karşı olduğu gibi, bütün cinsel tahriklere karşı şu reçete verilir: Mesleğinde var gücünle çalış.”²⁸⁷ Savurgan Oğul, Tanrı gözünde yoksullardan farklı değildir ve o da, “çalışmadan bir lokma yememelidir” çünkü ihtiyaçlarını karşılamak için çalışması gerekmeseyse de, tıpkı yoksullar gibi, onun da boyun eğmek zorunda olduğu bir Tanrı buyruğu vardır. Çünkü Tanrı’nın öngörüsü, istisnasız bütün insanlar için

²⁸⁴ a.e. s. 139-140

²⁸⁵ a.e. s. 129

²⁸⁶ a.e. s. 130

²⁸⁷ a.e. s. 131

*kabul edeceği ve çalışmak zorunda olduğu bir meslek hazırlamıştır ve Luteryenlik'te olduğu gibi bu meslek, boyun eğilecek ve insanın kendini geliştirmesine yarayacak bir ilâhi takdir değil, Tanrı'nın bireylere O'nun şerefi için çalışmak üzere verdiği bir buyruktur.*²⁸⁸ Üstelik oğlun, babasından aldığı mirası sefahat ve dünyevî zevkler uğruna çarçur ederek tükettikten sonra çıkan kıtlık sonucu bulabildiği iş de²⁸⁹, geçici olması sebebiyle, Weber'in değindiği Baxter'ın inancına göre hoş karşılanmaz: “...ve o (meslek sahibi işçi) işini düzen içinde yerine getirir, oysa bir başkası ebedî bir karmaşa içinde kalır ve işi, ne yer ne de zaman tanır, bu yüzden belirli bir meslek, herkes için en iyi durumdur. Sıradan günlük işçinin zorlandığı değişken işi çoğunlukla kaçınılmazdır ama her zaman, istenmeyen ara bir durumdur. İşsiz yaşamı, dünyevî asketizmin sistematik-metodik özelliğinden yoksundur... Tanrı'nın istediği, kendi başına bir çaba değildir, mantikî bir meslek çabasıdır.”²⁹⁰

Savurgan oğul, işlemiş olduğu tüm günahlara rağmen, Tanrı'nın inayetine ulaşmıştır. Rembrandt'ın konuya tekrar tekrar dönmesinin sebebi, kendi yaşamı ile kurduğu benzerlikten ileri geliyor olmalıdır. Dresden yapıtıyla “günah çıkartan Savurgan Oğul”, yaşama gözlerini yummadan kısa bir süre önce gerçekleştirdiği bu son ve en anıtsal dinî yapıtıyla, Baba'sının huzurundadır ve O'nun sonsuz merhametine, koşulsuz bağışlayıcılığına sığınmıştır.

²⁸⁸ a.e. s. 132

²⁸⁹ domuz çobanlığı

²⁹⁰ a.e. s. 133-134

SONUÇ

Sanat Tarihi disiplini içerisinde yaşamı ve yapıtları çok farklı bakış açılarıyla okunmuş olan Rembrandt, bu çalışma kapsamında “Tanrı tarafından çağrıldığı mesleğini derin bir aşk ve imanla yerine getirmiş Mennonit bir ruh” olarak görülen bir yaklaşım temelinde ele alınmıştır. Sanatçının yaşamı ve dinsel inancının en yoğun tezahürleri olarak değerlendirilen yapıtları arasından seçilen yedi örnek, Nicos Hadjinicolaou’nun “*Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*” adlı kitabında atıfta bulunduğu “*Derin ruh huzurunu yaratmak için onu (yani insanı) susturmak gerekir; Tanrı’nın kelâmı ancak böyle bir huzur içinde işitilebilir*” ifadesinden hareketle, Weber’in “*Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*” argümanı ışığında bir okumayla ve interdisipliner bir anlayışla incelenmiştir.

Weber’in “*Protestan Ahlâkı*” argümanının oluşum süreci, Rembrandt’ın Romantizm etkisiyle “yeniden keşfedilmesi” dönemine denk gelmektedir. “Ruh”un içsel çağrısına vurgu yapan, sanatçının özel konumunun sosyal geleneğe bağlanması yerine ayrılması gerektiğine ve bu yolla gerçek güzellik tanımının akılla değil kalple yapılabileceğine inanan Romantik nesil için bu dönemde Rembrandt bir ilham kaynağı olmuştur.¹ O, Romantizmin ve modernizmin bir ikonu haline gelmiştir. Weber’in argümanında dile getirilen, bireyin kurtuluşa erme yolunda kader yükünü kendi başına taşıyan “yalnız Hristiyan” anlayışı da, XIX. yüzyıl Romantizminde ifade edilen kahramanca bir bireysellik idealini akla getirmektedir. Bu bağlamda Rembrandt’ın “*Yüksek Tavanlı Odadaki Bilgin / Aziz Anastasius*” adlı yapıtı ve sanatçının tasvir ettiği “bilgin” motifleri, Romantik ressam Caspar David Friedrich’in manzara içindeki yalnız figürleri ile ilişkilendirilebilir. “Dinî bilinç”, “iman bilinci” tanımları, XIX. yüzyıl resminin dinî coşkunu karakterize eden Tanrı’yı arayış anlayışı ile örtüşen tanımlardır. Kant’ın ve sonraki idealistlerin teşvikiyle dinî inancın doğasına dair yeni fikirler ve sanatın inançla ilişkili olarak bir olasılıklar dünyası sağlayışı, bu dönemde Caspar David Friedrich’in yapıtlarıyla somutlaşmıştır. Friedrich’e göre doğa, Tanrı’nın resimsel lisanıdır; ilâhi olan her

¹ Simon Schama, “Rembrandt and Women”, *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 38, No. 7 (Apr. 1985) s. 23

yerededir. Sanatçı, Alman besteci Peter Cornelius ile yazışmalarından birinde inancını şu şekilde ifade eder: “O’nda her şey ve her şeyde O... Tanrı’nın tezahürü yapraklarda ve taşlarda... Tanrı’nın ruhu insanlarda ve hayvanlarda...”² “Dağlardaki Haç” (Resim 11), Friedrich’in bu anlayışını yansıtmaktadır. Sanatçı kutsal konuyu özne olarak tasvir etmemiş, doğanın kendisini kutsallaştırmıştır; çarmıhtaki Kurtarıcı ise, sahnenin bir parçasıdır. Yapıtta doğa deneyimi, romantik bir üslupla dinî deneyim ile birleşmiştir. Friedrich, ilâhi olanın içsel deneyimini görünür kılmıştır, tıpkı Rembrandt gibi. Böyle bakıldığında Rembrandt’ın dinsel referanslardan yoksun bir manzara resmi bile sembolik bir güç ve anlam kazanır. Bulutların ardındaki ışık huzmesi, karanlığın ve aydınlığın, iyiliğin ve kötülüğün ahlâkî ikilemini düşündürebilir. Rembrandt için de dünyevî her şey, Tanrısal gücün bir tezahürüdür. Tanrı her şeye hâkimdir ve her şeyde Tanrı’nın varlığı hissedilir. Friedrich’in sanatı, tıpkı Rembrandt’ta duyumsandığı gibi, Hristiyanlık inancına dair kendine has bir tutumdan beslenmiştir. Doğadaki dünyevî şeylerin dünyasında, ressam “ruh”u arar. Friedrich, “Beden gözünü kapat, böylece resmini, spiritüel gözünle görebilirsin. Sonra karanlığın içinde gördüğünü ışığa çıkar” der.³ İlâhi olan, doğanın türlü görünüşleri içinde, tekrar ve tekrar, bu dünyanın etkili gücü olarak kendini gösterir. Friedrich - bütün Romantik, devrimci, milliyetçi referanslarının yanı sıra - insanın tefekkür halini, “Deniz Kıyısındaki Keşiş” (Resim 12)’te olduğu gibi, doğanın sessiz sonsuzluğunda, Rembrandt ise fâniliğini ve aczini vurgulayan koca mekânlar içerisinde resmetmiştir. İkisi de Protestan bir anlayışla yorumladıkları yapıtlarıyla ilâhi öze yönelmişlerdir.

Weber’in “Protestan Ahlâkı” argümanının en önemli dayanağı “meslek /calling” kavramıdır. Protestan birey, “Tanrısal istemenin ona yüklediği özel ödevini” yerine getirerek Tanrı’na yaklaşır. Meslek, Tanrı buyruğudur ve birey, Tanrı’nın onu bir kez yerleştirdiği mesleğinde kalarak tek ödevini yerine getirmelidir.⁴ Rembrandt’ın

² John Barber, “The Road From Eden: Studies in Christianity and Culture”, 2008, Academic Press, s. 392

³ Herman Beenken, “Caspar David Friedrich”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 72, No. 421 (Apr. 1938), s. 172

⁴ Max Weber, *a.g.e.* s. 68, 69, 70

sanatsal üretimi, Weber'in vurguladığı bu Protestan anlayışı bütünüyle yansıtmaktadır. Son derece üretken olan sanatçı için mesleği, Tanrı'ya ulaşma aracıdır. O, yapıtlarını geliştirmekte olan sanat pazarının artık önemli alıcıları haline gelen burjuva sınıfının beğeni kriterlerini gözeterek değil, adeta bir ibadet anlayışıyla gerçekleştirmiştir. Onun sanatında Mennonitizmin yalınlığı, tevazusu ve içtenliği, diğer tüm mezheplerden daha yoğun bir biçimde izlenebilir fakat Rembrandt'ın sanatı Mennonit özellikleri ile birlikte sanatçının güçlü bireyselliğini de gözler önüne serer. O, Weber'in deyişiyle “eşsiz dehası ile püriten asketizm ve güzel sanatlar arasındaki doğuştan gelen, içsel çelişik durumun en somut örneğidir.”⁵

Çalışma kapsamında incelenen yedi yapıt, resimsel olarak ve tarihsel süreçleri ışığında değerlendirildikten sonra “*Protestan Ahlâkı*” argümanı doğrultusunda ele alınmış ve bu cepheden tartışmaya açılmıştır. Özellikle sanatçının ilk dönemine ait yapıtları “*Kudüs’ün Yıkılışına Ağlayan Peygamber Yereya*”, “*Anna ve Kör Tobit*” ve “*Yüksek Tavanlı Odadaki Bilgin / Aziz Anastasius*”, fiziksel eylemlerin bastırılarak psikolojik özün, tefekkür halinin vurgulandığı, derin bir sessizliğin ve “sususun” duyumsandığı örneklerdir. Weber'in “*Ruhunda yalnızca Tanrı’nın dile gelebileceği o derin huzuru yaratabilmek için sessiz olmak zorundadır... Tanrı, yalnız varlıkların sustuğu yerde konuşur*” ifadesi, Rembrandt'ın bu yapıtları ile görselleşmektedir. İçsel deneyime konsantre olan ve dünyevî unsurları ikinci plana atan bu yapıtlar, İncil'in yalın gerçekliğine sığınan, Kutsal Metin dışındaki tüm dogmatik unsurlardan kaçınan, tevazu içinde Tanrı'ya ulaşmayı dileyen Mennonit bir ruhun elinden çıkmıştır.

“*İyi Yürekli Samiriyeli*”de ise bu kez isyankâr bir ruhla karşılaşılır. Sanatçı, Protestan anlayışına son derece ters düşen bir gösterim biçimini reddederek, doğaya ve doğal düzene dikkat çekerek Weber'in deyimiyle “dünyayı büyüden temizlemek” istemiştir.

Weber'e göre Rembrandt'ın “*Saul ve Davud*”u, uluslararası asketik Protestanlık ile modern Batı kültürü arasındaki ilişkiyi ortaya koyma özelliği sebebiyle son derece çarpıcıdır. “Özgürlük ve sefalet içinde yetişmiş Protestan bir ruh” olarak tanımladığı Rembrandt'ın, Saul'un bakışına yerleştirdiği derin pişmanlık ve keder, belki de

⁵ Peter Ghosh, a.g.e. s. 60

Protestan ahlâkının izlerini bulmak için çıktığı Hollanda seyahatinde gerçekleştirdiği Mauritshuis ziyareti sırasında Weber'i oldukça etkilemiştir.

“Yalnızca iman yoluyla kurtuluşa erme” doktrini ile Aziz Pavlus, Protestanlar için İsa'nın en önemli havarisidir. O'nun “çalışmayan yemesin” öğretisi ile Tanrı yolunda Tanrı tarafından “çağrıldıkları” mesleklerinde çalışmanın en büyük ibadet olduğuna inanan Protestanlar, kapitalizmin yükselişinde büyük bir rol oynamışlardır. Pavlusçu teolojinin “salahiyet” anlayışı ile hareket eden Protestanlar, itidalleri, dürüstlükleri ve çalışkanlıkları sayesinde edindikleri itibar ile, kapitalist döngüyü hızlandırmışlardır. Kurtuluşa ulaşmada Tanrı'nın lütfuna sığınan Rembrandt'ın, artık olgun bir yaşa eriştiği dönemde gerçekleştirdiği, kendini lütuf timsali Aziz Pavlus'la özdeşleştirdiği “*Otoportre*”si, bu umudunun bir tezahürü olarak değerlendirilmiştir.

Yaşamının son döneminde gerçekleştirdiği, “bağışlayıcılık” ve “merhamet” kavramlarını büyük bir ağırlıklılıkla yorumladığı “*Savurgan Oğlun Dönüşü*”, Rembrandt'ın tez çalışması içerisinde incelenen son yapıtıdır. Yapıtla görselleşen meselin, Protestanlarca benimsenmesinin ve bu dönemde popüler hale gelmesinin en önemli sebebi, meselin günahkâr kulun hiçbir aracı olmaksızın ve koşulsuz olarak Tanrı'nın inayetine erebileceği mesajıdır. Bu son dönem yapıtı, meselin ilk bölümünü tasvir eden ve sanatçının Amsterdam'a yerleştiği dönemde kazandığı ün ve refah sarhoşluğu ile ilişkilendirilerek bir günah çıkarma olarak yorumlanan⁶ Dresden yapıtından oldukça farklıdır. Savurgan Oğul, Tanrı'nın buyruğuna karşı gelerek zevk peşinde koşmuş ve zamanını boşa harcamıştır. Oysa ki zaman, *Protestan Ahlâkı* bağlamında yalnızca Tanrı'nın şanını arttırma yoluna adanmalıdır.⁷ Sonunda Savurgan Oğul, her şeyini kaybetmiştir ve onun artık tek tesellisi Tanrısı'dır. Günahkâr oğul, tevazu içinde Babası'nın huzurundadır ve O'nun bağışlayıcılığına, merhametine sığınmıştır. Babası da sonsuz şefkati ve sevgisi ile oğlunu kucaklamaktadır. Rembrandt'ın Saskia ile bir tavernada izleyiciye kadeh kaldırırken görülen Dresden yapıtı, sanatçının model olarak eşi ve kendini tercih etmesi sebebiyle günah çıkartma özelliğindeki bir portre olarak değerlendirilmiştir. Aynı anlayışla profilden görülen diz çökmüş figür ile genç Rembrandt arasındaki

⁶ Ingvar Bergström, **a.g.e.**

⁷ Max Weber, **a.g.e.** s. 130

fiziksel benzerlik dikkate alındığında, yaşama veda etmeden kısa bir süre önce gerçekleştirdiği bu en anıtsal yapıtı, yaşlı ustanın genç Savurgan Oğul yoluyla “Leydenli Protestan ruhu”na dönme arayışı olarak değerlendirilebilir. Bu noktada Oscar Wilde’ın satırları akla gelmektedir: “*Duygu ile yapılmış her portre, ressamının portresidir... Tuval ile açığa çıkan ressamın ta kendisidir.*”⁸

Bu tez çalışması Rembrandt’ı, sanatsal üretimini dinsel anlayışı doğrultusunda gerçekleştirmiş bir ressam olarak sunmaktadır. Yazılı belge kısıtlılığına rağmen bu yaklaşımın temel dayanağı, sanatçının yapıtlarıdır. Bu dönemde Hollandalı ressamların dinsel temalardan uzaklaşıp janr resimlerine yönelmeleri, Rembrandt’ın bu türe dair üretimini etkilememiştir. Üstelik onun bu tür dışındaki yapıtlarında da inancının izlerini sürmek mümkündür. Henüz yirmi iki yaşındayken gerçekleştirilmiş “*Yüksek Tavanlı Odadaki Bilgin / Aziz Anastasius*” ile, mutluluğu ve refahı tatmış fakat hazin tecrübelerle de sınanmış bir yaşamın olgunluk eseri olan “*Savurgan Oğlun Dönüşü*” arasında bir kavrayış farkından söz etmek mümkün değildir. Her iki yapıta da aynı Menonit ruh sinmiştir. O, “Tanrısının yolundan ayrıldığı” zamanlarda bile yine “tek ödevi” sanatı yoluyla “günah çıkartmıştır”. Onun sanatsal üretimini, tıpkı Hollandalı tüccarın ticari faaliyetlerinde olduğu gibi, *Protestan Ahlâkı* şekillendirmiştir. Çalışma kapsamında Rembrandt’ın yapıtları Weber’in “*Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*” argümanı doğrultusunda bir okumayla ele alınmıştır. Weber’in *Protestan Ahlâkı* anlayışı ile Rembrandt’ın yaşamı ve yapıtları arasında büyük bir paralellik olduğu saptanmış ve bu paralelliğin en yoğun duyumsandığı düşünülen yedi yapıt bu bakış açısıyla incelenmiştir.

⁸ “**The Complete Works of Oscar Wilde: Volume III: The Picture of Dorian Gray**”, Oxford University Press, 2005, s. 7

KAYNAKÇA

- “A Corpus of Rembrandt Paintings IV: Self Portraits”: Editor: Ernst van de Wetering, Stichting Foundation Rembrandt Research Project” (2005)
- Allison Jr. Dale C.: **“The Structure of the Sermon on the Mount”**, Journal of Biblical Literature, Vol 106, No. 3 (Sep. 1987) pp. 423-445
- Alpers, Svetlana: **“Rembrandt’s Enterprise: The Studio and Market”**, Thames & Hudson, London, 1988
- Andrews, Mary E.: **“The Conversion of Paul”**, Journal of Bible and Religion, Vol. 9, No. 3 (Aug. 1941), pp. 147-150
- “Art in the Making Rembrandt”: National Gallery Company Limited, 2006
- Ay, Karl-Ludwig & Dolphin, Amy C.: **“Geography and Mentality: Some Aspects of Max Weber’s Protestantism Thesis”**, Numen, Vol. 41, No. 2 (May 1994) pp. 163-194
- B. Longrace, Lindsay: **“Jeremiah as His Neighbors Knew Him”**, The Biblical World, Vol. 48 No. 5 (Nov. 1916), pp. 283-287
- Baker, C. H. Collins: **“Rembrandt’s Painter in His Studio”**,

The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 48, No. 274 (Jan. 1926), pp. 42-43

Baldinucci, Filippo:

“Cominciamento e progresso dell’ arte d’intagliare in rame colla vita de’ piu eccellenti maestri della stessa professione” (Floransa, 1686), Tancred Borenius’un İngilizce edisyonu, 1942, London: Phaidon Press

Barber, John:

“The Road From Eden: Studies in Christianity and Culture”, 2008, Academic Press

Batdorf, Irvin W.:

“How Shall We Interpret The Sermon on the Mount?”, Journal of Bible and Religion, Vol. 27, No. 3 (Jul. 1959), pp. 211-217

Beenken, Herman:

“Caspar David Friedrich”, The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 72, No. 421 (Apr. 1938), pp. 170-173+175

Bellah, Robert:

“Max Weber and World-Denying Love: A Look at the Historical Sociology of Religion”, Journal of the American Academy of Religion, Vol. 67, No. 2 (Jun. 1999), pp. 277-304

- Bergström, Ingvar: **“Rembrandt's double-portrait of himself and Saskia at the Dresden Gallery, a Tradition Transformed”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17, 1966**
- Binstock, Benjamin: **“Seeing Representations or The Hidden Master in Rembrandt’s Syndics”, *Representations*, Vol. 83, No. 1 (Summer 2003), pp. 1-37**
- Blum, Fred H.: **“The Man of the Politics and the Man Dedicated to Objectivity and Rationality”, *Ethics*, Vol. 70, No. 1 (Oct. 1959) pp. 1-20**
- “On the Meaning of Max Weber’s Postulate of “Freedom” from Value Judgments” *American Journal of Sociology*, L, No. 1 (July, 1944), pp. 46-52)**
- Bockemühl, Michael: **“Rembrandt, 1606-1669: The Mystery of the Revealed Form”, Taschen, 2000**
- Borenus, Tancred: **“The New Rembrandt”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 57, No. 329 (Aug. 1930), pp. 52-55, 59**
- Bren, R.: **“The Ethics of St. Paul”, *International Journal of Ethics*, Vol. 13, No. 4 (Jul.**

1903), pp. 493-498

Brett, David:

“The Reformation and the Practice of Art” (Circa, No. 26, The Religion Issue (Jan.-Feb. 1986), pp. 20-24

Brown, Christopher:

“Rembrandt: The Master and His Workshop”, Yale University Press, New Haven and London in assoc. with National Gallery Publications, London, 1991

Budick, Sanford:

“Descartes’ Cogito, Kant’s Sublime and Rembrandt’s Philosophers: Cultural Transmission as Occasion for Freedom”, Modern Language Quarterly 58: 1, March 1997, University of Washington

“Rembrandt's Jeremiah”, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 51 (1988), pp. 260-264

“The Western Theory of Tradition: Terms and Paradigms of the Cultural Sublime”, Yale University Press, 2000

C. Jacob, Margaret & Kadane, Matthew:

“Missing, Now Found in the Eighteenth Century: Weber’s Protestant Capitalist”, The American Historical Review, Vol. 108, No. 1 (Feb.

2003) pp. 20-40

Campbell, Colin:

“Rembrandt’s “Polish Rider” and the Prodigal Son”, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 33 (1970), pp. 292-303

Chai, Leon:

“Prospects for Idealism”, Modern Philology, Vol. 104, No. 1 (Aug. 2006) pp. 96-104

Chalcraft, David J. ; Harrington, Austin & Shields, Mary:

“The Protestant Ethic Debate: Max Weber’s Replies to His Critics, 1907 to 1910”, review by, Jacques Delacroix, Contemporary Sociology, Vol. 32, No. 1 (Jan. 2003) pp. 119-120

Chapman, H. Perry:

“Rembrandt’s Self Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity”, The Art Bulletin, Vol. 72, No. 4 (Dec. 1990), pp. 661-664

“Christian Biography: St. Paul”:

The Catholic Layman, Vol. 5, No. 55 (Jul. 17, 1856), pp. 74-75

Clark, Kenneth:

“Rembrandt’s “Good Samaritan” in the Wallace Collection”, The Burlington Magazine, Vol. 118, No. 885 (Dec. 1976), pp. 806-809

Clark, Kenneth: (review), Svetlana

“Rembrandt and the Italian

- Alpers, Renaissance”, The Art Bulletin, Vol. 52, No. 3, (Sep. 1970), pp. 326-329
- Collinson, Patrick: **“Religion, Society and the Historian”**, June 1999 pp.158-162
- Cox, Kenyon: **“What Is Painting? I: Painting as an Art of Imitation”**, The Art World, Vol. 1, No. 1 (Oct. 1916) pp. 29-33
- Craig, Kenneth M.: **“Rembrandt and the Slaughtered Ox”**, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 46, (1983), pp. 235-239
- Dickey, Stephanie S.: **“Rembrandt: Portraits in Print Amsterdam: John Benjamins”**, 2004
- “Rembrandt: Portraits in Print Amsterdam: John Benjamins”**, 2004 (Emile E. S. Gordenker review, The Art Bulletin, Vol. 88, No. 1 (Mar. 2006), pp. 189-191
- Diehl, Carl: **“The Life and Work of Max Weber”**, The Quarterly Journal of Economics, Vol. 38, No. 1 (Nov. 1923) pp. 87-107
- Donahue, John R.: **“A Journey Interrupted”**, America Magazine, Jul. 2001
- Donahue Kuretsky, Susan: **“The Return of the Prodigal Son and**

- Rembrandt's Creative Process**",
Vassar College, Canadian Journal of
Netherlandic Studies, pp. 23-37
- Dyck, Cornelius: **"An Introduction to Mennonite
History"** , Herald Press, 1993
- E. Willey, Thomas: **"Back to Kant: The Revival of
Kantianism in German Social and
Historical Thought, 1860-1914"**,
Reviewed by David Lipton, The
American Historical Review, Vol. 80,
No. 2 (Apr. 1980) pp. 418-419)
- Editorial: **The Burlington Magazine**, Vol. 134,
No. 1070 (May 1992)
- Edmonds, Kenneth: **"Rembrandt and the Waterlander
Mennonites"** (the Study and Research
Comission on Baptist Heritage and
Identity Baptist World Alliance
Gathering, Ede, Netherlands, July, 29,
2009
- Fialko, Nathan: **"Passivity and Rationalization"**, New
York, J. L. Pratt, 1935
- Fleury, Laurent: **"Max Weber"**, Dost Kitabevi Yayınları,
2009
- Frank, Erich: **"Philosophical Understanding and**

- Religious Truth**", London and New York: Oxford University Press, 1945
- "From Martyr to Muppy": Amsterdam University Press, 1994
- Gage, John: **"Goethe on Art" Selected, Edited and Translated by John Gage**, University of California Press, 1980
- Gerth, H.H. ; Mills, C. Wright: **"From Max Weber: Essays in Sociology"**, 1946, New York: Oxford University Press
- "Sosyoloji Yazıları: Max Weber"**, Deniz Yayınları, 2008 (Çev. Taha Parla)
- Ghosh, Peter: **"A Historian Reads Max Weber: Essays on the Protestant Ethic"**, 2008, Harrossowitz Verlag Wiesbaden
- Grancsay, Stephen V.: **"A State Partisan of Maurice of Nassau"**, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 23, No. 2, Part 1, Feb. 1928, pp. 50-52
- Greaves, Richard L.: **"John Bunyan and Covenant Thought in the Seventeenth Century"**, Church History, Vol. 36, No. 2 (Jun., 1967) pp. 151-169
- Golahny, Amy: **"Rembrandt's Reading: The Artist's**

- Bookshelf of Ancient Poetry and History Amsterdam**", Amsterdam University Press, distributed by The University of Chicago Press, 2003
- Hadjinicolaou, Nicos: **"Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi"**, Kaynak Yayınları, 1998
- Haeger, Barbara: **"The Prodigal Son in Sixteenth and Seventeenth Century Netherlandish Art: Depictions of the Parable and the Evolution of a Catholic Image"**, Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art Vol. 16, No. 2/3, 1986, pp. 128-138
- Haubracken, Arnold: **"Rembrandt, Selected Paintings"** (ed. by Tancred Borenius, London: Phaidon Press, 1942)
- Held, Julius: **"A Rembrandt Theme"**, *Artibus et Historiae*, Vol. 5, No. 10, 1984, pp. 21-34
- Hempel, Johann: **"God and the World in the Religious Faith of Jeremiah"**, *The Journal of Religion*, Vol. 4. No. 1 (Jan. 1924), pp. 32-45
- Hind, Arthur M.: **"Rembrandt"**, Cambridge, Harvard University Press, 1932

- “History of the United Netherlands, from the Death of William the Silent to the Twelve Years’ Truce-1609, Vol. 3, 1590-1600”:
Vol. 4, 1600-1609, with Portraits by John Lothrop Motley”, The North American Review, Vol. 107, No. 220 Jul. 1868, pp. 267-280
- Holmes, C. J.:
“The Development of Rembrandt as an Etcher: 1630-1636”, The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 9, No. 40 (Jul. 1906), pp. 245-253
- Honigsheim, Paul:
“Max Weber: His Religious and Ethical Background and Development”, Church History, Vol. 19, No. 4 (Dec. 1950) pp. 219-239
- Hooft, W. A. Visser’t:
“Rembrandt and the Gospel”, Philadelphia: Westminster Press, 1957
- Hudson, Winthrop S.:
“The Weber Thesis Reexamined”, Church History, Vol. 57, Supplement: Centennial Issue (1988) pp. 56-67
- Hyma, Albert:
“Calvinism and Capitalism in the Netherlands, 1555-1700”, (The Journal of Modern History, Vol. 10, No. 3 (Sep. 1938), pp. 321-343
- I. Durham, John:
“The Biblical Rembrandt: Human Painter in a Landscape of Faith”, Mercer University Press 2004

- Ivins Jr., William M.: **“The Art of Rembrandt”**, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol. 37, No.1, (Jan. 1942), pp. 1-22
- Israëls, Josef: **“Rembrandt”**, The Collector and Art Critic, Vol. 4, No. 12 (Oct. 1906), pp. 336-340
- J. Ross, Ronald: **“Enforcing the Kulturkampf in the Bismarckian State and the Limits of Coercion in Imperial Germany”**, the Journal of Modern History, Vol. 56, No. 3 (Sep. 1984) pp. 456-482
- K. Foley, Duncan: **“Understanding Capital: Marx’s Economic Theory”**, review by John Roemer, Journal of Economic Literature, Vol. 28, No. 4 (Dec. 1990) pp. 1727-1730
- Kalberg, Stephen: **“Max Weber’i Anlamak”**, Lotus Yayınevi, 2009
- Kantorowicz, Ernst H.: **“Deus Per Naturam, Deus Per Gratiam: A Note on Medieval Political Theology”**, The Harvard Theological Review, Vol. 45, No. 4 (Oct. 1952), pp. 253-277
- Kitab-ı Mukaddes: Kitabı Mukaddes Şirketi, 2006

- Krahn, Cornelius: **“The Historiography of the Mennonites in the Netherlands: A Guide to Sources”** (Church History, Vol. 13 No. 3 (Sep. 1944), pp. 182-209
- Kuiper, Yme: **“Between Frugality and Civility: Dutch Mennonites and Their Taste for the “Worl of Art” in the Eighteenth Century”**, University of Groningen and Harm Nijboer, University of Amsterdam / Meertens Instituut, 2006
- Larsen, Erik (with the colloboration of Davidso, Jane R.): **“Calvinistic Economy and the XVII. Century Dutch Art”** University of Kansas Publications, Humanistic Studies, 1979
- Lehmann, Hartmut: **“Ascetic Protestantism and Economic Rationalism: Max Weber Revisited After Two Generations”**, The Harvard Theological Review, Vol. 80, No. 3 (Jul. 1987) pp. 307-320
- Lehmann, Hartmut & Roth, Guenther: **“Max Weber’s Protestant Ethic: Origins, Evidence, Contexts”**, review by Martin Riesebrodt, The Journal of Religion, Vol. 75, No. 3 (Jul. 1995) pp. 467-468
- Lochner, Gottfried W.: **“Zwingli’s Thought: New**

Perspectives", review by R.W. Scribner, The Journal of Modern History, Vol. 57, No. 1 (Mar. 1985) pp. 157-159

M. Macatangay, Francis:

"The Wisdom Instructions in the Book of Tobit", Die Deutsche Bibliothek, 2011

Manuth, Volker:

"Denomination and Iconography: The Choice of Subject Matter in the Biblical Painting of the Rembrandt Circle", Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 22, No. 4 (1993-1994), pp. 235-252

Marshall, Gordon:

"In Search of the Spirit of Capitalism: An Essay on Max Weber's Protestant Ethic Thesis", review by, D. C. Coleman, The Journal of Economic History, Vol. 46, No. 2, The Tasks of Economic History (Jun. 1986) pp. 577-579

"The Problem of Evidence in the Protestant Ethic Controversy, In Search of the Spirit of Capitalism: An Essay on Max Weber's Protestant Ethic Thesis", review by, Jere Cohen, Contemporary Sociology, Vol. 12, No. 6 (Nov. 1983) pp. 624-625

- McFadyen, John E.: **“The Character of Saul”**, The Biblical World, Vol. 25, No. 2 (Feb. 1905), pp. 103-116
- Matthew, Arnold: **“St. Paul and Prutanism; with an int. on Prutanism and the Church...”**, London: Smith, Elder & Co. 15, Waterloo Place, 1870
- Means, Richard L.: **“Weber’s Thesis of the Protestant Ethic: The Ambiguities of Recieved Doctrine”**, The Journal of Religion, Vol. 45, No. 1 (Jan. 1965) pp. 1-11
- Mullett, Michael: **“Historical Dictionary of the Reformation and Counter Reformation”**, The Scarecrow Press, Inc. 2010
- Nash, Henry S.: **“St. Paul and the Church Idea”**, The Biblical World, Vol. 32, No. 6 (Dec. 1908), pp. 386-396
- Neumann, Carl: **“Rembrandt”**, Bruckmann, 1922
- Orme, William: **“Life and Times of Richard Baxter, The Life and Times of the Rev. Richard Baxter, with a Critical Examination of His Writings”** The North American Review, Vol. 35, No. 76

(Jul. 1832) pp. 36-54

Otsuka, Hisao & Kondo, Masaomi:

“The Spirit of Capitalism: The Max Weber Thesis in an Economic Historical Perspective”, review by D. C. Coleman, *The Tasks of Economic History* (Jun. 1986) pp. 577-579

Parsons, Talcott:

“Max Weber 1864-1964”, *American Sociological Review*, Vol. 30, No. 2 (Apr. 1965) pp. 171-175

Perlove, Shelley; Silver, Lary:

“Rembrandt’s Faith: Church and Temple in the Dutch Golden Age”, (Stephanie S. Dickey review)

Plomp, Michiel C.:

“Rembrandt and His Circle: Drawings and Prints”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 64, No. 1 (Summer 2006), pp. 3-48

Proimos, Constantinos V.:

“Forgiveness and Forgiving in Rembrandt’s Return of the Prodigal Son”, *Art, Emotion and Value: 5.th Mediterranean Congress of Aesthetics* , pp. 291-300

R. Gordon, Alexander:

“A Study of Jeremiah (I)”, *The Biblical World*, Vol. 22, No. 2 (Aug. 1903), pp. 98-106

- “A Study of Jeremiah (II)”**, The Biblical World, Vol. 22, No. 3 (Sep. 1903), pp. 195-208
- “Rembrandt”:
(Taschen), Remzi Kitabevi, 2007
- “Rembrandt’s Late Religious Portraits”: Exh. cat. National Gallery of Art in association with University of Chicago Press, 2004 (review by Stephanie S. Dickey, Oct. 27 2005)
- Rosenberg, Jakob: **“Rembrandt”**, Harvard University Press, 1948
- Rotermund, H.M.: **“The Motif of Radiance in Rembrandt’s Biblical Drawings”**, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 15, No. 3/4 (1952), pp. 101-121
- Rousseau Jr., Theodore: **“Rembrandt”**, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 11, No. 3 (Nov. 1952) pp. 81-92
- Schama, Simon: **“Rembrandt’s Eyes”**, Random House of Canada, 2001
- “Rembrandt’s Eyes”**, review by Benjamin Binstock, The Art Bulletin, Vol. 82, No. 2 (Jun. 2000), pp. 361-366

- “Rembrandt’s Ghost”**, The New Yorker, 3.26.2007, Vol. 83, Issue 5
- “Rembrandt and Women”**, Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences, Vol. 38, No. 7 (Apr. 1985), pp. 21-47
- Slive, Seymour: **“Rembrandt and His Contemporary Critics”**, Journal of the History of Ideas, Vol. 14 (Apr. 1953), pp. 203-220
- Smith, David R.: **“Rembrandt’s Early Double Portraits and the Dutch Conversation Piece”**, The Art Bulletin, Vol. 64, No. 2, (Jun. 1982), pp. 259-288
- Spivey, Nigel: **“Enduring Creation: “Art, Pain and Fortitude”**, University of California Press
- Steele, R. B.: **“Ovid”**, The Sewanee Review, Vol. 14, No.2, Apr. 1906, pp. 184-195
- Sullivan, Scott A.: **“Rembrandt’s Self Portrait with a Dead Bittern”**, The Art Bulletin, Vol. 62, No. 2 (Jun. 1980), pp. 236-243
- Swatos, William H. & Kaelber, Lutz: **“The Protestant Ethic Turns 100: Essays on the Centenary of the Weber Thesis”**, review by, Sam Whimster,

- Contemporary Sociology, Vol. 35, No. 4
(Jul. 2006) pp. 423-425
- “The Book of Tobit: Texts From The
Principal Ancient and Medieval
Traditions”:
Edited by Stuart Weeks, Simon
Gathercole, Loren Stuckenbruck, Die
Deutsche Bibliothek, 2004
- “The Complete Works of Oscar Wilde:
Volume III: The Picture of Dorian
Gray”:
Oxford University Press, 2005
- “The Learned Eye, Regarding Art,
Theory and the Artist’s Reputation”
Essays for Ernst van de Wetering”:
Edited by Marieke van den Doel,
Nastasja van Eck, Gerbrand Korevaar,
Anna Tummers, Thijs Weststeijn,
Amsterdam University Press, 2005
- Thomas, Shahan:
“**St. Anastasius Sinaita**”, Catholic
Encyclopedia, Vol. 1, New York, 1907
- Tolar Burton, Vicki:
“**John Wesley and the Liberty to
Speak: The Rhetorical and Literacy
Practices of Early Methodism**”, College
Composition and Communication, Vol.
53, No. 1 (Sep., 2001) pp. 65-91
- Trevor-Roper, Hugh:
“**The Crisis of the Seventeenth
Century: Religion, The Reformation
and Social Change**”, 1967, Liberty Fund
Inc.
- Tucker, Rebecca:
“**The Patronage of Rembrandt’s
Passion Series: Art, Politics and**

Princely Display at the Court of Orange in the Seventeenth Century”
(Colorado College), pp.75-116

Turner, J. E.:

“A Theory of Direct Realism and the Relations of Realism to Idealism”,
review by Douglas Macintosh (Yale University), the Journal of Philosophy
Vol. 24, No. 6 (Mar. 17, 1927) pp. 157-159

Tükel, Uşun:

“Rembrandt” maddesi, Eczacıbaşı
Sanat Ansiklopedisi, II. cilt, 2008

“Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime”, Homer Kitabevi, 2005

Viejo, Isadora Rose-de:

“On the Madrid Provenance of Anna and the Blind Tobit”, The Burlington Magazine, Vol. 144, No. 1195 (Oct. 2002), pp. 618-621

W. Guth, William:

“The Unity of the Older Saul-David Narratives”, Journal of Biblical Literature, Vol. 25, No. 2 (1906), pp. 111-135

Waddingham, Malcolm:

“Elsheimer Revised”, The Burlington Magazine, Vol. 114, No. 834, Sep. 1972, pp. 600-611

- Weber, Marianne: **“Max Weber: A Biography”**, John Wiley and Sons, 1975 (translated and ed. by Harry Zorn)
- Weber, Max : **“Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu”**, Alter Yayıncılık, 2011
- Weitzman, Steven: **“David’s Lament and the Poetics of Grief in II. Samuel”**, The Jewish Quarterly Review, New Series, Vol. 85, No. 3/4 (Jan.-Apr. 1995), pp. 341-360
- White, Christopher & Buvelot, Quentin: **“Rembrandt by Himself”**, review by Stephanie S. Dickey, The Art Bulletin, Vol. 82, No. 2 (Jun., 2000), pp. 366-369
- Wtewael, Joachim: **“A Netherlandish History”**, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 38, 1975, pp. 182-217
- Zeitlin, Solomon: **“Jewish Apocryphal Literature”**, The Jewish Quarterly Review, New Series, Vol. 40, No. 3 (Jan. 1950), pp. 223-250

RESİMLER

Resim 1:



“MENNONİT RAHİP CORNELIS CLAESZ. ANSLO KARISI AELTJE GERRITSZDR ile KONUŞURKEN” (1641, Gemäldegalerie, Berlin)

Resim 2:



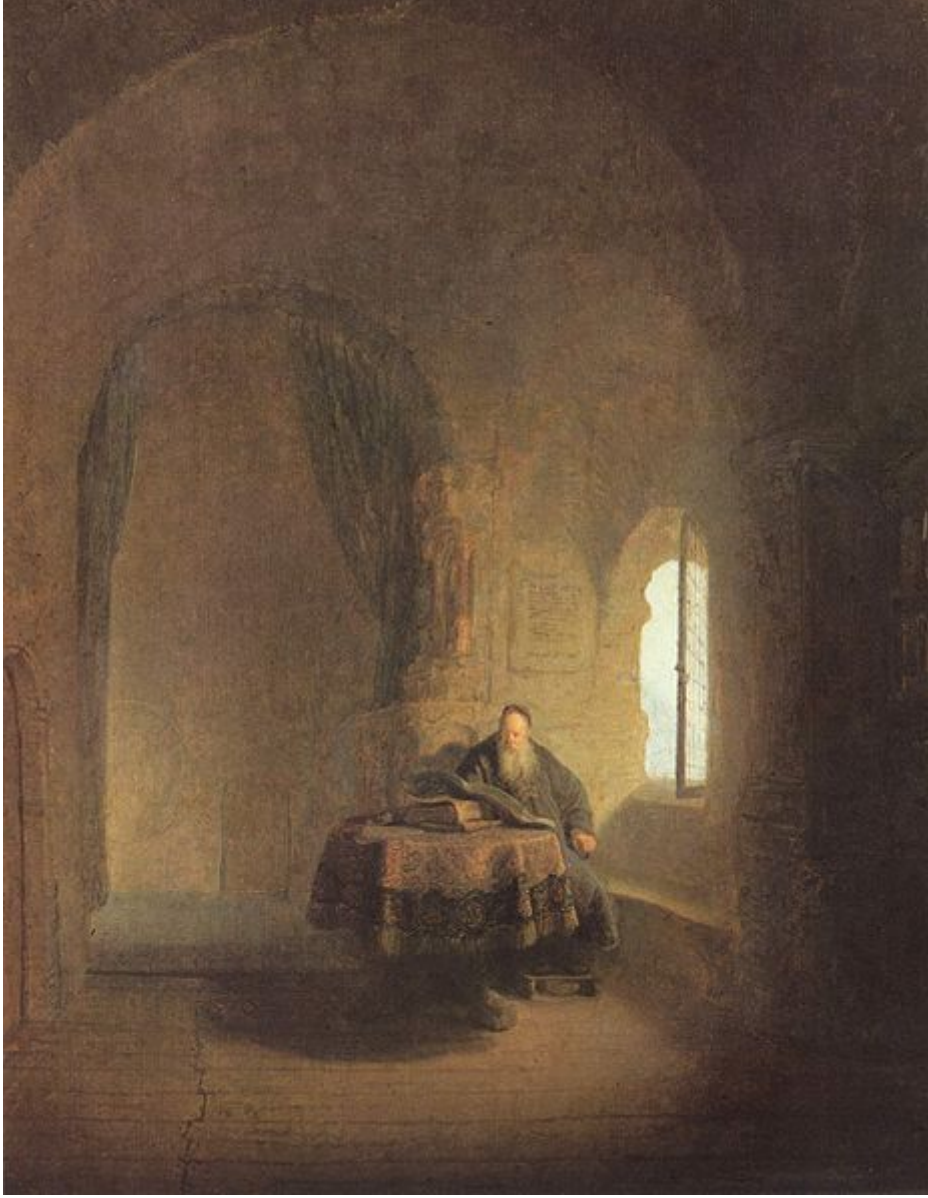
“KUDÜS’ÜN YIKILIŞINA AĞLAYAN PEYGAMBER YEREMYA” (1630, Rijksmuseum)

Resim 3:



“ANNA ve KÖR TOBIT” (1630, National Gallery, Londra)

Resim 4:



“YÜKSEK TAVANLI ODADAKİ BİLGİN / AZİZ ANASTASIUS” (1631, Stockholm National Gallery)

Resim 5:



“İYİ YÜREKLİ SAMİRİYELİ” (1633, Rijksmuseum)

Resim 6:



“SAUL ve DAVUD” (1655-60, Mauritshuis)

Resim 7:



“OTOPORTRE” (1665, Kenwood House, Londra)

Resim 8:



“OTOPORTRE / AZİZ PAVLUS” (1661, Rijksmuseum)

Resim 9:



“OTOPORTRE” (1660, Metropolitan Museum of Art, New York)

Resim 10:



“SAVURGAN OĞLUN DÖNÜŞÜ” (1668-69, Hermitage)

Resim 11:



Caspar David Friedrich, “DAĞLARDAKİ HAÇ” (1807, Galerie Neue Meister, Dresden)

Resim 12:



Caspar David Friedrich, “DENİZ KIYISINDAKİ KEŞİŞ”, (1808-10, Alte National Galerie, Berlin)