

**HIERONYMUS BOSCH'UN ESERLERİNİN
NIETZSCHE'NİN AHLAK ELEŞTİRİSİ
ÜZERİNDEN OKUNMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Başar PAZI

Eskişehir 2023

**HIERONYMUS BOSCH'UN ESERLERİNİN
NIETZSCHE'NİN AHLAK ELEŞTİRİSİ
ÜZERİNDEN OKUNMASI**

Başar PAZI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Şubat 2023

ÖZET

HIERONYMUS BOSCH'UN ESERLERİNİN NIETZSCHE'NİN AHLAK ELEŞTİRİSİ ÜZERİNDEN OKUNMASI.

Başar PAZI

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2023

Danışman: Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

Bu çalışmanın konusu Bosch'un Hieronymus Bosch'un eserlerinin Nietzsche'nin ahlak eleştirisi üzerinden okunmasıdır. Bu bağlamda öncelikle Bosch'un geleneksel İncil konulu resimleri ele alınmıştır. Kuzey Avrupa resmi içerisinde Bosch'un ikonografisi alegorik gelenek bağlamında ele alınmıştır. Bosch'un demonik figürlerinin izahı bağlamında, gnostik eskatolojinin önemine vurgu yapılmıştır. Genel Hristiyan inançlarıyla paralellik arz eden tinsel simya, ayrı bir ikonografik yorum izleği olarak değerlendirilmiştir. Nietzsche'nin ahlak eleştirisi bağlamında Platonculuk ve Hristiyanlık arasındaki benzerlikler üzerinde durulmuştur. Nietzsche'nin ahlak eleştirisi temel kavramlar üzerinden incelenmiştir. Nietzsche'nin ahlak eleştirisinin temel kavramları, Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi, Saman Arabası ve Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı triptiklerinin yorumu için kullanılmıştır. Bu noktadan hareketle Bosch'un Hristiyan ahlakı temeline dayanan ikonografisi, Nietzsche üzerinden ters yüz edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bosch, Nietzsche, Ahlak Eleştirisi, Kuzey Resmi, Gnostizm, Simya.

ABSTRACT

READING HIERONYMUS BOSCH'S WORKS THROUGH NIETZSCHE'S CRITICISM OF MORALITY

Başar PAZI

Departement of Art History

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, February 2023

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ

The subject of this study is reading Hieronymus Bosch's works through Nietzsche's criticism of morality. In this context, first of all, Bosch's traditional biblical paintings are discussed. Bosch's iconography in Northern European painting is discussed in the context of the allegorical tradition. In the context of the explanation of Bosch's demonic figures, the importance of gnostic eschatology was emphasized. Spiritual alchemy, which is parallel to the common Christian beliefs, is considered as a separate iconographic interpretation theme. In the context of Nietzsche's moral critique, the similarities between Platonism and Christianity are emphasized. Nietzsche's moral critique has been examined through basic concepts. The basic concepts of Nietzsche's moral critique are used for the interpretation of Bosch's *The Garden of Earthly Delights*, *The Haywain*, and *The Temptation of St. Antony*. From this point of view, Bosch's iconography, which is based on Christian ethics, has been tried to be reversed through Nietzsche's moral criticism.

Key Words: Bosch, Nietzsche, Moral Critique, Northern Painting, Gnosticism, Alchemy.

TEŞEKKÜR YAZISI

“Hieronymus Bosch’un Resimlerinin Nietzsche’nin Ahlak Eleştirisi Üzerinden Okunması” adlı yüksek lisans tezimi hazırlama konusunda beni cesaretlendiren, birikimi ve titiz çalışmasıyla çalışmaya büyük katkı sunan değerli danışmanım Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ’ye sonsuz teőekkürlerimi sunarım. Değerli yönlendirmeleri ve yorumlarıyla tezimin olgunlaşmasına büyük katkı sunan Jüri üyeleri Dr. Öğr. Üyesi Zeynep ERTUĞRUL ve Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Çağlayan ÖZKURT hocalarıma teşekkür ederim. Tezin hazırlanması sürecinde tecrübelerini benden esirgemeyen değerli arkadaşım Serhan KARANFİL’e yönlendirmeleri için teşekkür ederim. Hazırlık sürecinde bana karşı sergiledikleri sabır ve hoşgöreden ötürü başta Annem olmak üzere bütün aileme teşekkür ederim. Pandemi sürecinin zor koşullarında, çalışma açasından son derece önemli bazı kaynakların temin edilmesine önemli katkı sunan Serpil ÖZTÜRK ve Mert ÖZTÜRK’e teőekkürlerimi sunarım. Son olarak bu tezi, bana kitap aşkını aşılayan “Kitap Annem” Kütüphaneci Merhum Fatma ERSOY’un Aziz Hatırasına armağan ederim.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Başar PAZI

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ.....	1
2. YAŞAMI VE SANATI.....	5
2.1. Hieronymus Bosh'un Yaşamı.....	5
2.2. Kuzey Resim Geleneği İçerisinde Bosch'un Yeri.....	8
2.3. Klasik İncil ve Ahlaki Alegori Sahneleri.....	17
3. ALEGORİK TRİPTİKLER İÇİN İKONOĞRAFİK BİR İZLEK.....	48
3.1. Gnostik Eskatoloji ve Kötülük Problemi.....	48
3. 2. Simyanın Tinsel Yorumu.....	65
4. BÜYÜK ALEGORİK TRİPTİKLER.....	70
4.1. Triptiklerin Genel Yorumu	70
4.2. Dünyevi Zevkler Bahçesi.....	75
4. 2. 1. Wilhelm Fraenger'in Dünyevi Zevkler Bahçesi Yorumu.....	84

4. 2. 2. Hristiyan Ahlakı Alegorisi Olarak Dünyevi Zevkler Bahçesi.....	96
4. 2. 3. Tinsel Simya Alegorisi Olarak Dünyevi Zevkler Bahçesi.....	121
4.3. Saman Arabası Triptiği.....	137
4.4. Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı.....	147
5. FRIEDRICH NIETZSCHE'NİN AHLAK ELEŞTİRİSİ.....	165
5. 1. Ahlak Eleştirisinin Bağlamı ve Özellikleri.....	165
5. 2. Apolloncu ve Dionysosçu Dürtüler.....	171
5. 3. Efendiler ve Köleler.....	174
6. BOSCH'UN ESERLERİNİ NIETZSCHE İLE OKUMAK.....	181
6. 1. "Hakiki Dünya"nın Sonunda Bir Masal Oluşu.....	181
6. 2. Zehirli Örümceğin Isırdığı Devenin Yüğü.....	196
7. DEĞERLENDİRME.....	204
8. SONUÇ.....	211
KAYNAKÇA.....	212
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1: Hieronymus Bosch'un Portresi.....	6
Görsel 2: Jan van Eyck, Çarmıhta İsa ve Son Yargı Diptiği.....	11
Görsel 3: Hans Memling, Son Yargı Triptiği.....	12
Görsel 4: Ananim, Cehennem'in Ağzı Minyatürü.....	14
Görsel 5: Martin Schongauer, Aziz Anthony'nin Baştan çıkarılışı.....	16
Görsel 6: Hieronymus Bosch, Epifanisi.....	19
Görsel 7: Hieronymus Bosch, Ecce Homo.....	20
Görsel 8: Hieronymus Bosch, Haç Taşıyan İsa.....	22
Görsel 9: Hieronymus Bosch, Hokkabaz.....	23
Görsel 10: Hieronymus Bosch, Taş Operasyonu.....	25
Görsel 11: Hieronymus Bosch, Aptallar Gemisi.....	27
Görsel 12: Hieronymus Bosch, Madrid Masa Üstü.....	28
Görsel 13: Hieronymus Bosch, Madrid Masa Üstü'nden Detay.....	29
Görsel 14: Hieronymus Bosch, Kana Düğünü.....	30
Görsel 15: Hieronymus Bosch, Prado Epifanisi.....	32
Görsel 16: Bosch, Prado Epifanisi'nden detay.....	34
Görsel 17: Bosch, Prado Epifanis'nden detay.....	37
Görsel 18: Hieronymus Bosch, Prado Epifani'si dış kapak.....	38
Görsel 19: Hieronymus Bosch, Vaftizci Yahya.....	40
Görsel 20: Hieronyumus Bosch, İncilci Yahya.....	42
Görsel 21: Hieronyumus Bosch, İncilci Yahya, arka yüzü.....	43

Görsel 22: Hieronymus Bosch, Haç Taşıyan İsa.....	45
Görsel 23: Hieronymus Bosch, Çarmihını Taşıyan İsa.....	47
Görsel 24: Anonim, İsa olarak Orpheus.....	53
Görsel 25: Coppo di Marcovaldo, Şeytanın etrafındaki cehennem kaosu.....	59
Görsel 26: Fra Angelico, Son Yargı Detayı.....	60
Görsel 27: Limburg Kardeşler, Cehennem.....	61
Görsel 28: Master of 1445, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı.....	62
Görsel 29: Saint Augustine, De Civitate Dei isimli elyazması cehennem.....	63
Görsel 30: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi.....	78
Görsel 31: Hieronymus Bosch Dünyevi Zevkler Bahçesi Orta Panel'den detay.....	79
Görsel 32: XII. Louis'nin Porcupine Nişanı.....	79
Görsel 33: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Dış Panel.....	80
Görsel 34: Hieronymus Bosch, Dünyevi zevkler bahçesi, sol panel.....	81
Görsel 35: Hieronymus Bosch, Dünyevi zevkler bahçesi, orta panel.....	82
Görsel 36: Hieronymus Bosch, Dünyevi zevkler bahçesi, sağ panel.....	83
Görsel 37: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, orta panelden detay.....	87
Görsel 38: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, orta panelden detay.....	88
Görsel 39: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, sağ panelden detay.....	90
Görsel 40: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, sol panelden detay.....	92
Görsel 41: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, dış panelden detay.....	97
Görsel 42: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, sol panelden detay.....	101
Görsel 43: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, sol panelden detay.....	102
Görsel 44: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, sol panelden detay.....	102
Görsel 45: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi orta panelden detay.....	104

Görsel 46: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi orta panelden detay.....	106
Görsel 47: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi orta panelden detay.....	109
Görsel 48: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi orta panelden detay.....	109
Görsel 49: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi orta panelden detay.....	110
Görsel 50: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevler Bahçesi, sağ panelden detay.....	111
Görsel 51: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevler Bahçesi, sağ panelden detay.....	112
Görsel 52: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevler Bahçesi, sağ panelden detay.....	112
Görsel 53: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevler Bahçesi, sağ panelden detay.....	113
Görsel 54: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevler Bahçesi, sağ panelden detay.....	114
Görsel 55: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevler Bahçesi, sağ panelden detay.....	115
Görsel 56: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevler Bahçesi, sağ panelden detay.....	116
Görsel 57: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevler Bahçesi, sağ panelden detay.....	118
Görsel 58: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevler Bahçesi, sağ panelden detay.....	119
Görsel 59: Simya Bağı.....	124
Görsel 60: Simya Bağına evrensel şifacı simyacının sembolü İsa.....	125
Görsel 61: Simya alegorisinin çocuk oyunu adı verilen ikinci aşaması.....	125
Görsel 62: Simyanın üçüncü aşaması olan çürümenin alegorisi.....	126
Görsel 63: Hieronymus Bosh, Dünyevi Zevkler Bahçesi sol panelden detay.....	126
Görsel 64: Adem ve Havva'nın cennetten Kovuluşu,Harmat Schedel.....	127
Görsel 65: Hieronymus Bosh, Dünyevi Zevkler Bahçesi Sol panel'den detay.....	127
Görsel 66: Hieronymus Bosh, Dünyevi Zevkler Bahçesi Sol panel'den detay.....	128
Görsel 67: Hieronymus Bosh, Dünyevi Zevkler Bahçesi Ortal panel'den detay.....	129
Görsel 68: Simya uygulamasındaki evlilik odası kabı.....	130
Görsel 69: Baş aşağı çevirme metaforunun tasvir.....	130

Görsel 70: Hieronymus Bosh, Dünyevi Zevkler Bahçesi sol panelden detay.....	131
Görsel 71: Simya Yumurtası.....	132
Görsel 72: Hieronymus Bosh, Dünyevi Zevkler Bahçesi ortal panelden detay.....	133
Görsel 73: Hieronymus Bosh, Dünyevi Zevkler Bahçesi Ortal panel'den detay.....	133
Görsel 74: “Kornamus” olarak adlandırılan simya kabının tasviri.....	135
Görsel 75: “Coitus” adı verilen ve gayda ile özdeşleştirilen dolaşım aracı.....	136
Görsel 76: Simyanın son aşamasını sembolize eden “Simya Tufanı” tasviri.....	137
Görsel 77: Hieronymus Bosch, Saman Arabası, orta panel.....	140
Görsel 78: Hieronymus Bosch, Saman Arabası, sol panel.....	141
Görsel 79: Hieronymus Bosch, Saman Arabası, orta panel.....	142
Görsel 80: Hieronymus Bosch, Saman Arabası, sağ panel.....	145
Görsel 81: Hieronymus Bosch, Saman Arabası, dış panel resmi.....	146
Görsel 82: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği.....	148
Görsel 83: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, sol paneli.....	151
Görsel 84: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, sol panelden detay.....	152
Görsel 85: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, sol panelden detay.....	152
Görsel 86: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, sağ paneli.....	154
Görsel 87: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, sağ panelden detay.....	155
Görsel 88: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, sağ panelden detay.....	155
Görsel 89: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, sağ panelden detay.....	156

Görsel 90: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, sağ panelden detay.....	156
Görsel 91: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, orta panel.....	157
Görsel 92: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, orta panelden detay.....	158
Görsel 93: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, orta panelden detay.....	159
Görsel 94: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, orta panelden detay.....	161
Görsel 95: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, orta panelden detay.....	162
Görsel 96: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, orta panelden detay.....	162
Görsel 97: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, orta panelden detay.....	163
Görsel 98: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, dış paneller.....	164
Görsel 99: Dünyevi Zevkler Bahçesi orta panelden detay.....	184
Görsel 100: Satir biçimli demon, Anonim Resimli elyazması.....	186
Görsel 101: Erekte haldeki penisinden sarkan Aulos kesesiyle Aulos çalan satir.....	187

Marx ve Freud belki kültürümüzün Őafakları olabilirler, ama Nietzsche bambaşka bir Şeydir, bir karşı-kültürün Őafađıdır.

Gilles Deleuze,

(Issız Ada ve Diğer Metinler, 2002, Ankara: Bağlam Yayıncılık, s.391)

1. GİRİŞ

Hieronymus Bosh'un eserlerinin Nietzsche'nin ahlak eleştirisi üzerinden okumaya odaklanan bu çalışma, Bosch'un eserleri üzerine yeni bir ikonografik yorum çerçevesi oluşturmaktan çok, mevcut yorumlara ilişkin eleştirel bir yorum denemesi olarak ortaya konulmuştur. Bu bağlamda Bosch eserleri, klasik incil temalı basit kompozisyonlar ile alegorik büyük triptikler şeklinde ayrı iki grup olarak sunulmuştur. Söz konusu bu tasnif anlayışı, araştırmanın genel çerçevesi bağlamında tercih edilmişse de Bosch'un genel ikonografisinin anlaşılması açısından da önemli görülmüştür. Bu bağlamda ortaya konan ilk bölüm sırasıyla; Bosch'un yaşamına, Kuzey Avrupa resim geleneği içerisindeki yerine ve nihayet klasik incil sahnelerinin çözümlenmesine ayrılmıştır. Yaşamı ve sanatçı kişiliği bağlamında oldukça az bilgiye sahip olduğumuz Bosch'un kimliği, genel monografik anlatılar bağlamında spekülasyonlardan uzak bir biçimde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda çalışma sırasında sıkça başvurulan Walter S. Gibson'un monografisi temel alınmıştır.

Bosch'un Kuzey Avrupa resim sanatı içerisindeki yeri, kendinden önce oluşturulmuş büyük resim geleneği ve bazı diğer gelenekler ile ilişki içinde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Kuzey Avrupa resim sanatının büyük ustaları ile ilişkisi bazı teknik öğeler ve ikonografik kompozisyon anlayışı bağlamında ortaya konulmuştur. Resimli elyazmaları ve baskı teknolojilerinin gelişmesiyle ortaya çıkan bazı tek sayfalık baskılar ile olan yakınlık, Bosch'un figüratif anlayışı bağlamında ele alınmış ve olası etkileşimlerin üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda İncil konulu temel eserlerden bazıları genel bir altyapı oluşturması bağlamında ele alınmıştır. Bosch'un eserlerinin çok azında tarih belirtildiğinden, bu tasnif anlayışı herhangi bir teknik sınıflamaya işaret etmemektedir. Bu bağlamda temel İncil anlatıları ve ahlak alegorilerinden oluşan birinci grup eserler, herşeyden önce sanatçının temel eğilimleri ve duyarlıkları bağlamında büyük alegorik kompozisyonların çözümlenmesinde referans olarak kabul edilmiştir.

Üçüncü bölümde büyük alegorik kompozisyonlar bağlamında Bosch için alternatif bir izlek oluşturabileceği düşünülen gnostik eskatoloji özetlenmeye çalışılmıştır. Bu kavram ve yorum çerçevesine, Bosch'un dünya karşısındaki tavrını en iyi şekilde ortaya koyan demonik figürler ve kötülüğün egemenliği bağlamında ihtiyaç duyulmuştur. Bosch'un büyük alegorilerinde çeşitli biçimlerde karşımıza çıkan kötülüğe teslim olmuş haliyle dünya tasarımı, gnostik eskatoloji ile tutarlı bir anlatı ortaya koyacak biçimde yorumlanmıştır.

Gnostik öğretisi ve inançlar antik kökenlerine kadar geriye götürülerek, Nietzsche'nin kültür ve ahlak eleştirisiyle erken bir diyalog kurulacak biçimde ele alınmıştır. Bu bağlamda Orpheusçuluk, Pythagorasçılık, Platonculuk ve Hristiyanlık arası etkileşimler dinler ve felsefe tarihi literatürü bağlamında ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bölüm ayrıca, Bosch'un pek çok yorumcusunun işaret ettiği haliyle simyanın genel bir yorum çerçevesini de sunmaktadır. Simyanın tinsel yorumu, gerek kuram gerekse de uygulama açısından söz konusu gnostik gelenek ile paralel seyreden bir görünüm arz etmektedir. Bu bölümde simyanın tinsel yorumu, Bosch'un alegorik triptiklerindeki simya öğelerinin tespiti ve yorumuna temel sağlayacak biçimde ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Büyük alegorik triptiklerin genel çözümlenmesine ayrılmış olan dördüncü bölümde, Erwin Panofsky'nin ortaya koyduğu genel ikonoloji kuramına değinilmiştir. Bu genel yorum çerçevesinin Bosch'un eserlerine uygulanması bağlamındaki temel sorunlara işaret edilmiştir. Bu bağlamda Bosch'un üzerinde kuvvetli bir etkisi olduğu düşünülen, Kuzey resim sanatının alegorik geleneğine odaklanılmıştır. Söz konusu gelenek, Bosch'un eserlerine yansıyan temaları bağlamında özetlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Hristiyan anlatısı ile ilişkisi daha sembolik olan alegorik anlatılar olarak; *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, *Saman Arabası* ve *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı* isimli triptiklerin genel yorumu ortaya konulmuştur. *Dünyevi Zevkler Bahçesi* genel yorum çerçevesi bağlamında temel kabul edilmiştir. Bosch'un en meşhur eseri olan triptik, aynı zamanda literatürde müstakil pek çok çalışmaya da konu olmuştur. Bu bağlamda eser, genel yorum çerçevesinin gelişmesine büyük katkı sunmuştur.

Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin genel yorumu üç başlık altında özetlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Bosch üzerine oluşturulmuş literatürde önemli bir referans noktası olarak görülmüş olan Wilhelm Fraenger'in yorumu müstakil bir başlık altında ele alınmıştır. Fraenger'in yorumunun genel bir özeti ortaya konulmuş ve eleştirisi başka uzamanların görüşleriyle verilmeye çalışılmıştır. Fraenger'in yorumundan Floransa Platon Akademisi'ne yaptığı vurgular bağlamında yararlanılmıştır. Sonraki başlık, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin Hristiyan ahlaki alegorisi olarak ele alındığı başlıktır. Bu yorum, eserin genel yorum çerçevesi bağlamında en çok üzerinde durulan yorumudur. Bu bağlamda Mainhard Michael'in eser üzerine yazdığı çalışma temel alınmıştır. Söz konusu çalışmada ortaya konan genel ruh ve duyular alegorisi, Nietzsche üzerinden gerçekleştirilecek okumaya önemli bir referans oluşturmuştur. Bölümde ayrıca, daha önce özetlenen genel yorum

çerçevesi bağlamında tinsel simya üzerinde durulmuş ve paralel alegorik bir yorum olarak ele alınmıştır.

Saman Arabası triptiği, *Dünyevi Zevkler Bahçesi* bağlamında ortaya konulmuş genel yorum çerçevesiyle örtüşen yanları üzerinden ele alınmıştır. Her iki eser de maddi dünyanın Hristiyanca yadsınması olarak görülmüş ve bu bağlamda okunmaya çalışılmıştır. *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nde ortaya konan cinsellik ve tensel günahlar ile *Saman Arabası*'nın kibir ve aç gözlülük günahları arasındaki paralellik gösterilmeye çalışılmıştır. Söz konusu eserler, alegorik gelenek içerisinde ortaya konulmuş müstakil temaların daha kapsamlı bir kompozisyonda ele alınışı şeklinde yorumlanmıştır. Bu noktada alegorik geleneğin önemli unsurlarından birisi olan adanmışlık sahneleri bağlamında *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı* triptiğine de değinilmiştir. Söz konusu üç eserin, Hristiyan ahlaki öğretisine ve dünya görüşüne bağlılıkları üzerinde durulmuştur.

Beşinci bölüm, Nietzsche'nin genel ahlak ve kültür eleştirisinin özetine ayrılmıştır. Bu bağlamda öncelikle Hristiyanlık ile kuvvetli bir benzerlik arz eden Sokrates ve Platon'un ahlaki görüşleri eleştirinin bağlamı olarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu noktada; bedeni, duyuları, arzuları yadsımları ve düalizmleri bağlamında Platonculuk ve Hristiyanlık arasındaki benzerlik üzerinde durulmuştur. Nietzsche'nin eleştirel çerçevesi bağlamında, önemli ve tutarlı bir izlek sağlayan *Tragedyanın Doğuşu*, *Ahlakın Soykütüğü Üzerine* ve *Deccal* isimli eserler temel alınmıştır. Nietzsche'nin ahlak ve kültüre yönelik eleştirileri; Apolloncu – Dionysosçu dürtüler, efendi – köle ahlakı, hınç, vicda azabı ve çileci ideal kavramları üzerinden ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu kavramların, gnostik eskatoloji, Platonculuk ve Hristiyan dünya görüşü ile arasındaki karşıtlık gösterilmeye çalışılmıştır.

Altıncı bölüm, Nietzsche'nin ahlak eleştirisinin *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, *Saman Arabası* ve *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı* triptiklerine uygulanmasına ayrılmıştır. Bu bağlamda *Dünyevi Zevkler Bahçesi* ve *Saman Arabası*'nin yorumunda, düşünülür ve duyulur dünya arasında yapılmış ayırım merkezi bir öneme sahiptir. Söz konusu ayırım hem Platonculuğun heme de "halkın Platonculuğu olarak Hristiyanlığın" temel ön kabulünü oluşturmaktadır. Bu bağlamda Apolloncu ve Dionysosçu dürtüler arasındaki gerilim, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'ne ilişkin yorumun temelinde yer almaktadır. *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin genel bir alegori olarak ele alınabilmesini mümkün kılan, Michael'in işaret ettiği ruh ve duyular alegorisi olmuştur. Duyulur dünyanın yadsındığı böylesi bir alegoriye, oluşun ve duyuların savunucu bir filozof olarak Nietzsche ile bir müdehalede bulunulmaya çalışılmıştır. Söz

konusu yadsıma, dünyayı bir saman yığımına indirgeyen *Saman Arabası* triptiği için de geçerlidir. *Saman Arabası*'nın genel yorumuna Nietzsche'nin köle ahlakı ve hınç kavramları üzerinden bir yorum girişiminde bulunulmuştur. Her iki eserin de yorum çerçevesinin maddi dünyanın, beden ve duyuların yadsınması olduğu öne sürülmüştü ve bu bağlamda iki triptiğ yorumuna ayrılan bölüm için “*Hakiki Dünyanın Sonunda Bir Masal Oluşu*” başlığı uygun görülmüştür.

“*Zehirli Örümceğin Isırdığı Devenin Yüğü*” başlığı altında *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı* triptiği yorumlanmıştır. Söz konusu başlık Nietzsche'nin *Böyle Dedi Zerdüşt* isimli eserindeki iki bölümün başlığından alınmış ve Michael'in ruh alegorisine bir alternatif olarak sunulmuştur. Alegorik adanmışlık sahnelerinin en görkemli ifadelerinden birisi olan eser, Nietzsche'nin çöküş değerlerinin en yozu olarak nitelediği ‘çileci ideal’ kavramı temel alınarak yorumlanmıştır. *Ahlakın Soykütüğü Üzerine* isimli eserin temel kavramları olan hınç ve vicdan azabı da yoruma eşlik etmektedir. Eserin yorumuna ilişkin Nietzsche müdahalesi, *Dünyevi Zevkler Bahçesi* ve *Saman Arabası* triptiklerinin yorumuyla ilişkili olarak ortaya konulmuştur. Son tahlilde her üç eserin de, Platoncu ve Hristiyan öğretisi temelli düalist dünya görüşünün birer tezahürü olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın değerlendirmesine ayrılmış olan yedinci bölümde, öncelikle Bosch'un yaşamı ve sanatına ilişkin ortaya konan genel bilgi ve yorumların değerlendirilmesi gerçekleştirilmiştir. Kuzey Avrupa resim geleneği ile ilişkisi özetlenmeye çalışılmıştır. Tinsel yorumu bağlamında simyanın Bosch'un eserlerindeki mahiyeti değerlendirilmiştir. Fraenger'in yorumunun genel bir tahlili üzerinden, Bosch'un olası hamilerine ilişkin bir değerlendirme yapılmıştır. Yine bu bağlamda, Bosch'un eserlerinin ileri görüntüleme teknikleriyle incelenmesinin ortaya koyduğu bazı bulgulara değinilmiştir. Ayrıca reformasyon döneminin bazı olgularıyla Bosch'un ilişkisine değinilmeye çalışılmıştır. Alegorik triptiklerin yorumlanmasıyla ilişkili zorluklara ve bu zorluklar karşısında başvuru yollarına değinilmiştir. Çalışmada ele alınan alegorik triptiklerin seçilme nedenleri ve genel ikonografik çerçeve bağlamında tercih edilen yorumlara değinilmiştir. Son olarak Nietzsche'nin ahlak eleştirisi üzerinden yapılan bir okumanın genel mahiyeti değerlendirilmiştir.

2. YAŞAMI VE SANATI

2.1. Hieronymus Bosch'un Yaşamı

Hieronymus Bosch, adına da kaynaklık eden, çekici ama oldukça sessiz bir Hollanda şehri olan 's-Hertogenbosch'ta yaşamış ve çalışmıştır. Bosch'un zamanında Hertogenbosch, Burgonya'nın hırslı düklerinin geniş topraklarının bir parçasını oluşturan Brabant düklüğünün en büyük dört şehriden biriydi. Ekonomik hayatında kumaş endüstrisinin önemli bir yer tuttuğu şehir, Orta Çağ'ın sonlarında, hem Kuzey Avrupa hem de İtalya ile geniş ticaret bağlantıları olan ve gelişen bir ticaret kasabasıydı.¹

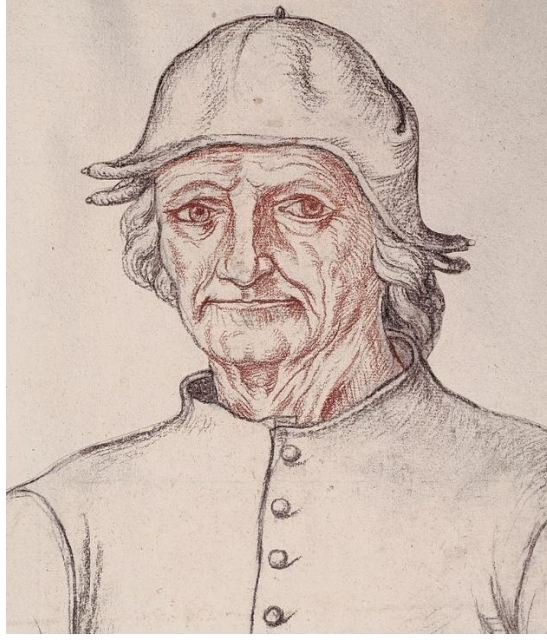
Reform öncesi Avrupa'da dini hayatın ve düşüncenin canlılığı, 's-Hertogenbosch'taki dini vakıfların sayısındaki olağanüstü artışa katkıda bulunmuştur. Gerçekten de, 1526'da, Bosch'un ölümünden sadece on yıl sonra, 's-Hertogenbosch'taki her on dokuz kişiden biri, o zamanlar diğer Hollanda şehirlerinde bulunabilecek olandan çok daha yüksek bir oranda bir tarikatla ilişki içerisindeydi. Bosch'un sanatında da en hâkim öge olarak karşımıza çıkan dini duyarlılık, büyük olasılıkla yaşadığı ortamın ona bir mirası olarak görülebilir. Reform öncesi düşünsel hareketlilik, kilise otoritesini ve ruhban sınıfını hedefe koymuştur. Bununla birlikte, tarikatların eleştirilerine rağmen, ortaçağ Kilisesi'nin ahlaki otoritesi henüz ciddi şekilde sarsılmamıştır.²

Bosch'un ataları 14. yüzyılın sonlarında veya 15. yüzyılın başlarında 's-Hertogenbosch'a yerleşmişlerdir. Aile adları Van Aken, aslen Alman kasabası Aachen'den (Aix-la Chapelle) geldiklerini göstermektedir. Bosch'un 1454'te ölen büyükbabası Jan van Aken'e ilk kesin referans 1430 - 1431'de kayıtlarda görülmektedir. Jan'ın en az dördü ressam olan beş oğlu vardı; bunlardan biri, Anthonius van Aken (ö. 1478), Hieronymus Bosch'un babasıdır. Pek çok büyük sanatçının aksine, Bosch'un hayatıyla ilgili malumat son derece kısıtlıdır. Hayatı ve sanatsal faaliyetleri hakkında bildiklerimiz, esas olarak, Hertogenbosch'un belediye kayıtlarına ve özellikle Meryem Ana'nın Kardeşliği'nin hesap kitaplarında kendisine yapılan kısa atıflara dayanmaktadır.³

¹W.S. Gibson, (1997 a). *Hieronymus Bosch*. (2. Baskı) London: Thames and Hudson, s.13

²Gibson, 1997 a, a.g.k., s. 14.

³Gibson, 1997 a, a.g.k., s. 15.



Görsel 1: *Hieronymus Bosch'un Portresi, Tarih Bilinmiyor. y. 1550. (W.S. Gibson, 1997.)*

Oldukça yetersiz olan bu kayıtlar, bize sanatçı ile alakalı çok da önemli bilgiler aktarmamaktadır. Sanatçının gelişimi, sanat eğitimi ve hatta doğum tarihi hakkında araştırmacılar, bazı başka bilgiler üzerinden tahmin yürütmek ile yetinmek durumunda kalmışlardır. Sanatçının bir portresi, belki de bir otoportresi, daha sonraki kopyalardan günümüze ulaşmıştır. Bu portrede Bosch, oldukça ileri bir yaşta gösterilmiştir. (Görsel 1.) Orijinal portrenin 1516'daki ölümünden kısa bir süre önce yapıldığı varsayımına göre, sanatçının, 1450 civarında doğduğu düşünülmüştür. Bosch'un adı ilk olarak, iki erkek ve bir kız kardeşi ile birlikte 1474 tarihli bir belediye kaydında yer alır; erkek kardeşlerinden birisi, Goossen, aynı zamanda bir ressamdır. 1479 ile 1481 arasında bir tarihte Bosch, kendisinden birkaç yaş büyük olan, iyi bir aileden geldiği bilinen ve 'hatırı sayılır bir serveti olan' Aleyt Goyaerts van den Meervenne ile evlenmiştir. 1481'de Bosch ile Aleyt'in kardeşi arasında aile malları yüzünden bir dava çıktığı kayıtlara geçmiştir.⁴ 1486- 1487 yıllarında Bosch'un adı, hayatının geri kalanında yakından ilişkili olacağı Meryem Ana Kardeşliği cemaatinin üyelik listelerinde ilk kez görülmeye başlamıştır. Bu kardeşlik, Orta Çağ'ın sonlarında gelişen Bakire'ye duyulan saygıya adanmış çok sayıdaki gruptan biridir. 1318'den bir süre önce kurulan Hertogenbosch'taki bu grup, hem laik hem de dindar erkek ve kadınlardan oluşan karma bir cemaati işaret etmektedir.⁵

⁴Gibson, 1997 a, **a.g.k.**, s. 16.

⁵Gibson, 1997 a, **a.g.k.**, s. 16.

Kuzey Hollanda ve Vestfalya'nın her yerinden üyeler çeken bu büyük ve zengin organizasyonun, 's-Hertogenbosch'un dini ve kültürel yaşamına önemli ölçüde katkıda bulunmuş olduğu düşünülmüştür. Bosch'un ailesinin çoğu bu grupta yer almış ve yıllık törenlerde taşınan ahşap heykelleri yaldızlamak ve renklendirmek gibi işlerde topluluk tarafından sık sık görevlendirilmişlerdir. Bosch'un babası Anthonius van Aken, aynı zamanda Kardeşlik'e bir tür sanat danışmanı olarak da görev yapmış görünmektedir. Örneğin 1475 - 1476'da, Kardeşlik Yöneticileri, 1477'de şapelleri için tamamlanan büyük bir ahşap sunak işini tasarlarken Van Aken ve oğulları da bu toplantıya katılmışlardır.⁶

Bosch'un yaşadığı şehri terk ettiğine dair hiçbir belgesel kanıt yoktur. Bununla birlikte, Utrecht'te bir süre ikamet etmiş olabileceği iddiası, erken dönem çalışmalarının belirli yönleri tarafından desteklenebilir gibi gözükürken, Flaman sanatının olgun üslubu üzerindeki etkisi, güney Hollanda'da da seyahat etmiş olabileceğini düşündürür. Bosch'la ilişkilendirilen çok sayıda tablo, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki müzelerde ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. Bunların çoğu sadece orijinal kompozisyonların taklitleri veya pastişleridir. Yalnızca otuzdan fazla resim ve küçük bir grup çizimin ona kesin olarak atfedilebileceği düşünülür.⁷ Bununla birlikte, erken dönem çalışmaları dışında, söz konusu resimlerin kronolojisini kesin olarak belirlemek de zordur. Hiçbirinin tarihi yoktur ve bazıları o kadar ağır hasar görmüş ve onarım geçirmiştir ki, kronolojiyi belirlemek için stil ve tekniğin ince detaylarına bakmanın yararlı olamayacağı dile getirmiştir. Meryem Ana Kardeşliği Cemaatinin hesaplarındaki son bir kayıt, Bosch'un 1516'daki ölümünü bildirir. O yılın 9 Ağustos'unda, Kardeşler'deki dostları, Aziz John Kilisesi'nde onun anısına bir cenaze töreni düzenlemişlerdir.⁸

Bosch'un çalışmaları konu ya da kompozisyon üzerinden takip edilmek istenildiğinde; geleneksel ikonografinin hâkim olduğu eserlerini, dinsel temaların sayısız ve şeytani versiyonları izlediği anlaşılmıştır.⁹ Bu izlek Bosch araştırmacılarının bazılarının çalışmalarını yönlendirmiştir. Örneğin sanatçının eserleri kronolojik olarak sıralanmaya çalışılırken; İncil anlatılarını konu alan sahneleri büyük alegorik triptikleriyle ilişkilendirilmiş ve erken işler olarak tanımlanmıştır. Bu çalışmada, Bosch'un ikonografik dili ve bunun ayırıcı öğelerine odaklanılacağı için söz konusu bu ayırım benimsenmiştir. Bu

⁶Gibson, 1997 a, **a.g.k.**, s. 17.

⁷Gibson, 1997 a, **a.g.k.**, s. 18.

⁸Gibson, 1997 a, **a.g.k.**, s. 18.

⁹S. Peccatori, S. Zuffi, (2002). *Bosch*. (çev. Nur Gökçeoğlu), (1. Baskı), Ankara: Dost Kitabevi s.26.

bağlamda sanatçının genel formasyonu aydınlığa kavuşturulduktan sonra büyük triptiklerin genel kurgusal ve ikonografik yorumuna değinilecektir.

Bosch, çoğunlukla büyük triptiklerindeki figüratif çeşitlilik ve hayal gücünün kullanımındaki ustalığıyla bilinen bir ressamdır. Dönemi içerisinde oldukça ayrıksı bir görünüm arz eden sanatçıyı, doğrudan bir geleneğe bağlamak oldukça güçtür. Ressamın aile üyelerinin de ressam olduğu yukarıda belirtilmişti fakat, aile büyüklerinin eserleri de ailenin onlardan çok daha ünlü bir üyesi olan Bosch'un hayal gücünün kökenlerine dair bir ipucu vermemektedir.¹⁰ Yine de kendisinden önceki bazı teknik ve gelişmeleri, tür ve kompozisyon çeşitlendirmelerini sanatına mal ettiği söylenebilir. Kuzey resmi ile ilişkisi, bu etkilenmelerin izi sürülerek önemli ölçüde gün yüzüne çıkarılabilir.

2.2. Kuzey Resim Geleneği İçerisinde Bosch'un Yeri

Avrupa'da 14. yüzyılın sonlarında canlanan toplumsal yaşam ve ekonomik büyüme, edebiyatı ve sanatı destekleyen müreffeh bir orta sınıfın doğmasına neden oldu. Onların himayesi, daha sonraki tarihçiler tarafından bu döneme atfedilen bir terim olan Rönesans (Fransızca "yeniden doğuş") dediğimiz hümanist eğitim ve yaratıcılık patlamasıyla sonuçlandı.¹¹ Hollanda'da, İtalya'dakine benzer ekonomik değişimler 15. yüzyılın başlarında meydana gelmeye başladı. Ortaçağ feodalizmi ve saray himayesi yerini git gide burjuva sınıfının yükseldiği bir topluma ve ağırlıklı olarak yün ticareti ve bankacılığa dayalı bir ticaret ekonomisine bıraktı. On beşinci yüzyılda, İtalya ile Hollanda arasındaki ticari bağlar yakındı ve iş seyahatleri oldukça yaygındı. Kuzeyli sanatçılar İtalyan saraylarında çalıştı ve İtalyan prensleri ve zengin işadamları Hollanda'dan sanat eserleri sipariş etti.¹²

Kuzeyli sanatçılar resimde daha yenilikçiydiler. İtalya'da panel resimleri 16. yüzyıla kadar ağırlıklı olarak tempera ile yapılırken, Hollandalı ressamlar yağlı boyayı tercih ettiler ve altar panoları tekniğini geliştirdiler.¹³ 14. yüzyıl gibi erken bir tarihten beri sanatçılar toz pigmentleri birleştirebilmek için bazı denemeler yapıp, çeşitli yağları bu işlemler sırasında kullanmışlardı. Ancak bu çalışmalarda yetkinlik kazanılması zaman almıştır. Mine benzeri sert yüzeylerin altında derinlik görüntüsü vermek için mat renklerin üstüne yarı saydam boya

¹⁰C. Linfert (1989), *Hieronymus Bosch*, New York: Harry N. Abrahams, Inc., Publishers, s. 7.

¹¹M. Stokstad, M. W. Cothren (2014), *Art History*. (5. Baskı), New Jersey: Pearson Education, s.564.

¹²L. S. Adams (2011). *A History of Western Art*. (5. Baskı), New York: McGraw-Hill, s.267.

¹³L. S. Adams, 2011, **a.g.k.**, s. 267.

tabakaları uygulamaları 15. yüzyılı buldu.¹⁴ İtalya'daki tempera kullanan sanatçılar çabuk kuruyan boya yüzünden hızlı hareket etmek zorundaydılar. Bunun yanında yağ kullananlar resmi ağır ağır oluşturabiliyorlardı.¹⁵ Bu çalışma kolaylığı kuzeyli sanatçıları daha detaylı büyük resimler yapmak yönünde teşvik etti. Bir kuzey uzmanlığı haline gelen manzara tasvirinde sanatçılar, arka plana yaklaştıkça uzaktaki unsurların giderek daha belirsiz ve daha az renkli görüldüğü atmosferik perspektif kullandılar.¹⁶ Deneyime yaslanan bir duyarlılıkla güçlü renklerle son derece gerçekçi manzaralar ve figürler resmettiler. Hollandalı sanatçılar, kurama yatkın bir zihin yapısıyla çalışmamaktaydı.¹⁷ Kuzeydeki sanatçılar, Rönesans tarzıyla bütünleştirdikleri Gotik bir gelenek içinde çalışmaya devam ettiler.¹⁸

Flanders ve daha büyük Hollanda'daki (bugünkü Belçika, Lüksemburg ve Hollanda) şehirlerin yükselen gücü, kraliyet ve Kilise'nin geleneksel yetkileriyle kritik bir gerilim ve denge sağladı. Giderek artan bir şekilde, şehirliler olmayan halk, seküler mimariye, yontulmuş anıtlara veya topluluğa yönelik tablolarla hamilik yaparak kişisel ve sivil gururu ifade etmeye çalıştı.¹⁹ Tüccarların sağduyulu değerleri, Kuzey Rönesansı için sağlam bir temel oluşturdu, ancak etkileri, Kilise'nin ve kraliyet ve asil saraylarının devam eden gücüyle iç içe kaldı. Burgundiya dukeleri (bugünkü doğu-orta Fransa, Belçika, Lüksemburg ve Hollanda'yı kontrol ediyor) on beşinci yüzyılın büyük bir bölümünde Kuzey Avrupa'nın en güçlü hükümdarlarıydı. Etki alanları yalnızca Burgundiya'yı değil, aynı zamanda gelişen Ghent, Bruges, Tournai ve Brüksel şehirleri de dâhil olmak üzere Hollanda finans ve ticaret merkezlerini de kapsıyordu. Başlıca liman olan Bruges, kuzey Avrupa'nın ticaret merkeziydi ve İtalya'nın Floransa, Milano ve Venedik şehir devletleriyle ekonomik bir merkez olarak rekabet ediyordu.²⁰

Bu kültürel ortam içerisinde sanatçılar hamilerinin ihtişamını yansıtan ve *Uluslararası Gotik* olarak adlandırılan tarzda resimler yaptılar. Bu yeni, karma stil, on dördüncü yüzyılın sonlarında İtalya, Fransa ve Flanders'ten sanatçıların yan yana çalıştığı Güney Fransa'da Avignon'daki çok kültürlü papalık sarayından ortaya çıktı. Uluslararası Gotik tarz, on

¹⁴J. Fleming- H. Honour (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev: Hakan Abacı), (1. Baskı) İstanbul: Alfa yayınları, s. 424.

¹⁵Fleming, Honour, 2016, **a.g.k.**, s.424.

¹⁶Stokstad, Cothren, 2014, **a.g.k.** 564.

¹⁷Fleming, Honour, 2016, **a.g.k.** s.424.

¹⁸Adams, 2011, **a.g.k.** s. 267.

¹⁹Stokstad, Cothren, 2014, **a.g.k.** s.564.

²⁰Stokstad, Cothren, 2014, **a.g.k.** s.564.

dördüncü yüzyılın sonlarında Avrupa'nın hâkim tarzı haline geldi²¹ 15. yüzyılda olduğu gibi, 16. yüzyılda da Kuzey Avrupa, Güney ile aynı gelişmelerin çoğundan geçti. En önemli Kuzeyli sanatçılar, birçoğu İtalya'ya seyahat eden ve hümanizmden etkilenen Almanya ve Hollanda ressamlarıydı. Bununla birlikte, Kuzey, Klasik biçim konusunda her zaman İtalya'ya göre daha mesafeliydi. Uluslararası Gotik'in zarif doğrusal nitelikleri, zengin renkleri ve keskin hatları Hollanda ve Alman resminde varlığını sürdürmekteydi.²²

Yukarıda özetlemeye çalışılan dönemin büyük ustaları arasında; Robert Campin (1375 – 1444), Jan Van Eyck (1390 – 1441), Hugo Van Der Goes (1440 – 1482) ve Hans Memeling (1430 – 1494) gibi isimler sayılabilir. Bu sanatçıların hemen hepsi büyük altar panoları ve yağlıboya tekniğini kullanmaktaki ustalıkları ile seçkinleşmiş figürlerdi. Eserleri, son derece detaylı betimlemeler ve ikonografik açıdan daha katmanlı kompozisyonlar ile karakterize olmaktadır. Bosch, bu kültürel ortam içerisinde sanat faaliyetlerinde bulunmuş bir sanatçı olarak kuşkusuz bu ortamdan etkilenmiş olmalıdır. Zira Bosch'un en önemli eserlerine bakıldığında aynı unsurların gözlemlenmesi mümkündür.

Jan van Eyck'ın *Çarmıhta İsa ve Son Yargı* diptiği, (Görsel 2.) bu sanatçıların sanat anlayışlarını özetlemek için iyi bir örnektir. Eserin konusu alışıldık Hristiyan ikonografisinden kaynaklanmaktadır. İsa, insanlığı ezeli günahından arındırmak için Tanrı'nın inayetiyle insanlığa yollanmıştır. İnsanları uyarıp kendi yoluna davet ettikten sonra havarilerinden Yahuda tarafından ele verilip, işkence görerek öldürülmüştür. Eserin sol paneli İsa'nın Golgota tepesinde iki hırsızla birlikte çarmıha gerilmesini betimlemektedir. Çarmıhtaki İsa'nın hemen altında ferisiler ve askerler yer almaktadır. Sol panelin ön kısmında, klasik ikonografiye uygun olarak; Meryem Ana, İncilci Yahya ve Mecdelli Meryem görünmektedir. Çarmıhtaki üç figürün arkasında; resim içerisinde resim diye nitelendirilebilecek, son derece detaylı bir Kudüs manzarası yer almaktadır. Eserdeki figürler; sınıfsal aidiyetleri, kompozisyondaki nitelikleri ve duygusal ifadeleri yönünden son derece detaylı olarak verilmeye çalışılmıştır.

Eserin Sol Paneli, son yargıya ayrılmıştır. Geleneksel ikonografik hiyerarşi ve kurgu kuzeyli detaylar ile ele alınmıştır. Eserin en üstünde; göklerin hâkimi İsa, solunda Vaftizci Yahya ve sağında bakire Meryem yer almaktadır. İsa'nın hemen arkasında bir melekler

²¹Stokstad, Cothren, 2014, **a.g.k** s.564.

²²Adams, 2011, **a.g.k** s. 318.

grubu; İsa'nın çilesiyle ilgili haç, dikenli taç gibi nesnelere taşımakta, bazıları da borazanlar çalarak ölümlerini uyandırmaktadırlar.



Görsel 2: Jan van Eyck, *Çarmıhta İsa ve Son Yargı Diptiği*, 56,5 x 19.5 cm (x2), yağlıboya tuval (panelden aktarılmış), 1430 dolayları, Metropolitan Museum of Art, New York (P. De Rynck, 2016)

Klasik ikonografinin hiyerarşik sıralaması uyarınca; İsa'nın altında havariler, ruhban sınıfı ve soylu hayırseverler yer almaktadır. Bu grubun altında; mezarlarından hafifçe doğrulan ölümler ve altlarında kılıcına davranmak üzere olan bir şövalye gibi betimlenmiş baş melek

Mikail yer almaktadır. Onun altında, son yargının kaybedenlerinin ebedi cezalarını çekmek için yollandıkları cehennem yer almaktadır. Eser Hristiyan dünya görüşünün görkemli bir alegorisi şeklinde oluşturulmuştur. Kuzey resminin hâkim türü olan altar panosu resimlerinin ilk akla gelen örnekleri arasında sayılabilir.

Aynı anlayışın bir başka örneğini, Hans Memling'in Son Yargı Triptiği'nde de görebiliriz. (Görsel 3.) Eserin orta paneli geleneksel son yargı sahnesine ayrılmıştır. Orta panelin hâkim figürü İsa, bir taht gibi altına yerleştirilmiş, kilise ve inananların kutsal evliliğini sembolize eden yüzüğün üzerinde oturmaktadır. Ayakları, Hristiyanlığın dünya hâkimiyetinin sembolü olarak bilinen bir kürenin (*Globus*) üzerine basmaktadır. Sağında ve solunda; havarileri, bakire Meryem ve vaftizci Yahya sıralanmışlardır. Bu grubun altında, Jav Van Eyck'in resmindeki görünümüne oldukça benzeyen bir şekilde tasvir edilmiş baş melek, elindeki terazi ile ruhların günah ve sevaplarını tartmaktadır. Yargının muhatabı ruhlar; kendileri için gelen zebani ve melekler arasında paylaşılarak cennet ya da cehenneme doğru yönlendirilmektedirler.



Görsel 3: Hans Memling, *Son Yargı*, 242 x 90 (x2), panel üzerine yağlıboya, yak. 1467 – 71, Muzeum Narodowe, Gdansk (P. De Rynck, 2016)

Orta panelin solu cennette, sağ tarafı ise cehennem tasvirine ayrılmıştır. Sol panelde; Aziz Petrus dünya imtihanını başarıyla geçen cennetlikleri, görkemli bir gotik yapı şeklinde tasvir

edilmiş cennet kapısının basamaklarında karşılamaktadır. Elinde en önemli işaretlerinden birisi olan büyük bir anahtar tutmaktadır. Matta incilinde İsa ona şu müjdeyi vermiştir;

“Sana şunu da söylüyorum, sen Petrus' sun, ben kilisemi bu kayanın üzerine kuracağım. Ölüler diyarının kapıları ona karşı direneyemeycek." Göklerin egemenliğinin anahtarlarını sana vereceğim. Yeryüzünde bağlayacağın herşey göklerde de bağlanmış olacak. Yeryüzünde çözeceğin her şey göklerde de çözülmüş olacak .”²³

İncilde müjdelendiği görev uyarınca cennetlikleri Tanrı'nın krallığına kabul etmektedir. Azize ve cennet ehline basamaklar boyunca kanatlı melekler eşlik etmektedir.

Sağ panel Jan Van Eyck'in resminde olduğu gibi cehennemliklerin azabına ayrılmıştır. Son derece grotesk tasvir edilmiş iblisler, günahkârları ağızından alevler fişkırarak bir çukura doğru itirmekteler. Cehennemliklerin ebedi olarak maruz kalacaklarına inanılan işkenceler başlamıştır. Günahkârların bazıları iblislere direnmeye çalışırken bazıları çoktan teslim olmuştur. Resim, Van Eyck'in resminde olduğu gibi Hristiyan inancının alegorik bir özeti şeklinde tasarlanmıştır. Bosch'un büyük triptikleri de aslında bu geleneğin içerisinde değerlendirilebilir. Bosch'un kompozisyonları için ayırıcı olan; dünyanın kötü güçlere teslim olmuş bir yaban diyar olarak tasarlanması ve insanın günahkârlığıyla kirletilmiş olmasıdır. Gerçekten de onun resimlerinde kötücül güçler ve onların ayartma ya da işkenceleri daha merkezi bir konumu işgal etmektedir. Bütün bu kurgu içinde daha da ayırıcı olan; onun öncüsü ya da çağdaşı pek çok sanatçıya göre figüratif olarak kötülüğün temsillerine çok geniş bir yelpaze ayırmasıdır. Bu hayret verici zenginliğe kaynak bulmak için öncüsü büyük sanatçılardan daha çok resimli el yazmalarına ve bazı ağaç baskısı gravürlere eğilmek gerekmektedir.

Tek tek harflerin düzenlenip birbirine kilitlenebildiği, mürekkeplenebildiği ve ardından kâğıda basıldığı hareketli tip baskı, Avrupa'da ilk kez Almanya'nın Mainz kentinde Johann Gutenberg'in atölyesinde gerçekleştirildi. Gutenberg İncili'nin 1455 civarında basılan 40'tan fazla nüshası hâlâ mevcuttur. 1465 gibi erken bir tarihte, İtalya'da iki Alman matbaası çalışıyordu ve 1470'lerde Fransa, Flanders, Hollanda ve İspanya'da matbaalar vardı. Bir dizi özgün kitap yapmanın bu hızlı yolunun icadıyla, Avrupa'nın entelektüel ve ruhani yaşamı - ve onunla birlikte sanat hayatı - sonsuza dek değişmişti.²⁴

Güney'de olduğu gibi Kuzey'de de hamiler yalnızca altar panoları sipariş etmiyorlardı. Dini metinlerin yanı sıra şifalı bitkiler, sağlık kılavuzları, tarih ve edebiyat eserleri gibi

²³Kutsal Kitap (2020), (Çev: Komisyon), İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları, s. 1031.

²⁴Stokstad, Cothren, 2014, a.g.k. s.592

zengin bir şekilde resimlenmiş seküler temalı eserlere değer veriyorlardı. Tipik bir el yazması sayfası, metni çerçeveleyen yapraklı dallara, süslü açılış harflerine ve küçük bir ek resimlemeye sahip olabilirdi. Yalnızca en gösterişli kitaplarda çerçevelerle çizilmiş tam sayfa minyatür resimler olurdu. Bu kitaplardaki resimler, iç mekân tasarımlarına ya da uzak ufuklara açılan pencereler olarak tasarlanırdı.²⁵ Bu eserlerin dini ve tarihi temalı olanları son derece derin bir hayal gücüyle tasvir edilen sahneler içermektedir. Ortaçağ kültür ve inançlarının mirası olarak algılanabilecek olan tasvirler, çoğunlukla rahip ve rahibelerin dua kitaplarında ve mezmur yazmalarında karşımıza çıkar. Bu yazma eserlerden bazıları Bosch'un grotesk demonlarına oldukça benzeyen son derece detaylı resimler içermektedir. (Görsel 4)



Görsel 4: Ananim, *Cehennem'in Ağızı Minyatürü*, 1440, Resimli el yazması *Book of Hours of Catherine de Clèves* The Pierpont Morgan Library, New York, USA. (A. Graf, 2012)

Dördüncü görselde cehennem; ateşten bir kale şeklinde tasvir olunurken, giriş kapısı da yutmaya hazır bir ejderha başı şeklinde tasarlanmıştır. Zebaniler günahkâr ruhları cehennemın ağzına yem etmektedirler. İki uzun kulenin üzerinde günahkâr ruhlar için hazırlanmış kazanlar yer alır ve günahkârlar içine atılır. Beşinci görselde imtihan köprüsü diye adlandırabileceğimiz bir geçit üzerinden geçmeye çalışan insanlar görülmektedir.

²⁵Stokstad, Cothren, 2014, a.g.k. s.568

Bazıları selametle karşıya varırken, bazıları yanan cehennem çukuruna düşmektedir. Cehennemde alışıldık grotesk yaratıklar işkence etmek için günahkârları beklemektedir.

Baskı resim Avrupa'da 14. yüzyılın sonunda matbaaların gelişmesi, yerel üretimin artması ve kâğıdın daha yaygın bulunmasıyla ortaya çıktı. 15. yüzyılda matbaacıların kullandığı teknikler gravürdü. Kabartmalı tahta bloklar uzun süredir kumaş üzerine desen basmak için kullanılıyordu. On beşinci yüzyılda kâğıt üzerine resim ve metinlerin basılması ve kitapların tek bir baskının birden çok kopyası halinde üretilmesi el ile çoğaltmanın yerini almaya başladı. Hem elle yazılmış hem de basılı kitaplar genellikle resmedildi ve basılı resimler bazen elle renklendirildi.²⁶ 15. yüzyılın başlarında gravür ve benzeri teknikleri kullanılarak büyük miktarlarda tek sayfalık baskılar yapıldı. Genellikle sanatçılar, profesyonel ahşap işçileri için bloktan kazımaları için resimler çizdiler. Adanmışlık görüntüleri, kutsal mekânlarda hacılar için hediyelik eşya olarak satılmaya başlandı.²⁷

Gravür, çalışmalarını oyulmuş çizgilere lamba isi sürerek ve kâğıdı plakanın üzerine bastırarak mühür yapan kuyumcular ve zırh ustalarından kaynaklanmış olabilir. Oymayı kuyumcu olan babasından öğrenden Alman sanatçı Martin Schongauer (1435-1491), hem çizimde hem de yalnızca çizgi kullanarak derin siyahlardan en soluk grilere kadar zorlu gölgeleme tekniğinde mükemmelleşen son derece yetenekli bir sanatçıydı.²⁸ Schongauer, muhtemelen 1470'lerde yapılmış olan bir işinde, Aziz Anthony'yi demonların saldırısına maruz kalırken resmetmiştir. (Görsel 5) Münzevi yaşamında şeytanın baştan çıkarmaları karşısında imanını koruyan adanmış bir kişi olan Aziz; Hristiyan münzevileri için bir örnek şahsiyet olarak algılanmıştır. Resimde Aziz'in çevresini son derece grotesk biçimde tasvir edilmiş demonlar sarmıştır. Hiç de şeytani olmayan bir yolla ona doğrudan fiziki şiddet uygulayan bu yaratıklar; balık, sürüngen, teke ve insan formlarının hayali melezleridir. Son

²⁶Stokstad, Cothren, 2014, **a.g.k.** s.591.

²⁷Stokstad, Cothren, 2014, **a.g.k.** s.591.

²⁸Stokstad, Cothren, 2014, **a.g.k.** s.591.

derece ürkütücü ve etkileyici biçimlerde tasvir edilmişlerdir. Bu tasvir anlayışı Bosch'un grotesk melezlerine oldukça benzer bir görünüm taşımaktadır.



Görsel 5: Martin Schongauer, *Aziz Anthony'nin Baştan çıkarılışı*, 29.1 x 22 cm. Gravyür, yak. 1470-1475. The Metropolitan Museum of Art, New York. (A. Graf, 2012)

Son derece yetenekli ve özgün eserler vermiş bir sanatçı olarak Bosch'u yukarıda örneklediğimiz resimlerle doğrudan ilişkilendirmek pek mümkün değildir. Yine de Kuzey resminin büyük ustalarındaki; detaycılık, teknik yetenek ve alegorik büyük kompozisyonlara

karşı gösterdikleri eğilim Bosch'un sanatı ile irtibat kurmamıza olanak sağlamaktadır. Resimli el yazması çizimler ve gravür tek sayfalardaki figürler de Bosch'un grotesk yaratıkları için bir ilham potansiyeli taşımaktadır. Matbaa ve baskı tekniklerinde yaşanan gelişmeler ve bu tarz eserlerin Avrupa'nın her tarafına yayılmış olması Bosch'un onlarla kuracağı irtibatın olanağını artırmaktadır. Bosch zihninde bu eserlerle temaşa etmiş, yetkin hayal gücünün ve teknik ustalığının sayesinde bunları kendi sanatına temellük etmiş olabilir. Roger van der Weyden'in dehasının hâkim olduğu Flaman resminin üslup birliği, yerel ve bireysel üslupların daha baskın olduğu kuzey Hollanda'da yoktur. Yine de Hollandalı sanatçılar, İncil anlatısının derinden hissedilen, etkileyici yorumları ve kitap tezhibi ustaları söz konusu olduğunda, insan ve dünya görüşünden ziyade doğrudan deneyime dayanan bir insan ve dünya anlayışı dâhil olmak üzere birçok ortak özelliğe sahiptir.²⁹ Genel bir değerlendirme bağlamında; Bosch'un sonraki ustalık işleri, Brabant ve güney ile pek çok bağlantı gösterir, ancak ilk resimleri Hollanda sanatıyla ve özellikle el yazması tezhipleriyle daha fazla benzerlik gösterir.³⁰

2.3. Klasik İncil ve Ahlaki Alegori Sahneleri

Bosch'un eserlerinin zaman yönünden tasnifinin zor olduğu konusundan yukarıda söz edilmişti. Bu sorun araştırmacıları oldukça uğraştırmış bir olgudur. Bunun çözümüne ilişkin öneriler ortaya konan çalışmalar arasında, bir dönüm noktası olarak kabul edilen eser, Charles de Tolnay'ın 1937 tarihli çalışmasıdır. Tolnay (1899 – 1981), bazı sakıncaları da olabilecek bir yöntemle, doğrudan resimlerin teknik kanıtlarını kullanmış,³¹ erken dönem eserlerini kompozisyon ve teknik açısından daha arkaik gördüğü işler üzerinden değerlendirmiştir. Büyük triptikler ve alegorik kompozisyonlarını ise olgun dönem olarak sınıflandırılmıştır. Ressamı çağdaşı sanat anlayışı ve teknikleriyle de ilişkili olarak okuyan Tolnay, sanatçının bir İtalyan Yüksek Rönesans ustasının doğallığını asla başaramamasına rağmen, sonraki çalışmalarında figürleri ve arka planı uyumlu bir bütünlük içinde birleştiren bir sfumato etkisi bile yarattığına dikkati çekmiştir.³² Tolnay'ın bu yöndeki çalışması o kadar ikna edici olmuştur ki, sonraki yazarlar onun sınıflandırmalarını tartışmasız kabul etmişlerdir.³³

²⁹Gibson, 1997a, a.g.k. s. 20.

³⁰Gibson, 1997a, a.g.k. s. 20.

³¹V. P. Rembert, (2012) *Bosch*. (1. Baskı) New York: Parkstone Press, s. 28.

³²Rembert, 2012, a.g.k. s.28.

³³Rembert, 2012, a.g.k. s.28.

Charles De Tolnay'ın literatürü belirleyen bu tarihsel tasnif girişimi; çalışma açısından son derece kullanışlı bir yaklaşımdır. Bu çalışmada da pek çok araştırmacı gibi -ikonografik çözümlenmeye odaklanılacağı için- klasik ikonografiye uyan eserleriyle sanatçının formasyonu ve bazı teknik gelişmelerinin özetlenmesi faydalı olacaktır. Bu eserleri sanatçının duyarlılıklarını ve büyük kompozisyonlarını belirleyen bazı unsurları aydınlatılmak için ipucu sağlayabilir. Gerçekten de göreceli olarak basit kompozisyonları ve geleneksel kompozisyon türlerine bağlılıkları erken tarihlerini düşündürür.³⁴ Bu bağlamda ele alınan eserlerin kesinlikle Bosch'a ya da atölyesine mal etmenin olanaksızlığı göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu erken dönem stili, özellikle Philadelphia'daki büyüleyici Epifani'de iyi bir şekilde örneklenmiştir. (Görsel 6) Kralların tapınma hareketleri, Bebek İsa'nın dürtüsel hareketiyle başlatılırken, yaşlı Yusuf, ihtişamlı giyimli yabancıların varlığından utanmış gibi kukuletasını çıkararak gizlice bir tarafta durmaktadır. Ahırın arkasından iki çoban utangaç bir merakla olanları izlemektedir. Bu erken tarihte, Bosch'un perspektif kavrayışı görünüşe göre çok sağlam değildi; yıkılan duvarlar ve sazdan çatı, ayrıntılara dikkate ederek boyanmış olsa da, ahırın ön plandaki figürlerle olan uzamsal ilişkisi özellikle belirsizdir.³⁵ Uzakta sağ üstte, otlayan sığırlarla dolu bir mera ve bir şehrin parıldayan kuleleri görünmektedir. Eser, görüleceği gibi klasik ikonografiye her hangi özgün bir müdahale içermemektedir. Sayısız örnekte olduğu gibi genel anlatı ve tasvire sadık kalınmıştır. İsa'ya tapınmaya gelen üç kral, müneccim ya da yıldızbilimci olarak adlandırılırlar. (Matta 2/1-12) İsa'nın bulunduğu ahıra kadar önlerinde onlara kılavuzluk eden doğu yıldızı ahırın hemen üstünde parlamaktadır. Eser, Kuzey'e özgü renk, figür ve manzara duyarlılığını kısmen yansıtırsa da Bosch'un büyük triptiklerinden hayli uzak bir yetkinliği yansıtmaktadır. Philadelphia Epifani'si, Hollandalı el yazması tezhipçileri tarafından uzun süredir kullanılan bir kompozisyonun yeniden işlenmesini temsil etmektedir.³⁶

³⁴Gibson, 1997 a, **a.g.k.** s. 20.

³⁵Gibson, 1997 a, **a.g.k.** s. 20.

³⁶Gibson, 1997 a, **a.g.k.** s. 22.



Görsel 6: Hieronymus Bosch, *Epifani (Kralların Secdesi)*, 94 x 74 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, 1499, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. (W.S. Gibson, 1997)

Klasik ikonografik sahnelere bir diğer örnek, Frankfurt'taki Ecce Homo'dur. (Görsel 7) Philadelphia Epifanisi'nin yumuşak atmosferi yerini daha kasvetli bir havaya bırakmıştır. Eser konusu yine İncil anlatılarından almaktadır. İsa'nın çilesi olarak adlandırılan bir dizi anlatı arasında yer alan bir an betimlenmiştir. Ferisiler İsa'yı yargılatmak için Vali Pilatus'un önüne getirirler. Pilatus, karısının gördüğü bir rüya sonucu İsa'nın suçsuz olduğunu düşünmektedir. Öfkeli kalabalığın önünde İsa'yı onlara gösterip; "*Ecce Homo*", "İşte İnsan" der. Onda bir suç bulamadığını söyler. Fakat ferisilerin baskısına dayanamayıp hükmü onların vermesini, kendisinin aradan çekildiğini söyler. (Matta 27/11-26)



Görsel 7: Hieronymus Bosch, *Ecce Homo*, 71,1 x 60,5 cm, Panel Üstüne Yağlı Boya, yak. 1470'ler, Staedelsches Kunstinstitut, Frankfurt. (V. P. Rembert 2012)

Pilatus ve kalabalık arasındaki diyalog, modern bir çizgi romandaki gibi balonlardaki Gotik yazıtlarla belirtilir. Pilatus'un ağzından, '*Ecce Homo*' (İşte İnsan) kelimeleri çıkar. Aşağıdaki öfkeli kalabalıktan; '*Crufige Eum*' (O'nu çarmıha ger) cevabı gelir. Husumetleri, yüz ifadeleri ve tehditkâr jestleriyle açık bir şekilde aktarılmıştır. Üçüncü yazı; '*Salve nos Christe redemptor*' (Kurtar bizi, Mesih Kurtarıcı) şeklindedir. Onarımdan önce sol altta yer alan hamilerin ağzından çıkmıştır.³⁷ Philadelphia Epifanisi'ndeki kralların secdesinde olduğu

³⁷Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 22.

gibi, Mesih'i çevreleyen erkeklerin putperest karakteri; doğulu türbanlar da dâhil olmak üzere garip kıyafetleri ve başlıkları tarafından işaret edilmektedir. Sahnenin esas kötülüğü, Pilatus'un üstündeki nişte yer alan baykuş ve askerlerden birinin taşıdığı kalkanın arkasına resmedilmiş dev kurbağa gibi geleneksel kötülük amblemleriyle de belirtilir.³⁸ Arka planda bir şehir meydanı görünüyor, Türk hilali kulelerinden birinden dalgalanıyor. Mesih'in düşmanları, Bosch'un zamanında ve çok sonraları da Hıristiyan Âleminin en kutsal yerlerini kontrol eden İslam'ın gücüyle özdeşleştirilmiştir.³⁹

Benzer üslup özellikleri Viyana'da bulunan *Haç Taşıyan İsa* tablosunda da görülebilir. (Görsel 8) İsa'nın fiziksel çilesi, belinden öne ve arkaya sarkan, her adımda ayaklarını ve ayak bileklerini yaralayan çivili tahta ile daha da artmaktadır. Bu acımasız alet, Hollandalı sanatçılar tarafından on altıncı yüzyıla kadar sıklıkla temsil edilmiştir.⁴⁰ Resimde doğulu karakterleri son derece stilize çizimler ile vurgulanmış bir insan grubu Mesih'e eşlik etmektedir. İsa'nın hemen önündeki askerin sırtındaki kalkanda, Frankfurt *Ecce Homo*'sundan alışık olduğumuz bir kurbağa yer almaktadır. İsa ile birlikte çarşıya girecek olan iyi ve kötü hırsız figürleri, tablonun ön kısmında yer almaktadır. Sağdaki hırsız dizlerinin üzerine çökmüş af dilemektedir. Rahibin tablodaki varlığı şaşırtıcıdır. Bu durum, Bosch'un çağdaşı uygulamalarda tanık olduklarından esinlenen bir anakronizm olarak görülebilir. Eser tıpkı son iki eser gibi yine İncil anlatısına sadakatiyle karakterize olur. Kurbağa detayı ya da doğulu tipler gibi bazı ayırıcı figüratif unsurlar göze çarpmaktadır.

Doğrudan dini temalı olmayan fakat Bosch tarafından insanları uyarmak amacıyla yapılmış bazı eserler de bu dönem içerisinde değerlendirilebilir. Bunların en meşhurlarından biri, bugün Saint-Germain-en-Laye'deki sadık bir kopyası aracılığıyla bilinen Hokkabaz resmidir. (Görsel 9)

³⁸Gibson, 1997 a, **a.g.k.** s. 22.

³⁹Gibson, 1997 a, **a.g.k.** s. 22.

⁴⁰Gibson, 1997 a, **a.g.k.** s. 22.



Görsel 8: Hieronymus Bosch, Haç Taşıyan İsa, 57.2 x 32 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, yak. 1490, Kunsthistorisches Museum, Vienna. (V. P. Rembert 2012)

Hokkabaz resmi konusunu doğrudan İncil'den almayan fakat alegorik olarak halk irfanına ve Hristiyan ahlaki değerlerine gönderimde bulunan bir eser olarak ele alınabilir. Aslında bu

tür resimler Bosch'un daha büyük alegorik ikonolojisi için belirleyici olan ön denemeler olarak İncil temelli sahnelerle ilişki içinde okunabilir. Her kültürde rastlanan bir olgu olarak atasözleri, halkın temel ahlaki doğruları aktarabilmek için başvurduğu en temel yollardan birisidir. 1500'de Rotterdamlı Erasmus *Adagia*'sında atasözlerini kadim irfanın bir özeti olarak sunar.⁴¹



Görsel 9: Hieronymus Bosch, *Hokkabaz*, 53 x 65 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, yak. 1500, Municipal Museum, Saint-Germain-en-Laye. (V. P. Rembert, 2012)

Gözbağcı olarak da bilinen Hokkabaz resmi, Bosch'un eserlerinde baskın bir tema olarak; insanın gafletine, aldatılmaya açık olan yapısına ironik bir gönderme olarak ele alınabilir. Resimde, el çabukluğunu sergileyen bir hokkabazı izleyen bir grup insan yer almaktadır.

⁴¹Peccatori, Zuffi, 2002, a.g.k. s.18.

Bunlardan birisi olan turuncu kıyafetli adam yanılsamaya kendini fazlaca kaptırır ve para kesesini çaldırır.

Aynı yaklaşımla çizilmiş bir diğer resim, Madrid'teki Deliliğin Tedavisi adıyla da bilinen Taş Operasyonu resmidir.(Görsel 10) Huzurlu bir yaz manzarasının ortasında, bir cerrah sandalyeye bağlı bir adamın kafasından bir nesneyi çıkarmaya çalışmaktadır; bir keşiş ve bir rahibe bu ameliyatı izlemektedirler. Bu küçük resim tamamen Bosch'a ait olmayabilir; beceriksiz ve ifadesiz figürler belki de yetkin olmayan bir el tarafından yapılmıştır, ancak zarif bir şekilde boyanmıştır. Epifani'deki manzarayı hatırlatan arka plandan yalnızca Bosch sorumlu olabilir. Taş operasyonu, aynayı çağrıştıran dairesel şekilli, üzerinde 'Usta, taşı çıkart,(kes çıkart) benim adım Lubbert Das' yazan ayrıntılı kaligrafik bir bezeme çerçevesi içine yerleştirilmiştir.⁴²

Bosch'un zamanında, taş ameliyatı bir şarlatanlıktı ve hastanın alnındaki aptallık taşını çıkararak aptallığından kurtulduğu söylenirdi. Öte yandan, 'Lubbert' adı, Hollanda edebiyatında, alışılmadık derecede yüksek insan aptallığı sergileyen kişileri belirtmek için sıklıkla geçmektedir.⁴³ Bu eserde, Bosch'un insanın gafletine ve akıl dışı yanlarına yönelttiği bir hiciv olarak ele alınabilir. Dönemin yazılarında tıp, tüm sırlarıyla birlikte kolayca işlenen dolandırıcılığın başlıca örneği olarak alınmıştır.⁴⁴ Sözde cerrahın başındaki huni, papaz ve rahibenin varlığının anlamı ise çok açık değildir. Sonraki büyük çalışmalarda da görebileceğimiz gibi, ruhban sınıfı Bosch'un sıklıkla hedefe koyduğu bir topluluktur. Bu şarlatanlığa bütün ciddiyetleriyle katılıyor olmaları, ressamın gözünde nasıl göründüklerine ilişkin bir ipucu sağlayabilir. Arka planda; Kuzey resminden alışık olduğumuz, alabildiğine uzanan geniş bir manzara devasa yapıların silüetleriyle uzanmaktadır. Bosch'un büyük triptikleri öncesi sanat yönelimlerini değerlendirmek bağlamında hayli öğretici bir resim

⁴²Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 40.

⁴³Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 40.

⁴⁴Linfert, 1989, a.g.k., s.46.

olarak ele alınabilir. Ayna benzeri bir formda ele alınmış resim alanı, Bosch'un insanlara kendi durumlarını gösterme yönündeki tutkusunun bir yolu olarak da görülebilir.



Görsel 10: Hieronymus Bosch, *Taş Operasyonu (Deliliğin Tedavisi)*, 48 x 35 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, 1494, Museo nacional del Prado, Madrid. (V. P. Rembert, 2012)

Aynı anlayış içerisinde kurgulanmış bir başka resim, Paris'te bulunan Aptallar Gemisi isimli çalışmadır. (Görsel 11) Ruhban sınıfına yönelik eleştirinin çok daha açık bir şekilde

görülebileceği resim, yine insanın yaşam karşısındaki aymazlığı ve gafletine odaklanmış alegorik bir kompozisyon şeklinde karşımıza çıkar. Gemi imgesi, Orta Çağ'ın en sevilen metaforlarından biridir. Yaygın bir imge olarak; Hıristiyan ruhlarının yükünü güvenli bir şekilde Cennet limanına getiren, ruhban sınıfının temsil edildiği Kilise Gemisini sembolize etmektedir.⁴⁵

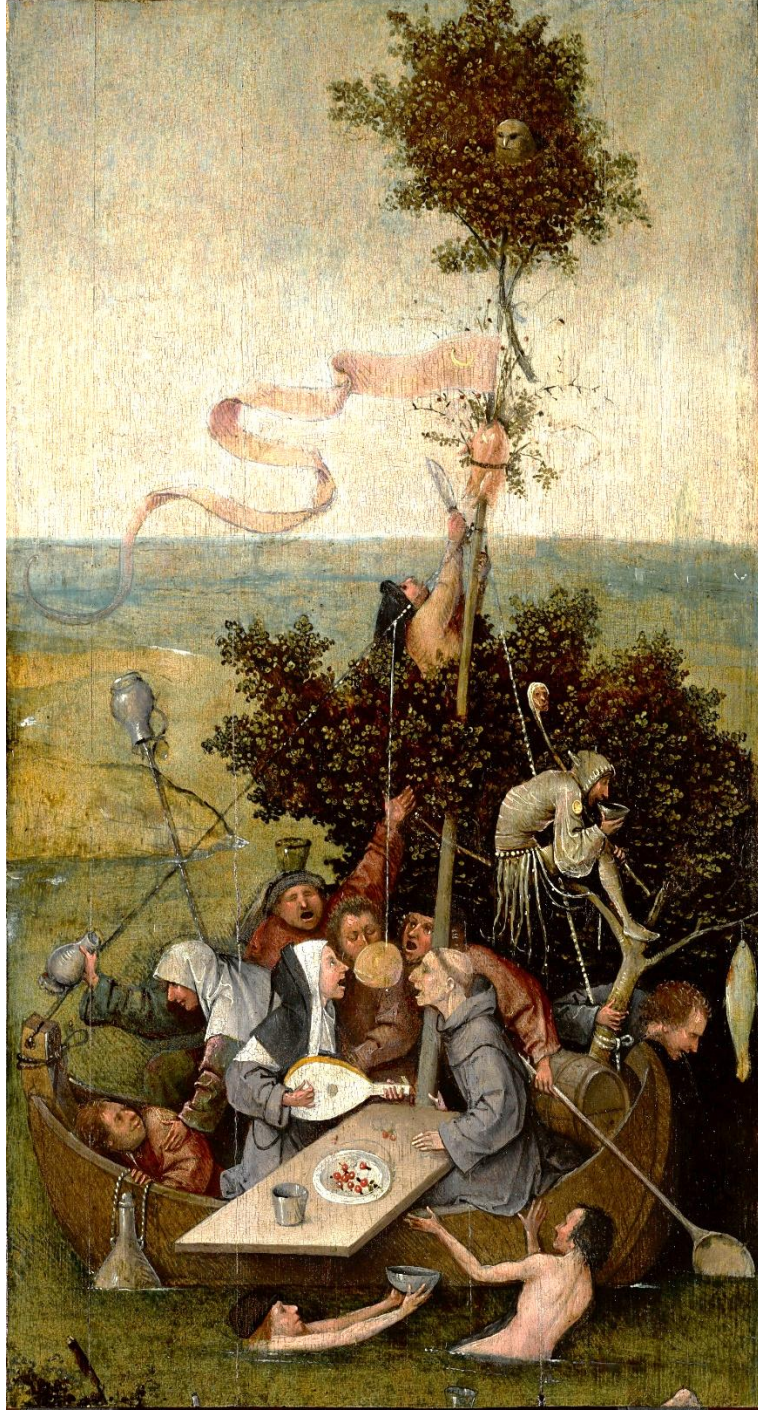
Dalgalanan pembe bayrakta haç yerine bir Türk hilali var ve direğin tepesindeki yapraklar arasında gizlenen bir baykuş görünmekte. Köylü tipleri ve ruhbanlar topluluğundan oluşan salın direğine bağlı olan kaza ulaşmak için elindeki bıçakla tırmanan bir figür resmedilmiştir. Altta bir rahibe ut çalarken, sarhoş bir keşiş ona eşlik etmektedir. İçkiyi fazla kaçırdığı anlaşılan bir figür sağ tarafta kusmaktadır. Ut çalan rahibenin arkasında bir başka rahibe, salın tabanında yatan ve ancak yarısı görünen bir erkeğe doğru şehvetle diyebileceğimiz bir hamlede bulunmaktadır. Saldaki diğer köylü tipler, rahibe ve keşişin şarkısına eşlik etmektedir. Suyun içinde iki erkek figürü yer almaktadır. Çırılçıplak oldukları muhtemel olan figürler, sala doğru hamle yaparken soldaki figür elindeki içki kadehini sağdaki figüre doğru uzatmaktadır. Resim yedi ölümcül günah arasında yer alan oburluk ve şehvetin oldukça ironik bir alegorisidir.

Yukarıda bahsedilen ve Bosch'un insanlık durumuna ayna tutmaya çalıştığını söylediğimiz eserlerin, Hristiyan dünya yorumuyla iç içe harmanlandığı en etkileyici eser, Madrid'teki Masa Üstü Örtüsü'dür. (Görsel 12) Eserin konusu; yedi ölümcül günah ve son dört şeyden meydana gelmektedir. Her biri Hristiyan dünya yorumunun özetlenmesine hizmet eden küçük resimlerden oluşmaktadır. Bosch'un Masa Örtüsü'nde daha kapsamlı bir şekilde geliştirdiği bir ortaçağ tavrıdır. Burada insanlığın durumu ve kaderi bir dizi dairesel görüntüde sunulmaktadır. Eşmerkezli halkalardan oluşan merkezi görüntüde, İsa lahitinden çıkar ve izleyiciye yaralarını gösterir. Bu merkezi daire Tanrı'nın Gözü'nü temsil eder.⁴⁶ Merkezi dairenin etrafında '*Dikkat, Dikkat, Tanrı görür*' kelimeleri yazılıdır ve Tanrı'nın görüşü; Yedi Ölümcül Günahın günlük hayattan alınan canlı, küçük sahnelerde

⁴⁵Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 41.

⁴⁶Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 33.

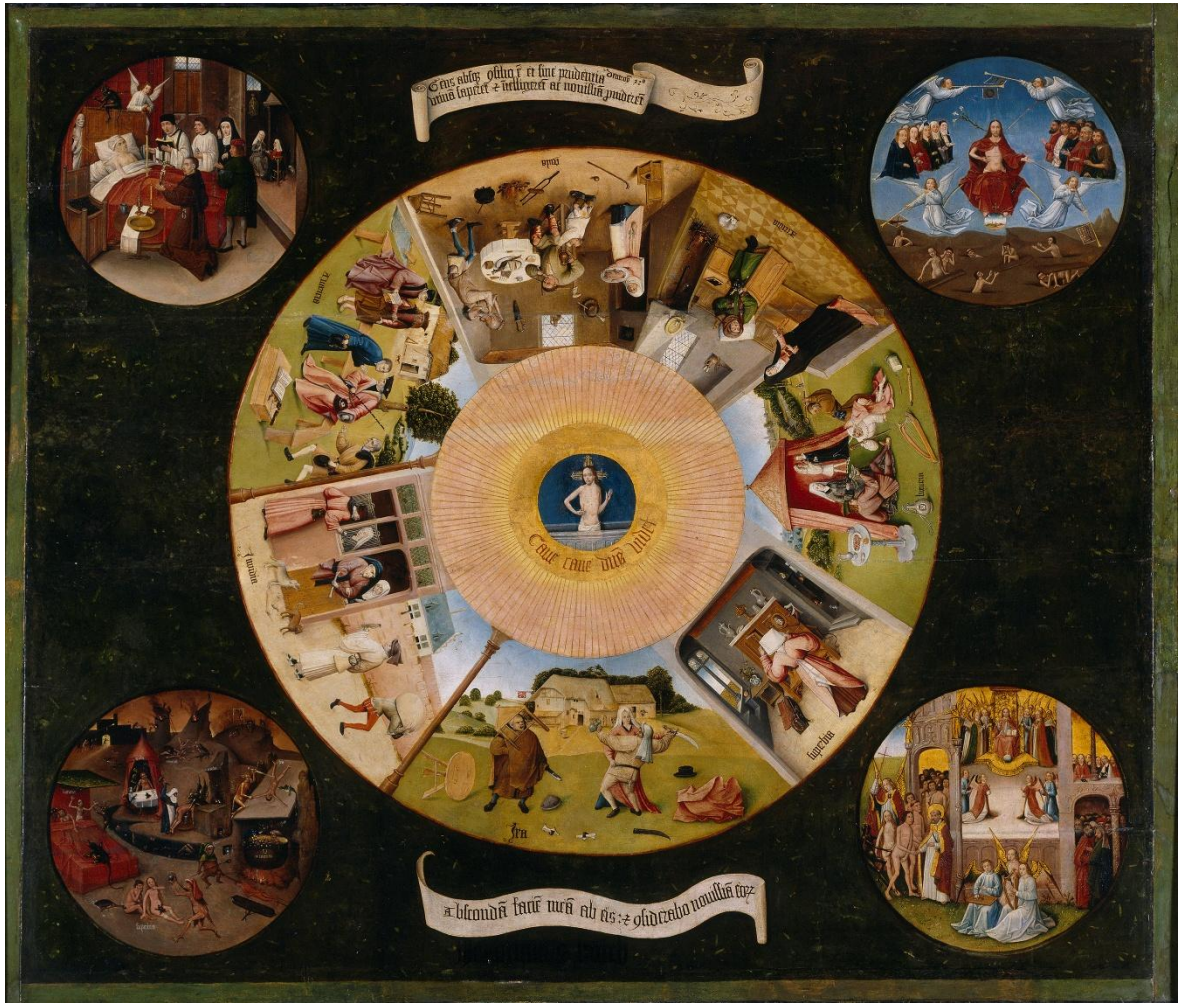
canlandırıldığı gözünün dış halkasında yansıtılır. Her günahın Latince adı altta açıkça yazılıdır.⁴⁷



Görsel 11: Hieronymus Bosch, *Aptallar Gemisi*, 57.9 x 32.6 cm, yak. Panel Üstüne Yağlıboya, 1490, The Louvre, Paris. (V. P. Rembert, 2012)

⁴⁷Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 33.

Aslında Latince ibarelere pek de gerek yoktur çünkü ressam yeni ölümcül günahı resimsel olarak son derece anlaşılır biçimde resmetmiştir. Açgözlülük, Tembellik, Şehvet, Rüşvet (Hırsızlık), Öfke, Kibir ve Kıskançlık günahları merkezi dairenin etrafındaki çarkta bir biri ardınca resmedilmiştir. Bu çark formu, her günahın bir diğerini doğurduğu yönündeki döngüsel kanıtı da pekiştirmektedir. Yedi Ölümcül Günah, izleyicinin kendi ruhunun kusurlarıyla yüzleştiği bir ayna işlevi görmektedir.⁴⁸



Görsel 12: Hieronymus Bosch, Madrid Masa Üstü, 120 x 150 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, yak. 1500, Museo nacional del Prado, Madrid. V. P. Rembert, Bosch, (2012)

Yedi ölümcül günahın betimlendiği çemberin dışında, son dört şey olarak adlandırılan dört küçük resim daha vardır. Bunlar; sol üstte ölüm, sağ üstte mahşer, sol altta cehennem ve sağ altta cennet şeklinde tasvir edilmişlerdir. Bunlar aynı temalı resimlerde, Bosch'un

⁴⁸Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 37.

Kuzeyli öncülerinin kullandığı düzenlemelerden çok fazla ayrılmazlar. Fakat sol altta yer alan cehennem tasvirinde, Bosch'un grotesk demonlarının bazı işaretleri fark edilebilir. (Görsel 13.) Alegorik büyük triptikleri baştanbaşa kuşatan işkence sahneleri burada bazı ipuçlarıyla belirlemiştir. Bazı grotesk yaratıklar, bir siyah sürüngen ve bazı demonlar işkence için günahkârların üzerine atılıyorlar.



Görsel 13: Hieronymus Bosch, Madrid Masa Üstü'nden Detay. (V. P. Rembert,2012)

Bu ana başlık altında ele alınması gereken bir başka eser Rotterdam'daki Kana Düğünü resmi. (Görsel 14) Eserin konusu geleneksel İncil anlatısına dayanmaktadır. İsa'nın annesi Kana'da bir düğünde davetlidir, davete İsa'da katılır. Bir müddet sonra annesi İsa'ya düğün sahiplerinin hiç şarapları kalmadığını bildirir. İsa bunun üzerine şarap kaplarını su ile doldurup düğün kâhyasına götürmelerini söyler. Kâhya testiden aldığı suyun tadına

baktığında, suyun şaraba dönüştüğünü görür. Bu İsa'nın ilk mucizesi olarak anılır. (Yuhanna 2/4-11)



Görsel 14: Hieronymus Bosch, Kana Düğünü, 93 x 72cm, Panel Üzerine Yağlıboya, yak 1500, Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam. (V. P. Rembert, 2012)

Figürler, Mesih figürünün hâkim olduğu L şeklinde bir masanın etrafına otururlar; Masanın ortasındaki Bakire'nin yanında ciddi, sade giyinmiş düğün çifti görünür; damat İncilci Yuhanna olmalıdır, çünkü yüzü Bosch'un bu aziz için başka yerlerde kullandığı tipe çok benzemektedir.⁴⁹ Damat Yeni Ahit kaydında isimsiz kalsa da, sık sık Mesih'in en sevilen

⁴⁹Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 30.

öğrencisi olarak tanımlanmıştır. Şölenin sonunda Mesih'in ona şöyle dediğine inanılıyordu: 'Bu karını bırak ve beni takip et. Seni daha yüksek bir düğüne götüreceğim.' Üstelik bazı araştırmacılara göre terk edilen gelin Mezdelli Meryem'di. Böylece Kana'daki düğün, Tanrı'nın gözünde dünyevi birliktelikten daha mükemmel olan orta çağ iffet idealini somutlaştırıyor olarak yorumlanmıştır.⁵⁰

Beden ve ruh arasındaki bu ortaçağ ikiliği, Rotterdam panelinde daha fazla detaylandırılır. Arkadaki kemeri çevreleyen sütunlarda, iki heykel iblisler olarak gizemli bir şekilde canlanır; biri duvardaki delikten kaçarak kaybolan diğerine ok atmaktadır. Soldan, iki hizmetçi tepsilerin içinde bir yaban domuzu kafası ve ağızlarından ateş saçan bir kuğu taşımaktadır; Venüs'ün eski bir amblemi olan kuğu, iffetsizliği simgelemektedir. Hizmetçilerin arkasında bir tentenin üzerinde taşkın neşesiyle gayda çalan figür de kuşkusuz günahkârlığın sembolü olarak tabloda yer bulmuştur. Tablo son derece ciddi onarımlar geçirmiş ve eklemeler yapılmıştır. Yine de Bosch'un kurgusu kompozisyona hâkimdir. Kana Düğünü, İncil'deki bir hikâyeyi dönüştürmesiyle bizi ilk kez Bosch'un düşüncesinin karmaşıklığıyla tanıştırmaktadır. Eser, günahkârlık ve Tanrı'ya adanma arasında son derece hassas bir karşıtlık kuruyor. Bu iki tema, Bosch'un sonraki sanatının neredeyse tamamına hâkim olacaktır.⁵¹

Kana Düğünü Bosch'un İncil anlatısını merkeze alırken, alegorik bazı anlatımlara da başvurduğu eserlerden birisiydi. Aynı anlayış doğrultusunda oluşturulmuş bir diğer eser; Madrid'teki Epifani Triptiği'dir. (Görsel 15) Konu, Philadelphia epifanisinin konusuyla aynı olmakla birlikte; Bosch, bu triptikte Kana düğünü resminde geliştirdiği dilin daha karmaşık

⁵⁰Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 31.

⁵¹Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 31.

bir biçimini denemiştir. Bu tarz eserlerinde Bosch; iyi ve kötü arasındaki çatışmanın daha evrensel bir görüntüsünü sunmak için İncil anlatısının sınırlarını aşmıştır.⁵²



Görsel 15: Hieronymus Bosch, Prado Epifanisi (Müneccim Kralların Secedesi), 138 x 72 x 144 cm, Panel üstüne yağlıboya, yak. 1485 – 1500, Museo nacional del Prado, Madrid. (V. P. Rembert, 2012)

Bu sunağın iç kanatlarında, koruyucu azizleri Peter ve Agnes'in eşlik ettiği hamiler, karı koca olarak diz çökmüş şekilde resmedilmiştir. Arkalarındaki armalar, çiftin Bronckhorst ve Bosshuyse ailelerinin üyeleri olduğunu saptanmış birlikte bu isimlerin eserin tarihini veya asıl hedefini belirlemeye yardımcı olacak hiçbir ayrıntı vermediği belirtilmiştir.⁵³ Orta panel, bebek İsa'nın üç Kral tarafından hayranlıkla ziyaret edilmesini göstermektedir. Yıkık ahır ve Kralların görkemli elbisesi de dâhil olmak üzere kompozisyonun birçok detayı, Bosch'un Philadelphia'daki Epifani'sini akla getirmektedir, ancak önceki versiyonun sıradan havası tamamen ortadan kalkmıştır. Dürtüsel olarak bu görkemli yabancılara uzanmak yerine,

⁵²Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 112.

⁵³Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 112.

Bebek İsa annesinin kucağında ciddiyetle oturuyor. Meryem de, yeni bir saygınlık ve biçim genişliği kazanmış gözükmektedir. Ahırın çıkıntılı çatısıyla diğer figürlerden ayrılan Bakire ve Çocuk, baldakeninin altında bir kült heykelini andırmaktadır. Bosch'un, Krallar'ın saygısı ile Ayin kutlamaları arasında bir paralellik göstermeyi amaçladığı, en yaşlı Kralın Bakire'nin ayaklarına koyduğu hediye ile açıkça belirtilmiştir. Kralın sunduğu hediyenin, İbrahim'in oğlu İshak'ı kurban edecek sırada melek tarafından durdurulduğu anın tasviri olduğu ayırt edilebilmektedir. İsa'nın Çarmıhtaki kurbanının bir ön tasviri olarak değerlendirilebilir. Eski Ahit konulu bazı başka tasvirler; Saba Kraliçesi'nin Süleyman'ı ziyaretini temsil eden bölüm, ikinci Kralın özenle hazırlanmış yakasında ve Mağribi Kralın gümüş küresinde, Abner'in Davut'a saygılarını sunarken gösterildiği kesitlerdir. Dönemin popüler bir dini resimli kitabı olan *Biblia Pauperum*'da, her iki sahne de Epifani'yi temsil etmektedir.⁵⁴

Meryem ve Bebek İsa'nın arkalarında ve üstlerindeki ahırın harabe halindeki çatısında; meraklı köylüler, Müneccim Kralları görebilmek için çabalamaktadırlar. Bununla birlikte, genel tasvirlerde; gürültülü davranışları Kralların onurlu tavrıyla güçlü bir şekilde çelişen köylüleri, Bosch çok daha fazla saygı ile tasvir etmiştir. Bu fark önemlidir, çünkü Çobanlar sıklıkla Mesih'i reddeden Yahudilerle özdeşleştirilirken, Krallar onu gerçek Mesih olarak kabul eden Yahudi olmayanları temsil eder. Bu tabloda en çok tartışma yaratan figür topluluğu ahırın içinde bulunmaktadır. Figürlerden en önde ve detaylı biçimde betimlenmiş olanı; İnce bir gömlek ve beline sarılmış koyu kırmızı bir cübbe dışında çıplak, soğan biçiminde bir taç giyiyor ve şeffaf bir silindir ayak bileğindeki bir yarayı kaplamaktadır. (Görsel 16) Çocuk İsa'ya muğlak bir gülümsemeyle bakıyor, ancak birkaç arkadaşının yüzleri açıkça düşmanca görünmektedir. Figürler neredeyse yıkılmak üzere olan ahırın içinde resmedilmişlerdir. Bu alegorik olarak eski ahit inancına ve Sinagog mimarisine bir gönderme olarak yorumlanabilir. Bu figürler araştırmacılar tarafından Herodes ve casusları ya da Deccal olarak yorumlanmıştır.⁵⁵

⁵⁴Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 112.

⁵⁵Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 114.



Görsel 16: Bosch, Prado Epifanisi 'nden detay. (V. P. Rembert, 2012)

Ahırın içerisindeki figürlerle ilgili yorumlar, her ne kadar özdeşleşmese de; oldukça inandırıcı olan ana figürün karanlığın güçleriyle ilişkisi, bacaklarının arasında asılı duran kumaş şeridine işlenmiş iblislerden açıkça anlaşılmaktadır. Elinde tuttuğu büyük nesnenin üzerinde bir dizi benzer form görülebilir; basit bir yorumla, bu sadece ikinci Kralın miğferi olabilir. Yine de diğer canavarlar, Mağribi Kralı ve hizmetçisinin cüppelerini süslüyor. Bu şeytani unsurlar, hiç şüphesiz, Altın Efsane'de yankılanan ortaçağ inancını hatırlatarak, Münecimler'in pagan geçmişine atıfta bulunmaktadır. Mesih'e iman etmeden önce büyücülükle uğraşmışlardır.⁵⁶ Bir makalede, Charles Scillia, ahırdaki gizemli figürün, Tanrı tarafından bazı beyanlarda bulunması talimatı verilen bir başka pagan büyücü olan Balam'ı temsil ettiğini makul bir şekilde öne sürmüştür.⁵⁷ Moav Kralı Balak, İsrail oğullarının kendi topraklarına yerleşmesinden rahatsız olduğu için Balam'ı İsrail oğullarına lanet okuması için çağırtmıştır. Balam, Tanrı'ya danışmış ve yola koyulmuştur. Yolda, eşeği Tanrı'nın meleğini

⁵⁶Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 114.

⁵⁷Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 114.

gördüğü için yoldan çıkmış ve Balam'ın ayağı duvarla eşek arasında ezilerek yaralanmıştır. Eşeği döverken Tanrı'nın meleği, Balam'a da görünerek onu uyarmıştır. Balak'ın davetine icabet etmesini istemiş fakat Yakup soyuna lanet okumamasını tembih etmiştir. (Çölde Sayım; 22 – 24) Daha sonra Balam dördüncü bildirisinde şöyle demiştir;

“...Onu görüyorum, ama şimdilik değil; Onu bakıyorum, ama yakından değil. Yakup soyundan bir yıldız« çıkacak, İsrail'den bir önder yükselecek. Moavlıların alınlarını, Şeteoğullarının başlarını ezecek. Düşmanı olan Edom ele geçirilecek, Evet Seir alınacak, Ama İsrail güçlenecek Yakup soyundan gelen kişi önderlik edecek, Kentte sağ kalanları yok edecek.”(Çölde Sayım 24/17-19.)⁵⁸

Geleneksel olarak Beytullahim Yıldızı'na ve Mesih'in gelişine atıfta bulunarak yorumlanan bu kehanetin, yüzyıllar sonra Münecim Kralların yolculuğuna neden olan Yıldızın daimi saatine ilham verdiği düşünülmüyordu.⁵⁹ Bu yorum doğruysa, Bosch'un figürünün bacağındaki kristalle kaplı yara, Balam'ın Eski Ahit'te eşeği ile geçirdiği kazayı işaret ediyor olabilir. Bu bağlamda yanındaki figürler de, belki de Kral Balak tarafından kendisine gönderilen Moav elçileridir.⁶⁰ Eski Ahit anlatısında Balam'a başka bir yerde farklı bir bağlamda rastlanmaktadır. İsrail Oğulları, Peor'da kadınlarla zina yapmış ve onların putlarına adaklar adanmışlardır. (Çölde Sayım,25.) Bunun üzerine Tanrı Musa'ya bütün Midyanlıları yok etmesini buyurmuştur. (Çölde Sayım, 31.) Peor'da işlenen günahın Balam'ın sorumlu tutulduğunu Musa'nın şu sözlerinden anlıyoruz;

Onlara, “Bütün kadınları sağ mı bıraktınız?” diye çıkıştı. “ Bu kadınlar Balam'ın verdiği öğüde uyarak Peor olayında İsraililer'in RAB'be ihanet etmesine neden oldular. Bu yüzden RAB'bin topluluğu arasında ölümcül hastalık baş gösterdi. Şimdi bütün erkek çocukları ve erkekle yatmış kadınları öldürün. Yalnız erkekle yatmamış genç kızları kendiniz için sağ bırakın. (Çölde Sayım,31/15)⁶¹

Anlaşıldığı kadarıyla Balam, İsrailileri putperestliğe ve zinaya sevk etmiştir. Bunun neticesinde Tanrı, Musa Halkına zührevi hastalık şeklinde tezahür eden bir azap yollamıştır. Bu nedenle Balam, Orta Çağ için, yalnızca bir peygamber değil, aynı zamanda sapkınlığın öğretmeni olan sahte vaizin simgesiydi.⁶² Bu ikinci yön, onun ahırdaki mevcudiyetini açıklar ki bu uğursuz doğası saçaklarda yarı gizlenmiş baykuş ve kertenkele ile gösterilmiştir.⁶³ Bosch, Yahudilerin sapkını Balam aracılığıyla bize bir kez daha Kilise ile Sinagog arasındaki

⁵⁸Kutsal Kitap, 2020, a.g.k. s. 166,167.

⁵⁹Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 115.

⁶⁰Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 115.

⁶¹Kutsal Kitap, 2020, a.g.k. s.174.

⁶²Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 115.

⁶³Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 115.

gerilimi hatırlatmaktadır. Bu gerilim, orta panelde sağdan ve soldan birbiri üzerine koşan süvariler ile de vurgulanmış gibi gözükmektedir. Ahırdaki figürler, her üç panelin de arka planında ortaya çıkan görkemli manzaranın neredeyse her bölümünü kirleten kötü güçlerin kaynağı gibi görünmektedir. Meryem'in kocası Yusuf'un bir ateşin başına çöktüğü sol panelde hayal meyal iblisler belirmekte. Yusuf'un kalıntıları arasına sığındığı yapı, ahır gibi, Yeni'sinin gelişle çöken Eski Ahit olan Sinagogu temsil etmektedir.⁶⁴ Arka planda köylüler gayda eşliğinde dans etmektedir. Orta panelin arkasında, iki sevgili müteceviz, sinsi bakışlara maruz kalmaktadır. Kıskançlık günahına bir gönderme olarak okunabilir. Sağ panelde; bir çoban bir kurdun saldırısına maruz kalırken, arkada bir başka kurt rahibe gibi giyinmiş bir kadına doğru yönelmektedir. (Görsel 17) Bu olayın tek tanığı, yakın bir yere resmedilmiş yaban domuzu gibi görünmektedir. Kurtların saldırısı İncil'den şu satırları hatırlatmaktadır;

Gerçekten, gerçekten size diyorum ki, koyunların kapısı benim. Benden önce kim gelmişse hırsızdır, katildir. Ve koyunlar, onları dinlememişlerdir. Kapı benim; kim benden geçerse, kurtulmuş olacak. Girecek, çıkacak ve otlak bulacak. Hırsız, yalnız çalmaya, öldürmeye ve yok etmeye gelir. Ben onlara hayat, bol hayat vermeğe geldim. İyi Çoban'ım ben. İyi Çoban, kendi koyunları için canını verir. Oysa çoban olmayan ücretli adam, koyunlar kendinin değilse, kurdun geldiğini görünce, koyunları bırakıp kaçır; darmadağın eder. (Yuhanna 10/ 7 – 12)⁶⁵

İsa'nın ağzından aktarılan iyi çoban benzetmesi, inananların gerçek kurtarıcısı olarak İsa'yı göstermektedir. Bu durum da yine eski ve yeni dinin çatışması bağlamında oluşturulmuş anlatıyı destekliyor görünmektedir. Musevilik ve Hristiyanlık arası gerilim, Bosch'un büyük alegorik kompozisyonlarında da sürekli tekrar eden bir izlek olmayı sürdürecektir. Bu eser bu izleğe bir temel olması bakımından akılda tutulmalıdır. Büyük alegorik kompozisyonlar bağlamında bize tekrar tekrar yol gösterici bir önem taşımaktadır.

⁶⁴Gibson, 1997 a, **a.g.k.** s. 115.

⁶⁵Kutsal Kitap, 2020, **a.g.k.** s.1140.

Eser; Bosch'un İncil'den kaynaklı en bilindik konuları bile ele alırken, ne kadar derin bir malumat ve çağrışım yüküyle donattığının iyi bir örneği olarak değerlendirilebilir.



Görsel 17: Bosch, Prado Epifanis'nden detay (V. P. Rembert, 2012)

Panelin yan kapakları kapatıldığında, Aziz Gregorius'un bir mucizesinin resmiyle karşılaşırız. (Görsel 18) Gregorius, papa olan ilk keşişti. 579'da Lombardlar Roma'yı tehdit ederken, Papa II. Pelagius (579-590) Gregorius'yi Bizans sarayının daimi elçisi olması için Konstantinopolis'e gönderdi. Konstantinopolis'te bulunduğu altı yıl boyunca Gregorius, Konstantinopolis patriği Eutychius'un Mesih'in dirilmiş bedeninin hiçbir maddesi olmadığını ve "havadan daha hafif" olacağını savunan sapkınlığının bastırılmasında kilit rol oynadı. İmparator, Gregorius'u destekledi ve Eutychius'un kitabının yakılmasını emretti.⁶⁶ Gregorius ile alakalı pek çok mucize rivayetinden birisinde; ökaristi ayininde kullanılan ekmeği kendisinin pişirdiğini ve İsa'nın bedeniyle bir alakası olmadığını söyleyen cemaatten bir üyeye karşı gösterdiği keramet anlatılır. Gregorius ekmeği sunağın üzerine koyar ve ekmek kanamaya başlar.⁶⁷ Aziz sanatçılar için ayrıca önemli bir şahsiyetti; kilise müziğine litürjiyi getiren ve Aziz'in ismiyle anılan Gregoryen melodilerin mucidiydi.⁶⁸ Aziz ayrıca Ortaçağ temsili sanatlarının gelişimi açısından da önemli bir şahsiyettir; Gregorius'a göre resim, harfî bilmeyenlerin kitabıdır.⁶⁹ Aziz, bu anlayışıyla Bosch açısından daha fazla önem kazanmaktadır. Resme konu olan mucize ise şu şekildedir; Bir gün, Gregorius ayini

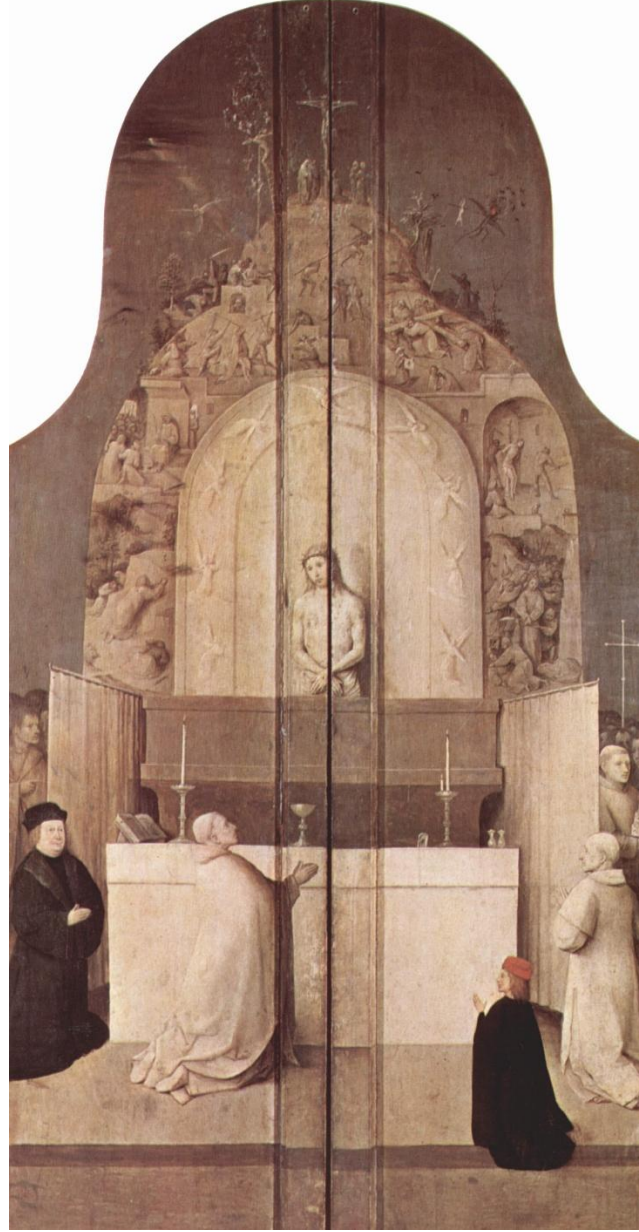
⁶⁶R. E. Guiley (2001), *The encyclopedia of saints*. (1. Baskı), New York: Facts On File, s.134.

⁶⁷Guiley,(2001), **a.g.k.** s.135.

⁶⁸U. Tükel, S.Yüzgüller, (2018), *Sözden imgeye batı sanatında ikonografi*. (1. Baskı) İstanbul: Hayalperest Yayınları, s.316.

⁶⁹Tükel, Yüzgüller, 2018, **a.g.k.** s.316

yönetirken, bir yardımcı, İsa'nın ev başrahipteki manevi varlığından şüphe eder. Papa'nın inançsızlığı çürütmek için gökten bir işaret için içten duası netice verir. Mesih'in kendisi aniden sunakta belirir, yaraları gözükmemektedir ve Çilenin alametleriyle çevrilidir. Bosch, bu mucizeyi, diz çökmüş Papa ile yukarıdaki lahitten çıkan, sunağın arkasındaki izleyiciler tarafından fark edilmeyen yalnızca rahip ve iki bağışçı tarafından hissedilen, ancak gerçekte görülmeyen, manevi bir diyalog şeklinde temsil etmiştir.⁷⁰



Görsel 18: Hieronymus Bosch, Prado Epifani'si dış kapak, panel üstüne yağlıboya, yak. 1485 – 1500, Museo nacional del Prado, Madrid. (V. P. Rembert, 2012)

⁷⁰Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 118.

Bosch'un Klasik ikonografik eserleri arasında bir başka örnek olarak, Madrid'teki Vaftizci Yahya eseri verilebilir. (Görsel 19) Eser; İsa ve Meryem ile birlikte Hristiyan ikonografisinde en sık resmedilmiş olan figürlerden birisini konu almaktadır. Vaftizci Yahya'nın erken dönem yaşantısına dair hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Vaftizci'nin misyonuna ilişkin bilgiler Yuhanna İncil'inde verilmektedir. Oruç tutmak ve dua etmek için Ürdün yakınlarındaki çöle çekilerek manevi görevine başladığında muhtemelen 32 yaşında olduğu tahmin edilmektedir. Münzevi yaşantısı sırasında, çoklukla resimlerdeki temsillerini belirleyen; devetüyünden deri kuşakla bağlanmış bir elbise giymiş, çekirge ve yaban balıyla yaşamını sürdürmüştür. Bu münzevi hayatın devamında, insanlara vaaz etmiş ve görece itibarsız bir görünüme sahip olmasına rağmen çok sayıda insanı etrafında toplayabilmiştir. Günahlarını itiraf eden insanları Ürdün Nehri'nde vaftiz etmiştir.⁷¹

Vaftizci; İsa Mesih'i müjdeleyen ve onu vaftiz eden figür olarak karşımıza çıkar, bu yüzden Vaftizci lakabıyla anılır. İsa'yı vaftiz ederken resmedilmiş sahnelerde keşiş gibi giyinmiş ve İsa'ya göre görece daha yaşlı olarak tasvir olunur. Yahya, Roma İmparatoru Tiberius Caesar'ın eyalet valisi olan Kral Hirodes Antipa'yla (M.Ö. 4 – M.S. 39) bazı anlaşmazlıklar yaşamıştır. Hirodes Antipa, kardeşinin karısı olan Hirodiya ile evlenmişti. Yahya, Antipa'yı hayatındaki bu tarz günahlar hususunda uarmıştı. Antipa, kalabalık bir takipçi kitlesi olan Yahya'yı öldürmekten çekinmiş ve onu Ölü Deniz'deki Machaerus kalesine hapsedmiştir.⁷² Yahya, zindanda da vaaz vermeye devam etmiştir.

Bir gün bir kutlama sırasında, Hirodiya'nın kızı Salome, Antipa'nın karşısında çok güzel bir dans sergileyip, Antipa'yı oldukça etkilemiştir. Bunun üzerine Antipa, Salome'ye ne dilerse dilesin gerçekleştireceği vaadinde bulunmuştur. Annesi Hirodiya'nın ısrarı üzerine Salome, Antipa'dan bir tepsi içerisinde Vaftizci Yahya'nın başını istemiştir. Hirodes verdiği sözü pek de gönüllü olmadan yerine getirmek zorunda kalmış ve Yahya'nın başı kesilmiştir. Sanat bağlamındaki tasvirlerinde Yahya, bazen kollarında kuzu tutan münzevi bir keşiş olarak tasvir edilir. Bazen da Haçla biten bir asa taşımaktadır.⁷³ Yahya tasvirlerinde, sıklıkla acıklı akıbeti uyarınca düşünceli ve hüzünlü bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır.

⁷¹Guiley,(2001), **a.g.k.** s. 173.

⁷²Guiley,(2001), **a.g.k.** s. 173.

⁷³Guiley,(2001), **a.g.k.** s. 174.



Görsel 19: Hieronymus Bosch, *Vaftizci Yahya*, 48.5 x 40 cm, panel üzerine yağlıboya, 1489, Lazáro Galdiano Museum, Madrid. (V. P. Rembert, 2012)

Vaftizci Yahya resimde egzotik bir yaz manzarası içinde tasvir edilmiştir. Bosch, onu kasten sağ altta çömelmiş olan Tanrı Kuzusu'nu işaret ediyorken göstermiştir. Bu tavır geleneksel olarak Yahya'yı Mesih'in öncüsü olarak tanımlanmaktadır. Vaftizci'nin münzevi yaşamı Bosch'un kendine has şeytani faunası tarafından kuşatılmıştır. Hemen yanındaki yumurta biçiminde bir meyvesi olan çiçeğe, arka planı alabildiğine kuşatan renk cümbüşü ve hareketliliğe karşı, figürün kayıtsızlığı muhteşem bir karşıtlık oluşturmaktadır. Bu münzevi ve kutsal kişilik dünya nimetlerine yüz çevirip, kendi iç dünyasının ilahi derinliklerine dalmıştır. Bu tavrı ile arka planda uğursuz formlarda sembolize edilen bedeninin yaşamına manevi bir alternatifi de gösterir. Eser, Bosch'un alegorik triptiklerinde sıklıkla başvuracağı bir konu olarak münzevi yaşamın erdemlerini imlemekle kalmaz, sanatçının dünya zevklerine ve hatta bizzat dünyaya karşı beslediği kuşku ve güvensizliğin bir örneği olarak da okunabilir.

Aynı ikonografik doğrultuda değerlendirebileceğimiz bir başka resminde Bosch, İncilci Yahya'yı tasvir etmektedir. (Görsel 20) Eser klasik Hristiyan ikonografisinin en önemli figürlerinden birisini konu almaktadır. İncilci Yahya (Yuhanna), havariler arasında önemli bir konuma sahipti ve İsa'nın hayatına ilişkin önemli olaylarda çok sık olarak karşımıza çıkmaktadır. Yahya ve Petrus, İsa'nın yanında oturdukları Son Akşam Yemeği'ne hazırlanmak için şehre gönderilmişler, İsa'nın tutuklanmasından sonra, Yahya ve Petrus, Mesih'i başkâhinin sarayına kadar takip etmişler ve havarilerden sadece Yahya çarmıhta Mesih'in yanında kalıp ve Meryem'i himayesine almıştır. İncilci Yahya, dört kanonik incil yazarından birisidir ve Vahiy Kitabı'na ilham veren görümü, tutsak olarak tutulduğu Patmos'ta yaşadığı rivayet edilir.⁷⁴

Bosch'un resminde İncilci Yahya, İmparator Domitian tarafından sürgün edildiği ve muhtemelen kucağındaki cilt olan Vahiy Kitabı'nı yazdığı Patmos adasında tasvir edilmiştir. Yumuşak bakışları, Vahiy'de Kıyamet kadını olarak geçen ve bulutlar üstüne taht kurmuş şekilde oturan Bakire'nin görüntüsüne doğru kaldırılır. İnce figürü ve zarifçe tüylü kanatları, arkasındaki sisli Hollanda panoramasından daha az önemli görünen bir melek tarafından azize işaret edilmektedir.⁷⁵

⁷⁴Guiley, 2001, a.g.k. s. 185.

⁷⁵Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 136.



Görsel 20: Hieronymus Bosch, İncilci Yahya (Yuhanna), 63 x 45.5 cm, panel üzerine yağlıboya, 1504-1505, Gemäldegalerie, Berlin, (V. P. Rembert, 2012)



Görsel 21: Hieronymus Bosch, İncilci Yahya (Yuhanna), arka yüzü 63 x 45.5 cm, panel üzerine grizay tekniği, 1504-1505, Gemäldegalerie, Berlin, (V. P. Rembert, 2012)

Tablonun ön yüzünde, arka planda yanan birkaç gemi ve ilahi vahyin istismarını çağrıştıran bir yaratık rahibe dışında şeytani güçlere bir işaret yer almaz. Bosch'un sonraları da sıklıkla kullandığı *grizay* tekniği ile oluşturulmuş arka panel ise bunun tersi bir görünüm sunmaktadır. Bastırılan kötülük, canavarların büyük bir çift daire etrafında parlak derin deniz balıkları gibi yığıldığı panelin arka tarafında açığa çıkmaktadır. Prado Masa Üstü'nde olduğu gibi Bosch, bu sefer bir kurtuluş aynası gösteren ayna motifini kullanıyor: İsa'nın Çilesi, dış çember içinde ortaya konmuş ve görsel olarak en üstteki Çarmıha Gerilme'de doruğa ulaşmıştır.⁷⁶

Çember içerisinde; İsa'nın Zeytin Dağı'ndaki duası, askerler tarafından yakalanması, baş kâhin Kayafa'nın önüne çıkarılması, Pilatus'un askerleri tarafından işkenceye uğraması, Golgota yolunda haçını taşıması, çarmıha gerilmesi ve mezarına konulması şeklinde kronolojik akış içerisinde sunulmuştur. (Görsel 21) Yedi ölümcül günahta, Tanrı'nın gözü alegorisi bağlamında kullanılan merkez daire ise, Golgotha Dağı, yuvasında bir pelikan tarafından tepesinde yüksek bir kaya şeklinde sembolik olarak tekrarlanmıştır. Kendi göğsünden akan kanla yavrusunu beslediği söylenen pelikan, İsa'nın kurbanlığının geleneksel bir simgesi olarak görülmüştür.⁷⁷

Bosch'un kötülüğün tasviri için kullandığı metotlardan bir başkasını ortaya koyabilmek için, Londra ve Ghent'te bulunan iki haç taşıyan İsa tasvirine bakmamız gerekmektedir. Londra'daki Haç taşıyan İsa tasviri, İsa'yı çilesinin ortasında Hıristiyan erdemlerinin bir örneği olarak sunar. (Görsel 22) Kurgusal bir ön belirlenimle modellenmiş figürler, düz - gri arka plana karşı son derece sade bir anlatımla verilmişlerdir. Beyaz cüppeli Mesih, dört işkencecisi tarafından çevrelenmiştir. Bir asker başının üstünde dikenli bir taç tutar, bir diğeri cüppesini çeker ve üçüncüsü alaycı bir hareketle eline dokunur. Bununla birlikte, eylemleri garip bir şekilde beyhude görünüyor ve Madrid'deki Haç Taşıyan'da olduğu gibi, İsa, izleyiciye sakince bakmaları için kendisine zulmedenleri görmezden gelmektedir. Figürlerin kötü doğaları, grotesk bir şekilde sunulmamış olmakla birlikte öfkeli ve alaycı tavırlarıyla vurgulanmıştır. İsa'nın kulağına bir şey söylemiş gibi hafifçe eğilmiş asker figürü, çoban köpeklerinininki gibi bir dikenli tasma takmaktadır. Bu detay, onun kötü tavrının açık bir yansıması olarak okunabilir. Kuşkusuz bu figür Tanrı'nın düşmanlarının sadık bir hizmetkârıdır.

⁷⁶Gibson, 1997 a, **a.g.k.** s. 138.

⁷⁷Gibson, 1997 a, **a.g.k.** s. 138.



Görsel 22: Hieronymus Bosch, *Haç Taşıyan İsa*, 73.7 x 58.7, panel üzerine yağlıboya, yak. 1510, National Gallery, London, (V. P. Rembert, 2012)

Aynı konuyu ele alan bir başka eseri Ghent'te bulunmaktadır. (Görsel 23) Eserde, İsa'nın düşmanlarının kötülüğü histerik bir boyuta ulaşmıştır. İsa'nın etrafını çeviren bu grotesk figür kalabalığı şeytani güçlerin tecessüm etmiş halleridir. Bunlar insan değil, iblislerdir,

ruhu lekeleyen tüm şehvet ve tutkuların mükemmel enkarnasyonlarıdır. Eserde bazı ikonografik detaylar izlenebilmektedir; İsa ile birlikte çarmıha gerilen iki hırsız, kompozisyonun sağında tasvir edilmişlerdir. İsa'nın kendisi ile iki hırsız arasındaki karşıtlık bundan daha iyi tasvir olunamazdı. Kötü hırsız, sağ altta, kendisini esir tutanlara alaycı bir tavırla karşılık verir; Yukarıdaki iyi hırsız, celladının sözleriyle dehşete düşmüş görünmektedir. Onlar dünyevi insanlardır, bu dünyanın dertlerine dalmışlardır. Fakat Mesih, kendisine zulmedenlerin ona ulaşamayacağı daha yüksek bir seviyeye çekilmiştir. Çilenin tam ortasında o galip gelmektedir. İsa'nın kendisiyle birlikte çarmıhını yüklenip gelen herkese aynı kurtuluşu vadettiğini unutmamalıyız. Bosch'un Çile sahnelerinin çağdaşlarına sunduğu mesaj buydu.⁷⁸

Bütün bu haydutlar kalabalığı içerisinde bir başka figür dikkat çekmektedir. Kompozisyonun solunda, Azize Veronica, Efendi'nin yüzünün mucizevi suretini taşıyan mendil ile gösterilmektedir. Diğer figürlerin kötülükleriyle açık bir tezat oluşturacak bir biçimde tasvir edilmiştir. Azize Veronica, İsa Golgota Yolunda konulu tasvirlerde karşımıza çıkabilen yan figürlerden birisidir. Veronica, İsa'nın yüzünü mendiliyle silmiş ve İsa'nın yüzü mucizevi bir şekilde bu bezin üzerinde belirmiştir.⁷⁹ Söz konusu bez parçası, kutsal rölik olarak Vatikan'da San Pietro Katedrali'nde saklanmaktadır.⁸⁰ Azize Veronica, Çarmıhını taşıyan İsa tasvirlerinde, iki hırsızla birlikte tasvir olunan kişiler arasında yer almaktadır. Bosch, eserinde, Azize'yi genel tavrı ile diğer figürlerden ayırıp bir matem havasında tasvir etmiştir. Bu tavır iyilik ve kötülük arasındaki ayrımı yüksek bir gerilim içerisinde verebilmesine olanak tanımaktadır. Bu alegorik anlatımlar, Bosch'un sanatsal eğilimlerine hiç yabancı olmayan unsurlar olarak karşımıza çıkar.

⁷⁸Gibson, 1997 a, **a.g.k.** s. 128.

⁷⁹Tükel, Yüzgüller, 2018, **a.g.k.** s. 335.

⁸⁰Tükel, Yüzgüller, 2018, **a.g.k.** s. 335.



Görsel 23: Hieronymus Bosch, *Çarmihını Taşıyan İsa*, 76.7 x 83.5 cm, panel üzerine yağlıboya, yak. 1500, Museum of Fine Arts in Ghent, (V. P. Rembert, 2012)

Bosch'un eserlerinin tarihlendirilmesine ilişkin sorunlara kısaca değinmiştik. Bu sorunlar onun sanatçı olarak gelişimini değerlendirebilmemizi güçleştirmektedir. Sanatçı üzerine yazılan monografilerin büyük çoğunluğu alegorik büyük kompozisyonlar şeklinde ifade ettiğimiz triptiklerine dayanmaktadır. Bu bölümde ele aldığımız eserleri ise büyük alegorik eserlerin ikonografik çözümlenmeleri için kaynak olarak sunulmaktadır. Gerçekten de bu görece sade kompozisyonlar, Bosch'un görkemli büyük kompozisyonlardaki ikonografik temaları boydan boya kat eder. Bu temaları özetleyecek olursak; öncelikle Hristiyan ahlak öğretisi, halk irfanı (bilgeligi), ironik yanları ağır basan bir hiciv anlayışından bahsedilebilir. Bu temalar, sanatçının büyük kompozisyonlarında da önemli roller oynamaktadır.

Bosch'un alegorik eserlerinin incelenmesi bağlamında, yukarıdaki ikonografik izlek tam manasıyla yeterli görünmemektedir. Çeşitli araştırmacılar farklı bakış açıları ve ikonografik bağlamları gündeme getirmektedir. Esasen araştırmacılar, şaşkırtıcı zenginlikteki figürler çokluğunu bazı anlamsal kompozisyon birliklerine getirmeye çalışmışlardır. Böyle bir çaba, kaçınılmaz olarak sanatçının büyük kompozisyonlarına çözülmeyi bekleyen bir bulmaca şeklinde yaklaşmayı doğurmuştur. Mutlak surette bir çözümü var sayarak ortaya konulmuş çalışmalar zaman zaman kanıtı zor aşırı iddialar şeklinde kendini göstermiştir. Yine de literatürde bir şekilde öne çıkmış eserler, anlamlı ve kapsayıcı izlekler sunmaktadırlar. Farklı disiplinlerden yaklaşımlar içeren bu kavrayışlar, yukarıda özetlemeye çalıştığımız genel ikonografik çerçeve ile de önemli ölçüde örtüşmektedir. Bu bağlamda Hristiyan gnostik eskatolojisi, kötülük problemi ve simyanın tinsel yorumu çözümlenmesi gereken ikonografik çerçeve olarak önerilebilir. Çalışmanın bundan sonraki kısmı, alegorik triptiklerin çözümlenmesi yolunda bu kaynaklara başvurmak şeklinde geliştirilecektir.

3. ALEGORİK TRİPTİKLER İÇİN İKONOĞRAFİK BİR İZLEK

3.1. Gnostik Eskatoloji ve Kötülük Problemi

Erken Hristiyanlık ve Geç Antikite arası kültürel etkileşim sanat tarihçilerinin yabancı olmadıkları bir olgudur. Bu etkileşim bağlamında mimari ve temsili sanatlardan bol miktarda örnek sunulabilir. Fakat söz konusu inanç ve kültürlerin birbirini etkilemesi olduğunda bu etkileşimler çok daha derin ve dikkat çekicidir. Çalışmanın ilerleyen bölümleri göz önünde bulundurulduğunda, bu araştırmanın Antik kökenlerine inmek zorunlu görünmektedir. Bu bağlamda; Orpheusçuluk, Pythagorasçılık ve Hristiyan gnostik inançları arasında sıkı etkileşime eğilmek zorunlu hale gelmektedir. Bu izlek, Nietzsche'nin kültür ve metafizik eleştirisinde de oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Gerçekten de Nietzsche için bu antik kültür geleneği ve Hristiyanlık arasında kuvvetli bir bağ bulunmaktadır. Nietzsche'nin batı metafizik geleneğine yönelttiği eleştirinin temelinde, dünyayı duyulur ve düşünülür dünya olarak ikiye ayırma olgusu vardır. Bu bağlamda şöyle yazar;

Platon, insan olarak şahane bütüncül ve her şeye yeten Heraklitos'un çizgisiyle melankolik, merhametli ve yasa koyucu Pythagoras'ın ve ruhtan anlayan diyalektikçi Sokrates'in çizgilerini birleştirir. Bütün sonraki filozoflar bu tip karışık karakterlerdir... Platon'dan bu yana, filozof sürgündedir ve vatanına karşı düşünceler üretmektedir.⁸¹

⁸¹F. Nietzsche (2015), *Yunanlıların trajik çağında felsefe*. (Çev: Gürsel Aytaç), İstanbul: Say Yayınları, s. 52.

Nietzsche için, Platon'un idealar kuramından beri içinde yaşadığımız dünya, duyulur dünya olarak değersizleştirilmiş ve insanın anlam arayışı bir öte dünyaya bağlanmıştır. Bu antik gelenek ortaçağ boyunca Hristiyanlık ile de önemli bir örtüşme şeklinde ortaya çıkmış ve her iki gelenek de birbirlerini beslemiştir. Nietzsche, bu kültürel izlek arasında bir fark görmez. Gerçekten de ona göre Hristiyanlık, halkın Platonculuğudur.⁸² Bosch'un büyük alegorik kompozisyonlarının Nietzsche'nin ahlak eleştirisi bağlamında okunması, böylesi bir arka planı açıklama zorunluluğu doğurmaktadır. Bu bağlamda antik kültürün etkileri göz önüne alındığında, öncelikli olarak gnostizmin önerdiği *eskatoloji*⁸³ ön plana çıkmaktadır. Gnostik eskatolojinin kökenlerine dair bir araştırma, hem Bosch'un alegorik kompozisyonları hem de Nietzsche'nin kültür ve ahlak eleştirisi için zorunlu görünmektedir.

Kökenlere dair araştırmanın Orpheuşçuluk'la başlaması kaçınılmazdır. Gnostik dünya görüşünü etkilemiş pek çok unsur bu öğreti ile yakından ilişkilidir. Orfik öğreti, Hellen öncesi bir Trakya dini olarak adlandırılabilir.⁸⁴ Orpheus'un "kurduğu" varsayılan erginlenmenin özünü bilmiyoruz.⁸⁵ Yaklaşık olarak M.Ö. altıncı yüzyılda teologlar Orpheus'un insanın kaderi ile ilgili özel öğretilerin babası olduğunu ileri sürmeye başlamışlardır.⁸⁶ Greklerin diğer inançsal öğreti geleneklerinin aksine, Orpheuşçuluk sistemli bir şekilde öğrenilmiş ve aktarılmış bir gelenek olarak karşımıza çıkar. Platon'un yaptığı göndermeler ve Roma dönemindeki eserler sayesinde öğreti hakkında bilgi sahibi olabiliyoruz.⁸⁷ Bu bağlamda Orfiklerin insan yaşamına ilişkin ön gördükleri erginlenmenin aşamaları bilinmektedir; vejetaryenlik, çilecilik, arınma, dinsel eğitim.⁸⁸ İnançsal ön kabulleri de bilinmektedir; ruhgöçü ve dolayısıyla ruhun ölümsüzlüğü.⁸⁹

⁸²F. Nietzsche (2013), *İyinin ve kötünün ötesinde*. (Çev: Ahmet İnam), İstanbul: Say Yayınları, s. 14.

⁸³Eskatoloji: İnsanın, yaşamın ve dünyanın geleceği üstüne ileri sürülmüş inançlar. Eskatoloji, genel olarak mitolojinin özel bir dalıdır. Ruhun ölümsüzlüğü, öte dünya, cennet, cehennem, ölenlerin belli bir sonda yeniden dirilmeleri gibi geleceğe ve sonuca dair bütün inançsal tasarımlar bu dalın kapsamına girer. (bkz. O. Hançerlioğlu 2013, *Dünya inançları sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi)

⁸⁴O. Hançerlioğlu (2013) *Dünya inançları sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 381.

⁸⁵M. Eliade (2021), *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi, Gotama Budha'dan Hristiyanlığın doğuşuna*, (Çev. Ali Berktaş), İstanbul: Alfa Yayınları, s. 245.

⁸⁶B. B. Powell (2018), *Klasik Mitoloji*. (Çev. Sinan Okan Çavuş), İstanbul: Bilge Kültür Sanat yayınları, s. 342.

⁸⁷Powell, 2018, **a.g.k.** s.342.

⁸⁸Eliade, 2021, **a.g.k.** s. 245.

⁸⁹Eliade, 2021, **a.g.k.** s. 245.

Mitolojide Trakyalı kahramanlar arasında karşımıza çıkan Orpheus'un, Musa Kalliope'yle Kral Oiaeros ya da tanrı Apollon'un oğlu olduğu söylenir.⁹⁰ Mitolojide yaygın olarak anlatılan hikâyesinde, sevgilisi Eurydike'yi kurtarmak için yer altı dünyasına (*Hades*) indiği anlatılmaktadır. Apollon'un sadık bir müridi olan kahramanın lir çalmadaki ustalığından bahsedilmektedir. Yaptığı müzikle Hades ve karası Persaphone'yi etkiler ve yer altı dünyasından sevgilisi ile birlikte çıkma iznini alır fakat Hades bir şart koşar; çıkarken dönüp Eurydike'ye bakmamalıdır. Yine de kahraman tutkularına eseri olur ve Eurydike'ti temelli kaybeder.⁹¹ Takipçileri bu trajik kahramanın kültürünü, yer altı ölümler dünyasında öğrendiği ve Trakya'da şehir şehir dolaşarak yaymaya çalıştığı bilgilere dayandırmaktadır.⁹²

Orfik öğretisi, en başından itibaren, Apollon ve Dionysos'un birleşik etkisi altındadır.⁹³ Aslında bu iki karşıt denebilecek tanrının ortaklaşa imgesinden türemiş erginlenme biçimi zamanla şekil değiştirmiş gibi görünmektedir. Bu bağlamda İskenderiyeli Clement adlı Hristiyan bir yazar, Dionysos'un Orfik yorumuyla ilgili olarak bize bir mit aktarmaktadır.⁹⁴ Efsaneyi kısaca özetlemek gerekirse; henüz bebekken beşiğinde yatan Dionysos, Titanlar tarafından kandırılarak kaçırlır. Titanlar bebeği parçalara ayırıp pişirmeğe başlarlar. Kızarmış etin kokusunun cezbettiği Zeus gelir ve payını almak ister. Fakat pişirilenin oğlu Dionysos olduğunu görünce yıldırımlarıyla Titanları küle çevirir. Hikâyenin devamı Orfik öğretisi bağlamında daha da önemlidir. Zeus Titanların küllerinden insanı yaratmıştır, dolayısıyla insanın özünde kötülük bulunmaktadır. Fakat aynı zamanda Titanlar Dionysos'un etini de yediklerinden varoluşlarında tanrısal bir özsellik de bulunmaktadır. Bu anlatıda daha sonra Platonculukta da hâkim bir tema olarak ortaya konacak ikici (*düalist*) bir anlayış bulunmaktadır. İnsan bedeni Titanlar gibi azgın bir canavarken, ruhu tanrısal bir nitelik taşır. Bu düşünce, "beden kabirdir" şeklindeki Orfik sloganda özlü bir biçimde ifadesini bulmuştur.⁹⁵

Yukarıda sözü edilen ikici anlayış, Nietzsche'nin kültür eleştirisi bağlamında sıklıkla ele aldığı ve eleştirdiği unsurlardan birisi olacaktır. Başlangıçta Apollon ve Dionysos kültürlerinin sentezi olan Orfik erginlenme şekli değiştirecektir. Dionysosçu erginlenmede, ilahi olan ile etkileşim geçici olarak görülmüştü çünkü bilinç eşliğinin indirilmesi sayesinde

⁹⁰B. Cömert (2019) *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De ki basım yayını, s. 90.

⁹¹Cömert,2019, **a.g.k.** s. 90.

⁹²Powell, 2018, **a.g.k.** s.342.

⁹³Eliade, 2021, **a.g.k.** s. 245.

⁹⁴Powell, 2018, **a.g.k.** s.342.

⁹⁵Powell, 2018, **a.g.k.** s.344.

sağlanıyordu.⁹⁶ Bu amaçla da kökensel uygulamanın yerine Apollon'un öğrettiği arınma tekniği olan katharsis'i geçirmişlerdir. Orfikler zamanla, Orpheus'u antik bir dini peygamber gibi kavramaya başlamışlardır. Ölüler dünyasına gidip dönen pek çok ölümlü kahramandan farklı olarak görülmüştür. Orfiklere göre Orpheus, öte dünyadan, insanın doğası ve yazgısı ile ilgili hakikatleri yaymak üzere geri dönmüştür. Bu bir öğreti olarak, ruhun madde hapisanesinden kurtulup özgürlüğe kavuşması için yaşayanların, bir dizi perhiz uygulamalarını ve cinsel ilişkiden uzak durdukları münzevi, çileci bir yaşam pratiğini önermektedir. Bu Orfik yaşam idealinin, Pythagoras'ın (M.Ö. 6.yy) öğretileriyle bağlantılı oldu söylenebilir.⁹⁷ Pythagoras da takipçilerine Orfiklerin öğretileriyle önemli ölçüde örtüşen çileci hayatlar sürmelerini öğütlemiştir. Bu gelenek, yukarıda Nietzsche'den alıntıladığımız pasajda olduğu gibi Platonculuğa kaynak oluşturmuş gibi görünmektedir. Platon'un beden ve ruh konusundaki görüşleri kaynağını büyük ölçüde Orfik öğretilerden alır.⁹⁸

Yukarıda özetlemeye çalıştığımız bu antik miras, Platonculuk üzerinden Hristiyan düşüncesinin ilk temsilcilerine aktarılmıştır. Titanların külünde ortaya çıkan maddi ve tanrısal arasındaki çelişkiye oldukça benzer biçimde, ruh ve ruh-beden ilişkisiyle ilgili Hristiyan öğretilerini biçimlendirir.⁹⁹ Yukarıda bahsettiğimiz münzevi ve çileci uygulamaların pek çoğu Hristiyanlık inancı tarafından da benimsenen olgular olarak karşımıza çıkar. Bu çilecilik uygulamalarından bir tanesi özellikle dikkat çekicidir. Et yememe yönündeki perhizin Promethaus'un hikâyesi ile alakalı olduğu öne sürülmektedir. Tanrılara adanan bir adak sunumunda Prometheus Zeus'u aldatmıştır. Bir öküzü iki bölmüş, bir yana eti koyup üstünü işkembe ile örtmüş diğer yana kemikleri koyup üstünü parlak yağ ile örtmüştür.¹⁰⁰ Zeus aldanıp yağla kaplı olan parçayı seçince etin güzel kısmı insanlara kalmıştır. Prometheus yüzünden insan soyuna sinirlenen Zeus, insanları ellerinden ateşi alarak cezalandırmıştır. Bu bağlamda Orfiklerin vejetaryen uygulamalara geri dönüşü hem ataların işlediği günahın kefareti ödeme kararına, hem de ilk mutluluk çağına yeniden kavuşma umuduna işaret ediyordu.¹⁰¹ Bu insan türünün ezeli bir günahın bedelini ödemek

⁹⁶Eliade, 2021, **a.g.k.** s. 246.

⁹⁷Powell, 2018, **a.g.k.** s.344.

⁹⁸Powell, 2018, **a.g.k.** s.344.

⁹⁹Powell, 2018, **a.g.k.** s.344.

¹⁰⁰Cömert,2019, **a.g.k.** s. 17.

¹⁰¹Eliade, 2021, **a.g.k.** s. 248.

için dünyada bulunduğunu telkin eden Hristiyan anlayışıyla örtüşen bir yaklaşım taşımaktadır.

Orfik öğretisi ve Hristiyanlık arasındaki bir başka benzerlik, Orfik bazı metinlerin tek tanrıcı anlayışa yakınlıkları ile ortaya çıkar. M.Ö. dördüncü yüzyıla tarihlenen bu metinlerin birinde Orpheus'a atfedilen bir dize; "Zeus, her şeyin başlangıcı, ortası ve sonudur" diyordu.¹⁰² Ayrıca yazar, dünyanın logosunun (akıl) Zeus'un logosuyla özdeş olduğunu dile getirmiş ve varoluşun kökensel birliğini savunmuştur. Böylesi bir teolojik kavrayış, Orfik teolojinin tekçi, hatta "tektanrıcı" eğilimini yansıtır.¹⁰³ Geç antik dünya ve erken Hristiyan inancı arası bu geçişler son derece önemli bir izlek oluşturmaktadır. Bu tarihsel arka plan göz önüne alındığında, Hristiyanlık olarak ifade olunan inanç sistemin büyük kısmı Platonik felsefe bir kısmı da Orfik öğretilerdir.¹⁰⁴ İlk Hristiyan tasvirleri bize bu bağlamda önemli deliller sağlamaktadır. İlk Hristiyanlar pek çok katakompun duvar resimlerinde İsa'yı Orpheus olarak tasvir etmişlerdir.¹⁰⁵ (Görsel 24)

Orfik öğretilerin Pythagorasçı yorumunun Platon'u etkilemiş olduğundan bahsetmiştik. Bu bağlamda, Platon, Orpheus'a atfedilen ve arınmalara, ölümden sonraki hayata ilişkin birçok kitaba kaynak olarak başvurmuştur.¹⁰⁶ Bu orfik temalardan en önemlilerinden birisi ruhun ölümsüzlüğüne ilişkin olarak Devlet diyalogunda aktarılmaktadır. Hristiyanlık inancıyla kuvvetli bir ilişkisi bulunan bu mitos Er mitosu olarak bilinmektedir. Güney Anadolu'daki Pamphylia ülkesinden gelen Er adında bir adamın hikâyesini anlatmaktadır.¹⁰⁷ Efsaneye göre Er bir savaşta ölür, savaşta ölenlerin cesetleri yakılmak üzere tören ateşine konulduğunda hala yaşamakta olduğu görülür.¹⁰⁸ Er; öldüğünde diğer ölümlerle birlikte sorguya çekildiğini, ölenlerin bir kısmı azap çekecekleri cehenneme gönderilirken diğer kısmının cennet ile ödüllendirildiğini ve daha sonra ruhların Lethe (unutuş) Irmağı'nın sularında sınındığını anlatır. Bu anlatı ile Hristiyan inancı arasındaki kuvvetli benzerlik dikkat çekicidir. Platon Devlet diyalogunda Sokrates'in azından şunları söyler;

"... İşte böylece, Glaukon, unutulmaktan, kaybolmaktan kurtulmuş bu sana anlattıklarım. Bunlara inanırsak kurtarabiliriz kendimizi. Lethe ırmağını mutlu geçer, ruhumuzu kirletmeyiz. Benimle

¹⁰²Eliade, 2021, **a.g.k.** s. 249.

¹⁰³Eliade, 2021, **a.g.k.** s. 250.

¹⁰⁴Powell, 2018, **a.g.k.** s.345.

¹⁰⁵Powell, 2018, **a.g.k.** s.345.

¹⁰⁶Eliade, 2021, **a.g.k.** s. 246.

¹⁰⁷Powell, 2018, **a.g.k.** s.346.

¹⁰⁸Powell, 2018, **a.g.k.** s.346.

inanırsanız ki ruhumuz ölümsüzdür, her iyiliği, her kötülüğü yapmak elindedir, o zaman hep bizi yukarılara götüren yolda yürürüz; nerede, nasıl olursa olsun doğruluktan bilgelikten ayrılmayız. Böylece hem kendimizle, hem de Tanrılarla barış içinde yaşarız; bununla da kalmaz, er geç doğruluğun karşılıklarını da elde ederiz, yarışlarda kazananlar nasıl dostlarından türlü armağanlar alırlarsa. Hem bu dünyada mutlu oluruz o zaman, hem de anlattığımız o bin yıllık yolculukta.”¹⁰⁹

Orfik öğretiler, Platonculuk ve Hristiyanlık arasındaki benzerlikler bu bağlamda daha da pekişmiş görünmektedir. Antik kültür içerisinde oluşan bu izlek; bu dünya-öte dünya, beden-ruh vb. ikici kavrayışlar üzerinden bir dünya ve ahlak görüşü şeklinde açığa çıkmaktadır. Ölümden sonra bir yargıya ve bu yargı neticesinde ruhların cezalandırılacağına ya da ödüllendirileceklerine olan inanç da Hristiyanlık ile bağı daha da kuvvetlendirmektedir. Orfik metinler, günahkâr ruhların cezalandırıldığı cehennem sahnelerinden oldukça sık bahsetmişlerdir. Hatta cehennemi ilk yaratanın Orpheusçuluk olduğunu ileri sürülmüştür.¹¹⁰ Hristiyanlık öğretisinde de önemli yer tutan bu unsur, Bosch’un cehennem sahnelerinde sanat tarihindeki en görkemli ifadelerinden birisini bulmuştur.



Görsel 24: Anonim, İsa olarak Orpheus, M.Ö. 3. Yüzyıl, San Pietro Katakompü, San Marcellino in Rome. (Jauregui, 2010)

Nietzsche’nin Batı metafiziği eleştirisi söz konusu olduğunda, yukarıda özetlenmeye çalışılan miras daha da önemli bir hale gelmektedir. Bu bağlamda orfik öğretilerin daha da

¹⁰⁹Platon (2010), *Devlet*, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, s. 367-68.

¹¹⁰Eliade, 2021, **a.g.k.** s. 254.

derin bir yoruma kavuştuğunu söyleyebiliriz. Bir bütün olarak Hristiyan dünya görüşünün inşa edilmesinde bu antik mirasın payı yadsınamayacak bir öneme sahiptir. Orpheus, Hristiyan veya aydınlanmacı Avrupa'nın, unutmak istemediği az sayıdaki Yunan mitolojik figüründen biridir.¹¹¹ Bütün bir Ortaçağ ve Rönesans döneminde yeni-Platoncular ve yeni-Pythagorasçılar sayesinde, Orpheusçuluk yeniden moda haline gelecektir.¹¹² Bütün bu miras hem Nietzsche'nin kültür ve ahlak eleştirisi bağlamında hem de Bosch'un alegorik kompozisyonları bağlamında son derece belirleyici bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hristiyan Gnostizmi¹¹³, Bosch'un alegorik eserlerinin genel ikonografik yorumu için önemli olan bir geleneğin ipuçlarını bize sağlamaktadır. Gnostisizm hiçbir zaman kelimenin tam anlamıyla ayrı bir sosyal gerçeklik veya bir din oluşturmamıştır. Aksine, gnostisizm, tarihsel olarak yalnızca Hristiyan gelenekleri ile onaylanmış olan çok biçimli bir dini akım gibi görünmektedir.¹¹⁴ Yukarıda bir özetini sunmaya çalıştığım orfik geleneğin düalizmi, gnostikler bakımından daha da belirleyici bir konuma yükselmektedir. Bu bağlamda genel Hristiyan inancının da karakteristik özelliği olarak beliren ikicilik, gnostikler söz konusu olduğunda bütün bir eskatolojinin en belirleyici ögesi haline gelir.

Gnostikler, bu ikici anlayışın bileşenleri arasındaki makası kendilerinden önceki bütün geleneklerden daha da çok açmışlardır. Bu bağlamda pek çok gnostik tarikatların üzerinde uzlaştığı kavrayış, dünyanın bütünüyle kötü olduğu ve kurtarılamayacağı inancıydı.¹¹⁵ Hristiyan inancının geneline de bir ölçüde hâkim olan bu yaklaşımın, gnostik yorumu resmi din otoriteleri karşısındaki konumlarını da çeşitli biçimlerde belirlemiştir. Bu bağlamda hâkim inanış gnostizmi, abartılı bir gizem arayışı olarak tanımlamaya çalıştı ve onu teşvik eden bir düalizm ile karakterize edildi; dünyaya, bedene ve maddeye karşı nefret.¹¹⁶ Gerçekten de gnostik hareketler genel anlamda bu kökten karşıtlığı kendine hareket noktası olarak almıştır. Bu açıdan bakıldığında gnostik gelenek, kötülüğün varlığı ve genel mahiyeti hakkında hâkim Hristiyan inancından daha derin bir kavrayış geliştirmiştir. Bütün bir

¹¹¹Eliade, 2021, **a.g.k.** s. 257.

¹¹²Eliade, 2021, **a.g.k.** s. 257.

¹¹³Saltık bilginin anlık sezgilerle kavranabileceği inancı. Derin ve tam bilgi anlamını dile getiren Yunanca gnose sözcüğünden türetilmiş olan gnostizm deyiimi, aslında tanrısal bilgiye bütünüyle varılabileceğini savunan eklektik Hristiyan gizemciliğidir. (Bkz.;O. Hançerlioğlu 2013, *Dünya inançları sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi.)

¹¹⁴P.- H. Poirier (2011), *The Cambridge dictionary of Christian theology*, (Ed: I. A. Mcfarland, D. A. S. Fergusson, K. Kilby, I. R. Torrance.), Cambridge: Cambridge university press, s. 200

¹¹⁵J. B. Russell (2018), *İblis, erken Hristiyan Geleneği*. (Çev. Ahmet Fethi), Ankara: Panama Yayıncılık, s. 67.

¹¹⁶Poirier, 2011, **a.g.k.** s.199.

metafizik varsayımlarını bu temel meseleye dayandırıyor ve inandırıcı bir *teodise* (kötülük problemi) peşinde koşuyorlardı.¹¹⁷

Gnostiklerin, Kitab-ı Mukaddes geleneği içerisinde geliştirilen kötülük kavrayışına ilgi ve katkıları, Bosch'un alegorik sahnelerinin en belirleyici temalarından birisini anlayabilmek için bizlere önemli dayanaklar sunmaktadır. Bu bağlamda gnostiklerin kötülük problemine ilişkin soruşturmalarında, kötülüğün neden var olduğundan çok onun arkasındaki amile odaklanılmaktadır. Bu açıdan, hem Hristiyan yaratılış öğretisini hem de Platonik geleneği daha da kökten yorumlayan gnostikler, kötülüğün eksiklik ve düşüşe dayalı bir açıklamasını seçtiler.¹¹⁸ Bu yorum aslında temel itibarıyla, Yahudi ve Hristiyan gelenek içerisinde şekillenmiş inançların kökten bir yorumuna dayanmaktadır. Kitabı Mukaddes'te kötülüğün amilleri hakkında yeterli ve tutarlı bir anlatım ortaya konulmamıştır. Yine de gelenek, zaman içerisinde ortaya çıkan bu ihtiyacı çeşitli kaynaklardan yararlanarak doldurmaya çalışmıştır.

Kötülük problemi ve kötülüğün arkasındaki amil ya da amiller söz konusu olduğunda, Tevrat'ın tanrısı Yahve'nin inananların zihinlerindeki tasarımı ön plana çıkmaktadır. Tevrat metnine aşına olanların hatırlayacağı gibi Yahve, İsrailoğulları'nın kabile tanrısıdır. İsrailoğulları kabilesi serüvenleri boyunca Yahve'nin hem inayetini hem de gazabına muhatap olmuşlardır. Gerçekten de Yahve onları büyük badirelerden kurtarır ama aynı zamanda daha büyük sınavlarla sınar. Bu bağlamda Yahve'nin kişiliği iki temel karşıtlık arz etmektedir. Bir yanda inanlara merhametiyle yaklaşan tanrı, diğer yanda onları zor sınamalara ve yıkıcı cezalara tabi tutan henüz adı konmamış yıkıcı bir güç. İşte zamanla Yahve'nin kişiliğinin bir parçası olan ve tanrısal olmaktan uzak olarak görülen yıkıcı gücü, onun kişiliğinden soyutlanarak farklı bir tinsel güce, Şeytan'a atfedildi.¹¹⁹

Eski Ahit geleneğinden yararlanan Hristiyan inancında, kötülük ve arkasındaki amil meselesi çok daha önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda, hem ana akım Hristiyan düşüncesi hem de gnostik eskatoloji bağlamında, Şeytan kavramının gelişimine en fazla katkıda bulunan filozof da Platon olmuştur.¹²⁰ Bu bağlamda Hristiyan tanrısının rakibi haline

¹¹⁷Russell, 2018, **a.g.k.** s. 67

¹¹⁸Poirier, 2011, **a.g.k.** s.200

¹¹⁹J. B. Russell (2020), *Şeytan, antikiteden Hristiyanlığa kötülük algıları*. (Çev. Elif Çevik), Ankara: Panama yayıncılık, s. 239

¹²⁰Russell, 2020, **a.g.k.** s. 187.

dönüşen Şeytan figürü, özellikle gnostikler için Platon'un *Demiurgos*¹²¹ kavramı ile yakın bir ilişki içinde tasarımılanmıştır. Özellikle gnostik eskatoloji bu Platoncu kavramı kendi yorumları bağlamında, mutlak iyi amil olarak tasarımılanan Tanrı'nın karşısında maddi dünyanın yaratıcısı ve ilk harekete geçiren figürü olarak yorumlayıp, onu tamamen Tanrı'dan bağımsız olarak tasarladılar. Böylece Şeytan, içinde yaşadığımız dünyanın gerçek yaratıcısı ve sahibi konumuna geldi. Bu bağlamda gnostik geleneğin *Demiurgos*'u, Yahudi ve Hıristiyan teolojisinin İblis'idir.¹²² İblis ya da şeytan bu dünyadaki asıl tasarruf sahibi güçtür ve insanlar onun tuzaklarına karşı yalnızca ruhlarındaki tanrısal öz ile kurtuluşa erebilirler. Bunun içinde tıpkı orfik gelenekteki gibi, belli erginlenme yolları takip edilmeli ve bu dünyanın nimetlerinden yüz çevrilmelidir. Bu bağlamda Şeytanın ve ordusunun kötü tuzaklarıyla dolu olan dünya, tinlerimizi hapseder, kirletir ve yozlaştırır.¹²³ Orfikler'in mezar olarak gördükleri bedenimiz de maddi dünyanın bir parçasıdır ve ruhlarımızın çile doldurduğu sefil hapisanedir.¹²⁴

Kitabı Mukaddes çevresinde oluşturulmuş bu dünyanın efendisi olarak şeytan tasarımı Bosch'un eserlerinin çözümlenmesi için son derece önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Hristiyan düşünce ve tasvir geleneğinde şeytan imgesine eğilmeden önce, şeytanın Hristiyan inancı bakımından kimliğine değinmekte yarar var. Hristiyan geleneğine göre Tanrı dünyayı yaratmadan melekleri yaratmıştır. Bazı melekler kibre düşerek Tanrı'ya büyülenmiş ve Tanrı'nın hükümdarlığından pay almak istemişlerdir. Lucifer cennetin kuzeyinde kendisine bir taht kurdu.¹²⁵ Bunun üzerine tanrı kendisine sadık olan melekler ile isyankâr olanları birbirinden ayırdı ve günahkâr melekler için cehennemi hazırladı.¹²⁶ Bundan sonra Âdem ile Havva yaratıldı. İsyankâr meleklerin başı olan Lucifer, isyanında daha da ileri giderek kendini Tanrı'nın yerine koymaya başladı. Cennetin kuzeybatısını kendi kalesi seçti.¹²⁷ Bunun üzerine Tanrı, Lucifer ve destekçilerini tamamen kovdu ve cehennemin derinliklerine fırlattı. Lucifer ve yandaşları üç gün üç gece boyunca, meleklik

¹²¹İşçi, sanatkâr, yapıcı anlamına gelen Grekçe sözcük. Onu felsefe tarihi açısından son derece önemli bir sözcük haline getiren şey, Platon'un *Demiurgos*'u özellikle de *Timaeos* adlı diyalogunda fiziki dünyanın düzen vericisi, dünyanın fail nedeni olan ilahi sanatkâr anlamında kullanmasıdır. (Bkz.;A. Cevizci, 2005, *Paradigma felsefe sözlüğü*, İstanbul, Paradigma Yayınları.)

¹²²Russell, 2018, **a.g.k.** s. 69.

¹²³Russell, 2018, **a.g.k.** s. 72.

¹²⁴Russell, 2018, **a.g.k.** s. 68.

¹²⁵J. B. Russell (2021), *Lucifer, Ortaçağ'da şeytan*. (Çev: Ahmet Fethi), İstanbul: Panama yayıncılık, s. 193.

¹²⁶Russell, 2021, **a.g.k.** s. 193.

¹²⁷Russell, 2021, **a.g.k.** s. 194.

onurlarını yitirip demon haline geldikleri çukura düştüler.¹²⁸ Bu anlatı bize yalnızca Lucifer'in kim olduğunu anlatmakla kalmaz, aynı zamanda Hristiyanlığın yedi ölümcül günahının en tehlikelisinin neden kibir (gurur) olduğunu da öğretir.

Şeytan ve hizmetkârlarının tasvirleri, Bosch'un alegorik kompozisyonları için son derece önemlidir. Bosch'un eserlerinde onlar, hemen her şeyin arkasındaki amiller olarak karşımıza çıkarlar. Bosch'un sanatına değinilen ilk bölümde, onun sanatının ortaçağ inançları ve bu inançlar doğrultusunda oluşmuş gelenekle ilişkisinden söz edilmişti. Bu konuya, bu kez demonların tasvirleri ve ikonografik önemleri bağlamında yeniden dönmek gerekmektedir. Bosch'un üslubunu değerlendirmek noktasında araştırmacılar, onun yaratıcı özgünlüğünden ötürü güçlük çekmişlerdir. Özellikle büyük alegorik kompozisyonların ikonografik çözümü noktasında çok sayıda varsayım öne sürülmüştür. Bu varsayımlar, ikonografik yorum zeminini üstünde uzlaşılması zor bir spekülasyon düzlemine çevirmiştir. Yine de unutulmaması gereken temel mesele, Bosch'un kendinden önceki birikimlere eşsiz sanatçı duyarlılığı ve yetenekleriyle yaptığı katkıdır. Sanatçı bu bağlamda, kendinden önceki çok farklı temsil geleneklerinin mirasını devralmış ve onları kendine mal eden eşsiz bir yorum ile kullanmıştır. Böylesi bir sentez ancak eski inanışların varlığını sürdürdüğü, bununla birlikte yeni sanat anlayışının, sanatçıya gördüğü şeyleri betimleme yöntemlerini vermiş olduğu bu dönemde yapılabilirdi.¹²⁹

Bosch'un alegorik sahneleri için öne sürülecek uzlaşım zemin için demonların tasvirleri son derece önemlidir. Bazen insan-hayvan karışımı, bazen insan-mekanik aletler karışımı şeklinde karşımıza çıkan, çok geniş bir figüratif repertuar söz konusudur. Ayrıca alegorik kompozisyonların manzaraları, kuzey resminin dingin ve görsel haz kaynağı olarak sunulan manzaralarından uzaklaşır ve bizde korku uyandıran harabelere dönüşürler. Bütün bu görsel şölenin arkasında, dünyaya ilişkin bir kuşku ve korku yatmaktadır. İçinde yaşadığımız dünya, Bosch'un tasvirlerine kadar hiçbir zaman bu kadar tekinsiz bir ortam olarak tasvir olunmamıştır diyebiliriz. Bu tekinsizliğin sebebi ise kötülüklerin kaynağı olarak tanrı ile rekabet halinde görülen şeytan ve onun hizmetkârı demonlardır. Hem Bosch'un eserlerinde hem de yaygın tasvir geleneğinde demonlar karşımıza, çoğunlukla cehennemlik ruhlara işkence ederken ya da dünyada onları günaha ayartmaya çalışırken çıkmaktadırlar. Tanrı

¹²⁸Russell, 2021, **a.g.k.** s. 194

¹²⁹E. H. Gombrich (2011)'i *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Erol Erduran, Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi yayınları, s. 359.

tarafından cehenneme atılan şeytan, artık doğrudan Tanrı'ya galip gelme şansı kalmayınca gözünü insanların ruhlarına dikmiştir. Artık temel düşüncesi ve vaazı şöyledir; insanları Tanrı'ya karşı çevirebilir ve köle olarak cehenneme çekebiliriz.¹³⁰ Bosch'un alegorik eserlerinde şeytan ve hizmetkârları bu doğrultuda yoğun bir çaba içerisinde tasvir edilmişlerdir.

Şeytan ve hizmetkârlarının tasvirleri; İsa, Meryem vb. dini kişi ya da mahşer sahneleri gibi sıklıkla tasvir olunan konularda olduğu gibi kanonik bir çerçeveden yoksundur. Bu bağlamda antik kültür öğeleri ve bazı halk inanışları ön plana çıkmaktadır. Tasvirlerin çeşitliliği göz önünde bulundurulduğunda, resim sanatı, teolojii edebiyata göre daha uzaktan izlemiştir.¹³¹ Bu doğrultuda ressamlar, Kutsal Kitap anlatılarının, teolojinin ve halk kültürünün kaynaklık ettiği biçimleri izleme yoluna gitmişlerdir. Sanatçılar bütün bu kaynaklardan yetenekleri ölçüsünde yararlanıyor ve biçimleri kendi hayal güçlerine göre yaratıyor gözükmektedir. Bu bağlamda tutarlı bir tasvir geleneği arama çabaları nihayetsiz kalır. Sanatçıların benimsedikleri kompozisyonlar, çoğunlukla zaman ve mekân açısından yereldir ve sık sık tersine döner.¹³²

Şeytanların tasvirleri üzerine düşünürken, nispeten daha tutarlı bir gelenek arz eden melek tasvirlerini göz önünde bulundurmakta yarar vardır. Yukarıda ana hatlarıyla özetlediğimiz serüveninde şeytanın başlangıçta bir melek olduğundan bahsetmiştik. Kibir günahına kapılmış, Tanrı'dan ve tanrısallıktan uzaklaşmıştı. Bu bağlamda şeytan tasvirleri, meleklerin tanrısallığın ifadesi olarak ele alınan, idealize edilmiş güzellikleriyle bir karşıtlık içermektedir. Tanrı'nın tinselliğinden uzaklaşan demonların daha bayağı maddi bedenleri vardır.¹³³ Bütün bir doğa tasarımı Tanrı'nın tinselliği ile karakterize olur. Bu tinsellikte kötülüğün yeri yoktur ve bu doğallığa karşıt bir güç olarak belirir. Tanrısallığın ifadesi olan doğal unsurların karşısında şeytanın ifadesi olan kötülük, daha çok doğal düzende bir düzensizliktir, bir yabancılaşma ve uyumsuzluk durumudur.¹³⁴ Bu genel değerlendirme, büyük bir çeşitlilik ortaya koyan tasvirlerin ana çerçevesi olarak görülebilir. Bu genel değerlendirmeye şeytanın baştan çıkarma ve işkence faaliyetleri de eklenmelidir.

¹³⁰Russell, 2021, **a.g.k.** s. 195.

¹³¹Russell, 2021, **a.g.k.** s. 298.

¹³²Russell, 2021, **a.g.k.** s. 299.

¹³³Russell, 2018, **a.g.k.** s. 92.

¹³⁴Russell, 2021, **a.g.k.** s. 169.

Tanrısal tinin ifadesi olarak karşımıza çıkan doğallıkla kuvvetli bir karşıtlık arz eden kötülük tasarımı, tasvirlerde doğal unsurların çarpıtılması yoluyla ifade olunmuştur. Kötülük Tanrı'nın değil şeytanın bir yaratımıdır, bu nedenle doğal değildir; sonuçları da doğal değildir.¹³⁵ Kötülüğün sonuçları son tahlilde insanın ihtirasları ve günahları olarak ortaya konurken, aynı zamanda bu tinsel yabancılaşmanın doğa dışı ifadeleri olan demonlar şeklinde tezahür ederler. Tanrısal tinden uzaklaşan asi melekler olarak demonlar, sıklıkla pagan kültür etkileri taşıyan hayvan-insan karışımı hayali yaratıklar şeklinde tasvir olunmuşlardır. (Görsel 25, 26,27)



Görsel 25: *Coppo di Marcovaldo, Şeytanın etrafındaki cehennem kaosu, 1270. Baptistery of Saint John, Florence, Italy. (A. Graf, 2012)*

¹³⁵Russell, 2021, **a.g.k.** s. 169.



Görsel 26: *Fra Angelico, Son Yargı Detayı, 1432-1435. Ahşap üzerine tempera ve altın tozu, 105 x 210 cm. Museo di San Marco, Florence, Italy. (A. Graf, 2012)*



Görsel 27: *Limburg Kardeşler, Cehennem, The Luxurious Hours of the Duke of Berry (Les Très Riches Heures du duc de Berry), 15. Yüzyılın başı. Musée Condé, Chantilly, France. (A. Graf, 2012)*

Yukarıda bazı görsel örnekleri sunulmuş olan şeytan tasvirlerinde, şeytan ve hizmetkârlarını, cehennemliklerin çektikleri azaptan sorumlu işkenceciler olarak görmekteyiz. Günahkârları ateş dolu kuyularda yakan, onları korkutan ve çeşitli işkencelere tabi tutan hayali yaratıklar olarak karşımıza çıkarlar. Bu unsurlar daha önce anlattığımız genel inanç geleneği ile örtüşmektedir. Şeytan ayrıca, bu dünyadaki ruhları saptıran ve adanmış kişilere özellikle musallat olan bir yaratık olarak da tasarlanmıştır. (Görsel 5, 28) Demonlar hemen tüm tasvirlerde tanrısal tinden uzaklaşmış, şehvetin ve büyük günahların müptelası olan, hayvani yönleri ağır basan insanımsı yaratıklar şeklinde tasvir olunmuşlardır.



Görsel 28: *Master of 1445, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı, , 47,5 x 41,5 cm. ahşap üzerine yağlıboya, 1450 çeşitlemesi, Rosgarten-Museum, Konstanz, Germany (A. Graf, 2012)*



Görsel 29: *Saint Augustine, De Civitate Dei isimli elyazması eserden cehennem tasviri, 15. Yüzyıl, Bibliothèque nationale de France, Paris.. (A. Graf, 2012)*

Bir başka tasvirde şeytanı, cehennemde kaynayan bir kazan şeklinde tasvir olunmuş tahtına kurulmuş ve başındaki tacı ile hüküm sürdüğü diyarında görmekteyiz. (Görsel 29) Etrafında, cehennemlik insanlara işkence ederek, şeytanın hizmetini gören diğer demonlar yer almaktadır. Şeytan tasvirde, cehenneme cezalarını çekmek için yollanmış insanları yiyen devasa bir yaratık şeklinde tasvir edilmiştir. Tanrı'nın buyruklarından uzaklaşarak günahkâr olan insanlar, tanrının tinsel inayetini çoktan yitirmiş olan asi meleklerin başına yem olurlar. Şeytanın karnında ikinci bir ağız gibi açılmış pencereden korku dolu bakışlar ile akıbetleri için kaygı duymaktadırlar. Yaygın bir inanışa göre, Hristiyan cemaatten ve İsa'nın bedeninden kopup İblis'in organları haline gelirler.¹³⁶

Yukarıda görseller üzerinden de örneklere çalıştığımız şeytan ve hizmetkârları algısı, öncelikle cehennemin bekçileri ve insanları günaha sevk eden figürler şeklinde karakterize olmaktadır. Bosch'un da önemli öncülerinden olduğu alegorik demon sahneleri bakımından, Ondört ve onbeşinci yüzyıllarda grotesk, sanatsal zirvesini yaşadı.¹³⁷ Bosch, bu grotesk alegoriler bağlamında kendi başına zirveyi temsil eden bir figür olarak seçkinleşir. Yukarıda genel çerçevesi sunulmaya çalışılan ve gnostik eskatolojiye yakınlığı ile karakterize olan sanatçı, yaşadığımız dünyayı günahın, aptallığın ve gafletin hüküm sürdüğü bir yer olarak ele alır ve cehennemle özdeşleştirir. Bosch'un dünyanın asıl tasarruf sahibi figürler olarak demonlara ilgisi ortaçağın didaktik sanat geleneği içinde kalır.¹³⁸ Bosch hemen bütün eserlerinde Tanrı'nın buyruğundan sapan insanların yaşamlarına ve kaçınılmaz sonlarına ilişkin derin bir didaktiklik ve hiciv anlayışı ile hareket etmiştir.

Bosch'un büyük alegorik kompozisyonları, öğretici geleneğin alışıldık tasvirlerinin ötesinde bir anlam taşımaktadır. Daha kapsamlı bir ikonografik çerçeve için ortaçağın metafizik anlatılarından ve bazı bağımsız disiplinlerden de yararlanmak kaçınılmazdır. Bosch üzerine literatürde insan ruhunun kurtuluşuna yönelik başkaca okumalar mevcuttur. Bu yorumlar da yine ortaçağın hayal gücü ve düşünceleri ile karakterize olurken aynı zamanda paralel doğrultuda yorumlanmış bazı bağımsız disiplinleri ikonografinin anahtar olguları olarak önermektedirler. Bu bağlamda, değersiz metallere altın elde etme yönünde bir faaliyet olarak bilinen simyanın tinsel yorumu öne çıkmaktadır. Tinsel yorumuyla simya,

¹³⁶Russell, 2021, **a.g.k.** s. 141.

¹³⁷Russell, 2021, **a.g.k.** s. 299.

¹³⁸Russell, 2021, **a.g.k.** s. 300.

insan ruhunun hayvani ve değersiz yönlerinden arınıp, tanrısal tinselliğe yükselme çabasının bir alegorisini sunmaktadır.

3. 2. Simyanın Tinsel Yorumu

Antikçağ'dan Ortaçağ'a ve ondan da Rönesans'a miras kalan bir gizem ilmi olarak simya ile ilgili ilk kaynaklar, üçüncü yüzyıla kadar uzanmaktadır. *Chemeia* kavramının geçtiği en eski tarihli belgelerden birisi, Roma imparatoru Diocletian'ın (245 – 311), İskenderiye'de 297-98 yılları arasında çıkan bir isyanı bastırmasının ardından, tüm simya kitaplarının yakılmasına dair çıkarttığı emirnamedir.¹³⁹ Kavram Grekçe *chemeia* sözcüğü ile bağlantılıdır. Kavram Arapça'ya *al-kemiya* olarak aktarılmış, Arapça'dan da Ortaçağ Avrupası'na "*alchymia*" olarak geçmiştir.¹⁴⁰ Simya aslında basit metalleri altın gibi değerli metallere çevirme zanaatı olarak bilinse de asıl anlamı çok daha katmanlı olarak gelişmiştir. Bu bağlamda sanatın iki ana vechesi olduğu söylenebilir; teknik-uygulamalı simya ve teorik-tinsel simya. Resimli elyazmaları üzerinden ana hatlarıyla önemli ölçüde takip edilebilen pratik simya, sıklıkla simyanın tinsel yorumu için de bir kaynak olarak görülmüştür.

Simyanın uygulamalı boyutuna ilişkin temel aşamalar ana hatlarıyla bilinmektedir. Bütün bir faaliyetin temel amacı, *opus magnum* olarak adlandırılan felsefe taşının elde edilmesidir. Bu bağlamda takip edilen süreç kabaca şöyledir; küçük iş; *negredo* ve *albedo*, büyük iş; *citritinas* ve *rubedo*. İlk aşamayı oluşturan küçük işin birinci basamağı *negredo* olarak adlandırılmaktadır. Bu aşamada ham, henüz işlenmemiş olan balçık benzeri bir yığın kullanılır. Bu süreç kararın evresi olarak bilinmektedir ve bu süreçte gerçekleşen kararmanın mecazi ya da tinsel bir ölüme karşılık geldiği de bilinmektedir.¹⁴¹ Bu bağlamda ham madde olarak görülen değersiz bir çamur işlenmektedir. Bu temel madde sıklıkla çamur yığını olarak anlaşılmıştır ve ilk simyacıların anlatılarında, "ilk hammade değersiz, pis, hemen hiç kimsenin kıymet vermediği bir maddedir"¹⁴² şeklinde tarif edilmektedir. Küçük iş olarak adlandırılan sürecin ikinci aşaması *albedo* olarak bilinir. Bu ikinci aşamada malzeme yıkanarak arı hale getirilmektedir. Bu aşama malzemenin yıkanıp temizlendiği

¹³⁹N. Öndin (2017), *Rönesans ve Simya*. İstanbul: Hayal Perest yayınları, s.9.

¹⁴⁰Öndin, 2017. **a.g.k.** s. 9.

¹⁴¹Martin, 2009, **a.g.k.** s. 29.

¹⁴²Martin, 2009, **a.g.k.** s. 28.

sürece karşılık gelir. Bu sürecin tinsel boyutunun ise oruç ve arınma pratikleri gibi durumlarda yaşanan spiritüel hale denk düştüğü söylenebilir.¹⁴³

Küçük iş sürecini, büyük işin ilk evresi olan citritinas takip eder. Bu süreç arınmış bir yeni başlangıç süreci olarak düşünülebilir. Bu aşamada nigredo aşamasına bir dönüş söz konusu olur. Bu bağlamda bu süreç, rubedo evresi öncesinde gerekli olduğu düşünülen bir tür hazırlık aşamasıdır. Büyük işin son aşaması olarak adlandırılan rubedo, aynı zamanda simya uygulamasının en önemli süreci olarak görülebilir. Bu süreç simyanın temel amacı olarak bilinen felsefe taşının elde edildiği aşamadır ve tinsel yorumuyla, ruh ve bedeninin mistik birliğine karşılık gelmektedir.¹⁴⁴ Bu temel aşamalar dışında simya ile alakalı bol miktarda sembol de mevcuttur. Simya konulu resimli elyazmaları, sanatın inceliklerini gizlemek ve kötü niyetli insanlardan simyanın gücünü esirgemek için büyük bir kısmı resimli olan gizli bir sembolik kod dili tasarlamışlardır.¹⁴⁵ Bu eserlerin temel amacı, simyanın ancak konuya vakıf birinin anlayabileceği inceliklerini aktarmaktır.

Simya uygulamalarına ilişkin bu sembolik dilin öne çıkan bazı öğelerini ele almak, Bosch'un alegorik sahnelerinin çözümlenmesi bağlamında önemli görülmektedir. Bu öğelerin en temel olanlarından bir tanesi cıva olarak karşımıza çıkar. Simya uygulamalarının maddenin bayağı nitelikten daha üst bir seviyeye dönüştürülmesi yönünde bir çaba olduğu göz önünde bulundurulursa, cıva değişimi simgelemektedir. Cıva söz konusu kaynaklarda, elinde yılan dolalı asa taşıyan kanatlı bir haberci olarak bazen de bir çift cinsiyetli olarak tasvir edilmiştir.¹⁴⁶ Bir diğer önemli sembol, dişi olarak hayal edilen Bayan Alchemia'dır. Bu unsur, sıklıkla doğa ile özdeş kabul edilmiştir. Genellikle, uçuşan elbiseleri içinde genç bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Birbiriyle bağlantılı diğer iki unsur ise yaşlı kral ile genç prensdir. Yaşlı kral üzerinde çalışılan, işlem yapılan maddeye karşılık gelir.¹⁴⁷ Onun oğlu olarak düşünülen genç prens ise, yeni madde ya da kendini var etmek için çırpınan yeni bilinçtir.¹⁴⁸

¹⁴³Martin, 2009, **a.g.k.** s. 29.

¹⁴⁴Martin, 2009, **a.g.k.** s. 30.

¹⁴⁵L. S. Dixon (1981), Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science, *The Art Bulletin*, Vol. 63, No. 1, <http://www.jstor.org/stable/3050089>, (Erişim tarihi: 06.01.2022) s. 99.

¹⁴⁶Martin, 2009, **a.g.k.** s. 33.

¹⁴⁷Martin, 2009, **a.g.k.** s. 34.

¹⁴⁸Martin, 2009, **a.g.k.** s. 34.

Kükürtü ve güneşi temsil eden *sol* eril ilkeye karşılık gelmektedir. Ayı ve cıvayı temsil eden *luna* ise dişi ilkeye karşılık gelir.¹⁴⁹ Bu unsurlar simyacıların laboratuvarında bir araya gelerek kaynaştırılırlar. Üretken bir sürecin mantığı içinde cinsiyet atfedilerek sembolize edilmişlerdir. Bu öğelerin kaynatılarak çeşitli işlemlere tabi tutulduğu sürece, simyacılar tarafından "çocuk oyunu" adı verilmiştir. Bu süreç simyacılar için, kadın işi gibi sessiz, çocuk oyunu gibi basit ilerlemeliydi.¹⁵⁰ Bir diğer önemli sembol olan yumurta, hammaddenin içine konduğu kabı sembolize eder ve kadın rahimi ile özdeşleştirilir. Simyanın sembolik dilinde, tüm bileşenlerin birleştirildiği ve dönüşümün gerçekleştiği oval kaba "yumurta" denilmektedir. Gerçek yumurtalar gibi simya yumurta kapları da, yaşamın tüm niteliklerini içeren dünyanın mikro kozmosları olarak kabul edilmiştir.¹⁵¹ Hristiyan mistisizmi ile de yoğun bir anlam çerçevesi kazanan bir diğer öğe de ağaçtır. Simya tasvirlerinde, bilgelik ağacını temsil eder ve Eden bahçesinde göğe uzanır.¹⁵² Simyacılar, bilgilerinin kaynağını sembolize etmek için cennet çeşmenin görüntüsünü ağacınkiyle aynı şekilde kullanmışlardır. Simya pratiğinin son aşaması bütün alet ve gereçlerin yıkanarak temizlenmesiyle son buluyordu. Bu işlem de Hristiyan sembolizmi bağlamında vaftiz ile özdeşleştirilmiştir. Bu uygulama, Hristiyan Dirilişi ve ruhun arınması ile karşılaştırıldığında, malzemelerin yıkanması ve temizlenmesiydi.¹⁵³

Simyanın tinsel yorumu, gnostik Hristiyan öğretileri ile yakından ilişkili bir olgudur. Gnostik yorumuyla oldukça kuvvetli bir biçimde vurgulanan düalist dünya görüşü, insanın bedenine ve maddi dünyaya tutsak olduğu yönünde bir ön kabul ile hareket etmektedir. İnsan bu tutsaklığı tanrısal tını yönünde yaşayarak aşacaktır. Buna paralel olarak simyanın ön kabulüne göre, metaller de kendi özgün doğalarını ve kimliklerini spiritlerinden alırlar.¹⁵⁴ Bu bağlamda insanın bedensel ve tinsel yönü arasındaki karşıtlık, simya öğretisinde metaller üzerinden tekrar edilerek, gnostik bakış açısıyla koşutluk gösterir.¹⁵⁵ Gnostik eskataloginin en belirleyici öğesinin, bu dünyanın hâkimi olarak şeytan ve onun hizmetkârları olduğuna yukarıda değinilmişti. Bu bağlamda simya sanatı, bu dünyanın gerçek tasarruf sahibi olan şeytan üzerinden de değerlendirilebilir. Simyayı kötülüğün hizmetinde kullanan simyacılar,

¹⁴⁹Martin, 2009, **a.g.k.** s. 34.

¹⁵⁰Martin, 2009, **a.g.k.** s. 21.

¹⁵¹Dixon, 1981, **a.g.k.** 106.

¹⁵²Martin, 2009, **a.g.k.** s. 35.

¹⁵³Dixon, 1981, **a.g.k.** 100.

¹⁵⁴Öndin, 2017. **a.g.k.** s. 31.

¹⁵⁵Öndin, 2017. **a.g.k.** s. 31.

büyük bir körlükle demonların hâkimiyetine izin vermektedirler.¹⁵⁶ Oysa bu tavır simyanın tinsel yorumunun tam tersi bir uygulamadır. Simyanın tinsel yorumu, insan ruhunun özünde var olduğu kabul edilen tanrısallıkla irtibatın sağlanabilmesi yönünde gelişmiştir. İnsan, bedeni aracılığıyla katıldığı maddesel varoluşa karşı doğru mesafede durursa ruhunu arıtmış olacaktır. Simya evrendeki varlıklar açısından bir mükemmelleşme aracıdır ki, bu mükemmellik metaller için altın, insan için uzun ömürlülük, ölümsüzlük ve aydınlanmadır.¹⁵⁷ Bu mükemmellik arayışındaki sonsuzluk kuşkusuz metafizik bir bağlam taşımaktadır ama daha hırslı simyacılar, simyayı, her şeyi iyileştiren mucizevi bir tıbbın, temas halinde iyileştirebilen bir "Yaşam İksiri" arayışının aracı olarak tasavvur ettiler.¹⁵⁸ Bu bağlamda Bosch'un resimlerinde simya sembolleri olarak yorumlanan bazı kompozisyonların mahiyetine dair bir sorun gündeme gelmektedir. Bu sorun araştırmacıları da hayli meşgul etmiş görünmektedir ve alegorik tablolar bağlamında ayrıca değerlendirilecektir.

15. yüzyıl Avrupası'nda, İtalya'daki Rönesans hareketinin merkezi olan Floransa'daki Platon akademisi, antik felsefenin ve inanışların yeni bir yorumu için zemin hazırlamıştır. Marsilio Ficino (1433 – 1499), Hermesçi¹⁵⁹ yazıları çevirmeye girişti.¹⁶⁰ Geç ilkçağ ve erken Hristiyanlık arası etkileşimin son derece karmaşık veçhelerinden birisi de Hermetik öğretiler bağlamında gündeme gelmektedir. Rönesans Avrupası'nda bu antik miras Hristiyanlık üst yorumuyla yeni bir senteze kavuşmuştur. Bu bağlamda Ficino gibi aydınlar, Hermesçilik ve Hristiyanlık arasında bir ahenk bulunduğunu yeniden ilan ediyordu.¹⁶¹ Bu anlayış, ikonolojik yorum için önerdiğim alternatif izlek ile önemli ölçüde örtüşmektedir. Kökensel olarak kadim tek bir dinin olduğuna inanan kozmopolit bir kavrayış ile karakterize olan bu bakış açısının temelinde tüm yaradılışın sentezi olan mikrokozmosun, insanın "tanrısallığı" yer alır.¹⁶² Bu aslında büyük ölçüde Helenistik dönemin mirası olan bir sentez arayışının Hristiyan'ca bir yeniden yorumudur. Bu kadim dinin temsilcileri arasında sırasıyla; Hermes Trismegistus, Orpheus, onun öğrencisi olan Pythagoras ve ondan oldukça etkilenmiş olan

¹⁵⁶Öndin, 2017, **a.g.k.** s. 33.

¹⁵⁷Öndin, 2017, **a.g.k.** s. 59.

¹⁵⁸Dixon, 1981, **a.g.k.** 98.

¹⁵⁹Hermes Trismegistos. Üç kez büyük Hermes anlamındadır. Yunanlılar onu eski bir Mısır kralı, din adamı ve büyücülüğün kurucusu saymışlardır. Yunan inançlarına göre astroloji ve simya bilimlerini de o kurmuş. (Bkz.:*O. Hançerlioğlu 2013, Dünya inançları sözlüğü, İstanbul, Remzi Kitabevi.*)

¹⁶⁰M. Eliade, (2022), *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi, Muhammed'den reform çağına.* (Çev: Ali Berktaş), İstanbul: Alfa yayınları, s. 316.

¹⁶¹Eliade, 2022, **a.g.k.** s. 317.

¹⁶²Eliade, 2022, **a.g.k.** s. 319.

Platon yer almaktadır. Yani aslında tek bir antik teoloji vardır, kaynağı Mercurius'tur.¹⁶³ Bu bağlamda çeşitli ölçülerde düalizmi ile karakterize olmuş bütün bir antik kültür, Hristiyanlık semsiyesi altında toplanmak istenmektedir. Zaman zaman, Latince adı olan Mercurius ile de anılan Hermes Trismegistus'un görüşleri, hem pagan teoloji için hem de Hristiyan öğretisi için geçerli addedilir.¹⁶⁴ Rönesans boyunca Hermetik simyacılar bu sentezi sıkı şekilde benimsemiş ve Hristiyanlık öğretilerine mal etmişlerdir. 16. yüzyılın önemli Hermetiklerinden olan Heinrich Khunrath (1560 - 1605), simyanın temel hedefi olan Felsefe Taşı'nı, Marokozmos'un oğlu İsa Mesih ile özdeşleştiriyordu.¹⁶⁵

Bosch'un büyük alegorik kompozisyonlarının ikonolojik yorumu bağlamında, tinsel kavranışı ile simyanın bütün bir düalist gelenek ile ilişkisini özetlemeye çalıştım. Ficino'nun temelde tek bir teolojik öğreti olduğu iddiası ile Nietzsche'nin kültür eleştirisi arasında büyük bir örtüşme vardır. Grek dili ve kültürü uzmanı olan Nietzsche, eleştirel bir boyutta hemen hemen aynı geleneği tarih içerisinde takip eder. Fakat Nietzsche bu geleneğin tam karşısında konumlanır. Bu bağlamda Nietzsche'nin eleştirisi, düalist kavrayış ile yaşamı ve bedeni değersizleştirdiğini iddia ettiği bu geleneğin tam bir reddi şeklinde gelişir. Bölüm boyunca ortaya koymaya çalıştığım bu izlek, Bosch'un ikonografik zihniyeti ile Nietzsche'nin eleştirel yaklaşımını aynı anda ortaya koyabilmek için oldukça yararlıdır. Bu kavramsal çerçeve, bu çalışmada gerçekleştirilecek olan yorum denemesi için önemli bir tarihsel arka plan oluşturmaktadır. Söz konusu yorum kısmına geçmeden önce, Bosch'un ele alınacak olan büyük alegorik kompozisyonlarıyla ilgili verileri ana hatlarıyla değerlendirmek yararlı olacaktır.

¹⁶³Öndin, 2017. **a.g.k.** s. 97.

¹⁶⁴Öndin, 2017. **a.g.k.** s. 98.

¹⁶⁵Eliade, 2022, **a.g.k.** s. 322.

4. BÜYÜK ALEGORİK TRİPTİKLER

4.1. Triptiklerin Genel Yorum Çerçevesi

Bosch'un büyük alegorik resimleri araştırmacıları en çok meşgul etmiş olan eserlerdir. Genel anlamda Bosch üzerine yapılmış çalışmaların söz konusu eserlerin yorumları çerçevesinde geliştiği söylenebilir. Araştırmacılar bu resimlerin anlamını ortaya koymaya çalışırken çok çeşitli kaynaklardan ve özellikle Bosch'un çağında hala etkinliğini koruyan ortaçağ teolojik kabulleri ve inançlarından önemli ölçüde yararlanmışlardır. Bu durum literatürün zenginleşmesine yol açtığı gibi yorumların bazı durumlarda birbirlerinden uzlaşmaz derecede uzaklaşmasına da sebebiyet vermiştir. Klasik ikonolojik yorumun boşluk tanımaz belirlenimciliği ile hareket eden araştırmacılar, resimlere çözülmeyi bekleyen birer bulmaca gibi yaklaşmışlardır. Klasik ikonolojik yorumun çerçevesinin Erwin Panofsky (1892 – 1968) tarafından çizildiği bilinmektedir.

Panofsky, bir resme dair ikonolojik yorumun birbirini tamamlayan üç aşaması olduğunu iddia etmiştir. Bu üç aşama; birincil ya da doğal anlam, ikincil veya uzlaşımsal anlam ve içsel anlam veya içerik şeklinde ortaya konulmuştur. Bu yorum metodunun ilk aşaması olan birincil ya da doğal anlam, olgusal ve ifadesel olmak üzere alt kategorilere ayrılır.¹⁶⁶ İkonolojik yorumun bu aşaması, herhangi bir sanat eserindeki salt görsel öğelerin ifadesel anlamlarının bir dökümüdür. Herhangi bir ek malumata gerek duyulmaksızın resimdeki plastik öğelerin ya da figürlerin doğal ve ifadesel sunumlarının tespiti şeklinde gerçekleşir. Panofsky'e göre bütün bu resimsel olguların sayılıp ortaya dökülmesi sanat eserinin ön-ikonolojik betimi olacaktır.¹⁶⁷

Yorumun ikinci aşaması olan ikincil veya uzlaşımsal anlam aşaması, doğal ve ifadesel özellikleri tespit edilen resimsel kurgunun, uzlaşımsal bir zeminde ele alınma arayışı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda resmin konusuna ilişkin dışsal bir malumat ya da kaynak aracılığı ile ön-ikonolojik yorumun bileşimlerini temalar veya kavramlar ile birleştiririz.¹⁶⁸ Söz gelimi Philadelphia Epifanisi'ni (Görsel 6) ele alacak olursak, eserin ön-ikonolojik yorumu şöyle oluşturulabilir; kuvvetli pastel tonlar üzerinden aktarılmış bir yaz manzarasının önünde yıkık bir ahır ve ahırın önünde bir takım figürler yer almaktadır. Ahırın

¹⁶⁶E. Panofsky (2018), *İkonoloji araştırmaları, Rönesans sanatında insancıl temalar*. (Çev: Orhan Düz), İstanbul: Pinhan yayıncılık, s.28.

¹⁶⁷Panofsky, 2018, **a.g.k.** s.28.

¹⁶⁸Panofsky, 2018, **a.g.k.** s.28.

içinde bir öküz ve eşek figürüne iki adam figürü eşlik etmektedir. Ahırdaki adamlar ön planda ortaya konan figürlere göre daha sıradan bir görünüm arz etmekle birlikte ön plandaki figürlerin hayret içindeki ifadelerini paylaşıyor gözükmektedirler. Ön planda beyaz saçları ve sakalıyla bir adam; kendisinden önde resmedilmiş kucağında bir bebek tutan kadın ve diğer üç erkek figüründen şüphe ya da utanç diyebileceğimiz bir ifade ile uzakta durmaktadır. Ön plandaki üç erkek şık giyimleriyle dikkat çekerken, kadının kucağında tuttuğu bebeğe özel bir hayranlık sergiler gibi gözükmektedirler. Kadın ve bebek bütün bir tablonun en sakin ve kendinden emin figürleri gibi gözükmektedir. Ön planda resimlenmiş üç erkekten biri kadın ve bebeğin önünde diz çökmüş, onlara pahalı bir hediye sunarken diğer iki figür de hayranlıklarını ve hediyelerini sunmak için sıraya girmişlerdir.

Genel olarak ortaya koyduğumuz bu anlatı ikonolojik yorumun ilk aşamasının bir örneğini oluşturmaktadır. Yorumun ikincil aşaması ancak ve ancak İncil’de betimlendiği haliyle İsa Peygamber’in doğumu anlatısına dair bir malumat ile oluşacaktır. Söz konusu kaynak bize İsa peygamber’in bir ahırda doğduğunu ve ona pahalı hediyeler ile secde etmeye gelen üç müneccim kraldan bahsetmektedir. Bu bağlamda ifadesel ve doğal anlamda ortaya koymaya çalıştığımız figürlerin kimlikleri uzlaşımalsal bir zeminde aydınlığa kavuşmuş olur. İşte ön-ikonografik yorumun uzlaşımalsal bir zemine çekilerek aydınlatıldığı bu aşama ikincil veya uzlaşımalsal anlam aşamasıdır. Bu aşamayla ifadesel ve doğal anlamı aşan, bazı anlatı ve alegorilerde beliren özgün temalar veya kavramlar dünyasını kastediyoruz.¹⁶⁹ Bu düzeyde ikonolojik bir yorum için yeterli değildir.

Panofsky bu bağlamda bir üst ve nihai yorum aşaması olan içsel anlam veya içerik diye adlandırıldığı bir aşama daha önerir. Bu aşama aslında en genel anlamda geniş bir sanat tarihi malumatını ve bakış açısını önermektedir. Bu bağlamda yukarıdaki örnek resim üzerinden gidecek olursak, söz konusu eserin plastik öğeleri üzerinden kuzey resim sanatı içerisinde geliştirilmiş olan yağlıboya tekniğinin ve plastik anlayışının bir örneği olduğu vurgulanabilir. Resimli elyazması eserlerin sık betimlediği bir konunun şablon biçiminde çoğaltılmış bir örneği olarak ele alınabilir. Renk ve figür beğenisi açısından kuzey resminin hâkim eğilimlerinin bir devamı olarak görebileceğimiz eser klasik konulu bir adanmışlık sahnesinin kuzeyli bir yorumu şeklinde seçkinleşecektir. Bütün bu değerlendirmeye eserin sanatçısı ve sanatçının yaşadığı çağdaki sanat olguları da eklendiği zaman eserin gerçek bir ikonolojik yorumu ortaya konmuş olacaktır. Özetle söyleyecek olursak bu nihai yorum

¹⁶⁹Panofsky, 2018, **a.g.k.** s.29.

aşaması, bir sanatçı tarafından ifade olunan, sanat tarihinin belirli bir döneminde ortaya çıkan genel sanat olgularının temel tutumunu açığa vuran esas ilkeler saptanarak anlaşılır.¹⁷⁰

Yukarıda özetlenmeye çalışılan ikonolojik yorum şemasının hemen her aşaması Bosch'un büyük alegorik sahneleri söz konusu olduğunda çeşitli problemler çıkarmaktadır. Araştırmacılar bu bağlamda, bazen figürlerin doğal ve ifade sel anlamları noktasında bile birbirlerinden ayrışabilmektedirler. Herhangi bir figürün bir günah karşısındaki tavrı, bir başkasının bir erdem in timsali olup olmadığı gibi tartışmalar söz konusu olabilmektedir. Uzlaşım sal anlam zemini ise belki de araştırmacıların en fazla zorlandıkları kısım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bosch'un alegorik eserleri bazı temel şablon ve çerçeveler içermekle birlikte, figüratif zenginlikleri ve karmaşık kompozisyonları göz önünde bulundurulduğunda araştırmacıları hayli zorlamış görünmektedir. Bu bağlamda araştırmacılar, sanatçının belki de hayal bile etmediği uzlaşım sal anlamlar önermektedir ve bu anlamlar batı resim sanatının genel ikonografik çerçevesinin sıklıkla dışına çıkan önerilerdir. Bu bağlamda bu çalışmada gerçekleştirilecek olan yorum denemesinde, büyük ölçüde örtüştüğü düşünülen düşünceler ışığında bazı tartışmalar yapılacaktır.

İlk bölümde sunulduğu gibi kuzey resmi kuvvetli detaylar içeren alegorik ve büyük kompozisyonlara yabancı değildir. Alegori kelimesi Yunancadan türetilmiştir ve sembolik bir temsil veya mecaz anlamına gelir.¹⁷¹ Bir alegoriyi temsil etmenin en yaygın yolu, bir kişileştirmedir: Bir insan figürü, soyut bir kavramı tasvir eder ve niteleyici özellikler vurgulanır. Alegorik tasvirler on altıncı yüzyılda her tür soyut kavramı temsil etmek için yaygın olarak kullanılmıştır. Tasvirler geniş bir figüratif repertuar oluşturmuştur; kozmik fenomenler, erdemler, kusurlar, karakter özellikleri veya başka bir şekilde tasvir edilmesi zor olan diğer fikirler. Bu alegorik anlatımın temel amacı, insanlara belirli erdem ve ahlak kodlarının iletilmesi şeklinde ortaya çıkmaktaydı. Baskı teknolojilerinin de gelişmesiyle bütün Avrupa'da yaygınlaşan eserlerde iyi ve kötü arasındaki karşıtlık, para, hırs ve cinsel zevklere karşı uyarılar sık kullanılan ahlaki alegorik temalardı.¹⁷² Yedi ölümcül günah ya da ahlaksızlık ve yedi erdemden oluşan kanon, altıncı yüzyılın sonunda Papa I. Gregory tarafından oluşturulmuştu. Gregory, tamamı kibir ahlaksızlığından kaynaklanan bir büyük

¹⁷⁰Panofsky, 2018, **a.g.k.** s.29.

¹⁷¹I. M. Veldman, (1997), *Dutch art, an encyclopedia*. (Ed: W. S. Gibson, R. Dekker, N. J. Troy, C. Blotkamp), New York: Routledge, s.5.

¹⁷²Veldman, 1997, **a.g.k.** s.5.

günahlar sistemi formüle etti.¹⁷³ Bu kanonik şablonlar giderek yaygınlaşan temalar haline gelmiştir. Bu temanın bir örneğine yukarıda Bosch'un Madrid Masa Üstü eserinde değinilmiştir. (Görsel 12) Aslında büyük bölümü Hristiyan öğreti ve halk kültürü çerçevesi içerisinde gelişen bu büyük gelenek, giderek daha da yaygın bir olgu haline dönüşmüştür.

Yine aynı duyarlılıkla ele alınan beş duyu kavramı (görme, işitme, tatma, koklama ve dokunma) Hristiyan düşüncesinde önemli bir rol oynamıştır.¹⁷⁴ Bu temsiller de dünyanın Hristiyan öğreti üzerinden yorumlanmasına hizmet eden önemli geleneklerden birinin devamı olarak değerlendirilebilir. Duyular ilk başta küçük baskı resimlerle sınırlıyken, 1600'den sonra resimde de tür benzeri bir biçimde ortaya çıkmıştır.¹⁷⁵ Bosch'un sanatında etkili olduğu iddia edilen eserler bağlamında elyazması resimlere ve tek sayfalık alegorik baskılara da yukarıda örneklerle değinilmiştir. (Görsel 4,5) Bu bağlamda söz konusu alegorik anlatılarla sanatçının büyük triptikleri arasında da önemli bağlar olduğu araştırmacılar tarafından ileri sürülmüştür. Duyu alegorileriyle sıkı bir bağlantısı olan bir başka tür de cinsel yaşam ve ahlaksızlık alegorileridir. Pek çok araştırmacı bu eserlerin genel mesajını, cinsel arzunun aptallığı ve sonuçlarıyla ilgili olarak görmektedir.¹⁷⁶ Aslında bütün bir alegorik gelenek, yedi ölümcül günaha ve günahkârlığa olanak sağlayan beş duyu ve bedene gönderimde bulunuyor.

Bu bağlamda bir başka alegorik gelenek olarak; dünyada günaha ve şeytanın saldırılarına karşı savunmasız olarak görülen insana, örnek figürler üzerinden adanmışlık sahneleri ile eşlik edilmiştir. Adanmışlık alegorilerinin en sık rastlanan figürlerinden olan Mecdelli Meryem için de benzer yorumlar yapılmıştır. Mecdelli de sık sık Aziz Antonius ya da Gerome gibi örnek tövbekâr bir figür olarak görülmüştür. Zühd ve inzivaya vurgu yapan bu son imgeler, bedensel hayatın tasvirinde madalyonun diğer yüzünü sunmaktadır.¹⁷⁷ Kamusal ve özel adanmışlık için dini imgeler, 15. yüzyılın sonlarında ve 16. yüzyılın başlarında Hollanda sanatına egemen olmuştur.¹⁷⁸ Bu eserler tür itibariyle; anıtsal mihraplardan, büyük altar panolarına ve tek sayfalık baskılara kadar geniş bir zenginlikte kendini göstermiştir. Kiliselere, hayır kurumlarına, lonca salonlarına, özel evlere ve hatta hanlara

¹⁷³Veldman, 1997, **a.g.k.** s.5.

¹⁷⁴Veldman, 1997, **a.g.k.** s.6.

¹⁷⁵Veldman, 1997, **a.g.k.** s.6.

¹⁷⁶J. L. Levy (1997), “*Carnal Life, carnal vices*”, *Dutch art, an encyclopedia*. (Ed: W. S. Gibson, R. Dekker, N. J. Troy, C. Blotkamp), New York: Routledge, s.55.

¹⁷⁷Levy, 1997, **a.g.k.** 55.

¹⁷⁸Levy, 1997, **a.g.k.** 103.

yerleştirilmişlerdir. Bu figürlerin asıl mahiyeti ile alakalı farklı değerlendirmeler mevcuttur. Doğrudan inanların manevi dünyalarına hitap etmiş olabilecekleri gibi reform eşiğindeki Avrupa'da Kilise'nin otoritesini ve doktrinlerini savunma ihtiyacına da hizmet etmiş olabilirler.¹⁷⁹ Toplu ölümlerin, doğal felaketlerin ve savaşların yakasını bırakmadığı Ortaçağ ve Rönesans dönemi Avrupa toplumlarının kefaretle ilgili endişeleri de azizlerinin imgelerinin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuş olabilir.¹⁸⁰

Yine yukarıdaki değinilen alegorik gelenek içerisinde değerlendirilebilecek bir başka tür vardır ki o da Bosch'un büyük kompozisyonları için önemli görünmektedir. Bosch'un resimlerinde kullanıldığı haliyle müzik enstrümanları, araştırmacıları hayli meşgul etmiş bir diğer olgudur. Kuzey Avrupa resim sanatının günlük yaşam nesnelere üzerine kurulu hayli detaycı özelliğinin önemli bir vechesini oluştururlar. Hollanda resimleri, eski enstrümanların orijinal görünümü ve kullanımı hakkında uzun zamandır değerli görsel kaynaklar olarak görülmüşlerdir.¹⁸¹ Bununla birlikte, son araştırmalar, müziğin ve müzik aletlerinin bazen Hollanda sanatında sembolik olarak işlev gördüğünü vurgulamaktadır.¹⁸² Bu enstrümanların gayda, ut, lir (arp) ve tulum gibi en geleneksel olanları Bosch'un alegorileri için oldukça önemli görünmektedir.

15. ve 16. yüzyıllar bu tasvirler için oldukça önemliydi zira müziğin, büyük bir kozmik uyumun işitilebilir somutlaşmış hali olduğu şeklindeki eski Pisagorcunun düşüncesinin yerini yavaş yavaş müziğin kulağa hoş gelen titreşimlerden başka bir şey olmadığı şeklindeki fikre bırakması bu döneme rastlamaktadır.¹⁸³ Bu bağlamda müzik, dünyadaki pek çok günahın eşlikçisi hatta sebebi olarak kavranmaya başlanmıştır. Bu bağlamda müzik, duyular dünyasının günahkâr zevklerini ve arayışlarını temsil etmektedir. Bu kavrayış içerisinde pek çok resimde; tulumlar, flütler, lavtalar ve viyolalar dünyevi varoluşun boş meşguliyetleri olarak para, zırh ve diğer ün ve zafer amblemlerinin yanına yığılmıştır.¹⁸⁴ Geçici dünyanın değersiz zevklerinden birisi ya da onların hizmetçisi olarak kavranan müzik ve müzik enstrümanları, ahlaki alegorilerin önemli bir kısmını oluşturmuş gibi görünmektedir.

¹⁷⁹Levy, 1997, **a.g.k.** 104.

¹⁸⁰Levy, 1997, **a.g.k.** 104.

¹⁸¹R. Sonnema (1997), *Dutch art, an encyclopedia*. (Ed: W. S. Gibson, R. Dekker, N. J. Troy, C. Blotkamp), New York: Routledge, s.245.

¹⁸²Sonnema, 1997, **a.g.k.** s.245.

¹⁸³Sonnema, 1997, **a.g.k.** s.246.

¹⁸⁴Sonnema, 1997, **a.g.k.** s.246.

Kullanılmayan ve masanın üzerinde tozlanan müzik aletleri, sayfaları yırtılmış ve yıpranmış nota defterleri bu anlamda ölümden sonra insan vücudunun metaforlarına dönüşmüşlerdir.¹⁸⁵

Alegorik gelenek içerisinde oluşturulmuş belli başlı türlere değinerek önemli ölçüde Bosch'un alegorik triptiklerinin anlam dünyasını da kat etmiş olduk. Yukarıda özetlemeye çalışılan alegorik anlatılar, çeşitli biçimlerde Bosch'un büyük kompozisyonlarına etki etmişlerdir. Bosch'un mirasçısı ve sürdürücüsü olarak görülebileceği bu gelenek, onun eserlerinde kendisinden önceki pek çok ustanın eserlerinde olduğundan daha görkemli bir ifadeye kavuşmuştur. Sanatçının kendine has yorumuyla bu alegorik gelenek, bambaşka bir boyut kazanarak çok daha derin bir ifade ile yeniden sunulmuştur. Bu genel alegorik temalara; ikonografik yorum için alternatif bir izlek olarak burada önerilen gnostik eskatoloji ve kötülük probleminin alegorik yansımaları da eklendiği takdirde, yorum düzlemi daha da genişletilmiş olacaktır. Ayrıca pek çok araştırmacının önerdiği simyanın tinsel yorumu da aslında hem genel alegorik yorumla hem de bu çalışmada önerilen izlekle önemli ölçüde örtüşmektedir. Bu genel ikonografik çerçevenin özetinden sonra Bosch'un alegorik triptiklerine geçiş yapılabilir.

4.2. Dünyevi Zevkler Bahçesi

Bosch'un bütün büyük alegorik kompozisyonları içerisinde araştırmacıları en çok meşgul eden eser, *Dünyevi Zevkler Bahçesi* adıyla meşhur olmuş bu triptiğidir. (Görsel 30) Eser, müstakil olarak ele alındığı pek çok araştırma metnine konu olmuştur. Bosch'un ahlak dersi veren bir sanatçı olarak gücünün zirvesinde olduğunu gösteren bu eseri de diğer pek çok eseri gibi tarihi ve hamisi bakımından tarihsel dayanaklardan yoksundur. Onun tarafından boyanmış başka hiçbir eser, bu kadar canlı görüntülerde aynı düşünce karmaşıklığını göstermemektedir. Bu triptiği Bosch'un kariyerinde, kesinlikle 1500'den sonra, oldukça geç bir yere koymakta her şeyden çok bu neden savunulur.¹⁸⁶ Ahlaki öğütler verme noktasında eser, ortaçağ mirasını devralan Kuzey'in büyük alegorik geleneğinin bir devamıdır. Ahşap paneller üzerine yağlıboya tekniği ile resimlenmiş eser, pek çok araştırmacının üzerinde uzlaştığı gibi Bosch'un geç ya da ustalık dönemi olarak değerlendirebilecek bir dönemine ait olmalıdır. Paneller tarih konusunda net bir veri sunmaz ve bazı başka kayıtlar da yine eserin tarihi için nesnel bir referans oluşturmaktan uzaktır.

¹⁸⁵Sonnema, 1997, a.g.k. s.246.

¹⁸⁶Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 99.

Rönesans boyunca pek çok eser için esere hamilik eden kişi ya da kurumlar, hem eserin tarihlenebilmesi hem de eserin gerçek ikonografik çerçevesi için son derece önemli olmuşlardır. *Dünyevi Zevkler Bahçesi* söz konusu olduğunda böylesi bir kaynaktan mahrum gözükmekteyiz. Yine de *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin, hevesli bir sanat koleksiyoncusu olan Nassau'lu III. Hendrick'e (1483 - 1538) ait olduğuna dair iyi kanıtlar bulunmaktadır.¹⁸⁷ 1517'de, Bosch'un ölümünden hemen sonra, İtalyan Antonio de Beatis, Hendrick'in Brüksel'deki sarayını ziyaret etmiş ve orada şu anda tartışılmakta olan triptik olması muhtemel bir tabloyu görmüş ve anlatmıştır. Aslında bundan öncesinde de, Bosch'un bir dizi eseri Burgundiya soyluları tarafından satın alınmıştır. Kuzeyde pek çok hanedanın soyluları çoğunlukla ahlaki bir anlatıya sahip, alegorik eserlere yönelik bir zevke sahiptir. Bu bağlamda söz konusu sanat ortamının neden Bosch'un sanatına bu kadar açık olduğunu anlamak zor değildir.¹⁸⁸

Bununla birlikte Bosch'un alegorik büyük kompozisyonlarının bugün sergilendikleri yerler göz önünde bulundurulursa, en çok beğeniyi İspanya'da bulduğu anlaşılmaktadır. Burgundiya ve İspanya hanedanlarının evlilikler yoluyla birleşmesi, çok sayıda İspanyol'u Flaman bölgesine getirmiş ve burada sık sık Bosch sanatının hevesli koleksiyoncuları arasında olmuşlardır. Nassau'lu III. Hendrick'in üçüncü karısı Mencia de Mendoza, kocasının 1538'de ölümünden sonra Bosch'un çeşitli tablolarıyla birlikte İspanya'ya dönmüştür.¹⁸⁹ *Dünyevi Zevkler Bahçesi* bu dönüş sırasındaki koleksiyonuna dâhil değildir. Bosch'un bu eseri ve diğer bazı resimlerine Hollanda'yı işgali sırasında Alva Dükü tarafından el konulmuş ve daha sonra bunlar II. Philip'in eline geçmiştir. Bosch'un ilk yorumcularından olan İspanyol hümanist ve sanat eleştirmeni Felipe de Guevara (öl. 1563), muhtemelen Bosch'un resim koleksiyonunu Burgundiya sarayının mensubu olan babasından devralmıştır.¹⁹⁰

Tabloyu kimin yaptırdığı açısından önemli başka bir ipucu, orta panonun ortasında arzusunun sonsuz döngüsü etrafında taşınan 'Kirpi flaması' olabilir.¹⁹¹ (Görsel 31) Bu imgeyi içeren Porcupine Nişanı "*Ordre du Porc-Épic*" (Görsel 32), 1498'de taç giyen XII. Louis

¹⁸⁷Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 99.

¹⁸⁸Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 99.

¹⁸⁹Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 163.

¹⁹⁰Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 163.

¹⁹¹ M. Michael (2018), *Hieronymus Bosch's The garden of earthly delights, the senses and the soul in dream and awakening*, Norderstedt: PubliQation academic publishing, s.164.

tarafından yeniden etkinleştirilmiştir.¹⁹² Sembol eğer gerçekten onunsa, derin bir hicvin parçası olarak talihsiz bir pozisyonda olduğu düşünülmüştür.¹⁹³ Bu varsayım doğrultusunda hamiliğin Paris-Brüksel-Madrid üçgeninden gelmiş olabileceği gösterir.¹⁹⁴ Eserin, karmaşık siyasi üstünlük mücadelelerinin yaşandığı, siyasi açıdan istikrarsız bir dönem ve bölgede üretilmiş olması, olası hamiler noktasında tartışmalar yaşanmasına sebep olmuştur. Yine de bazı belgeler ışığında, eserin izlediği tarihsel serüvene dair kuvvetli deliller sunulabilmiştir. Eser, alegorik kompozisyonlara gösterdikleri ilgi ile ön plana çıkan Burgundiya duklerinin talebi üzerine resmedilmiş, hanedanlar arası evlilik münasebetleri yoluyla İspanya'ya kadar intikal etmiştir. Burada dini duyarlılığı yüksek koleksiyonerler tarafından ilgi görmüş ve günümüze kadar korunmuştur.

Dünyevi Zevkler Bahçesi; dış panel (Görsel 33), sol panel (Görsel 34), orta panel (Görsel 35) ve sağ panel (Görsel 36) şeklinde birbirinin tamamlayıcısı büyük bir alegorik kompozisyon şeklinde oluşturulmuştur. Araştırmacılar çoğunlukla esere orta panel odaklı olarak bakmış ve anlamaya çalışmışlardır. Eser kendinden önceki alegorik Kuzey Avrupa resmi geleneğinden özellikle figüratif çeşitliliği bakımından önemli ölçüde ayrılmaktadır. Eser üzerine yorumlar arasında, literatüre en fazla etki edeni Wilhelm Fraenger (1890 - 1964)'in çalışması olmuştur. Fraenger esere, genel ikonografik çerçevenin oldukça dışına çıkan ve ancak sanatçının yaşam öyküsü ile kanıtlanabilecek son derece spekülatif iddialar üzerinden yaklaşmıştır. Bu bağlamda Fraenger'in söz konusu çalışmadaki yorumu -hem literatüre yaptığı katkı, hem de değerlendirme için faydalı olacağı düşünülerek- aşağıda ayrı bir bölümde sunulmuştur.

¹⁹²Michael, 2018, **a.g.k.** s.164.

¹⁹³Michael, 2018, **a.g.k.** s.164.

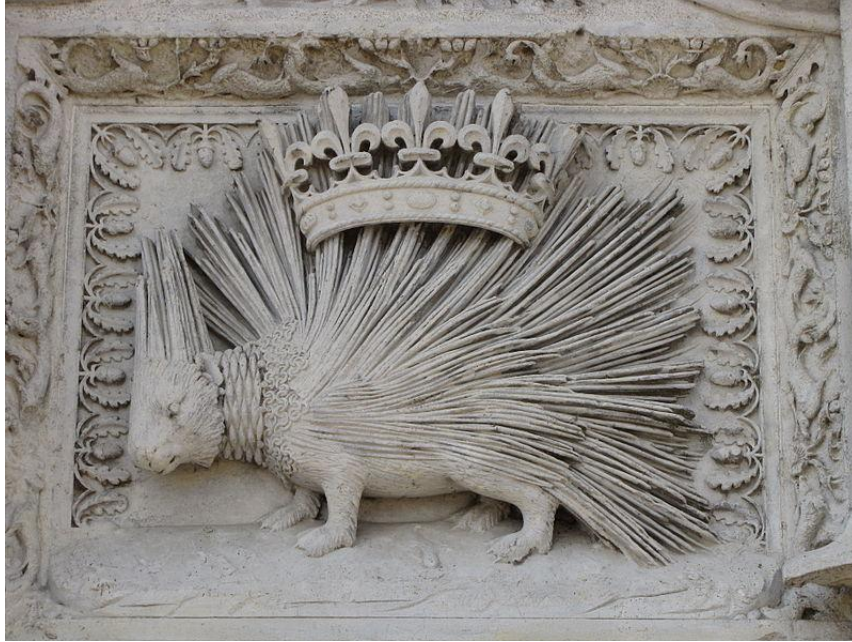
¹⁹⁴Michael, 2018, **a.g.k.** s.165.



Görsel 30: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, açık hali 220 x 390 cm, panel üzerine yağlıboya, yak. 1500 sonrası, Museo Nacional del Prado, Madrid, (V. P. Rembert, 2012)



Görsel 31: Hieronymus Bosch Dünyevi Zevkler Bahçesi Orta Panel'den detay. (V. P. Rembert, 2012)



Görsel 32: XII. Louis'nin Porcupine Nişanı "Ordre du Porc-Épic", Chateau de Blois, Fransa, (https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_XII#/media/File:Chateau_de_Blois_02.jpg Erişim Tarihi: 28.12.2022)



Görsel 33: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, Dış Panel, 220 x 195 cm, Panel üzerine glase, yak. 1500, Museo Nacional del Prado, Madrid, (V. P. Rembert, 2012)



Görsel 34: Hieronymus Bosch, Dünyevi zevkler bahçesi, sol panel, 220 x 97,5 cm, Panel üzerine yağlıboya, yak. 1500, Museo Nacional del Prado, Madrid, (V. P. Rembert, 2012)



Görsel 35: Hieronymus Bosch, *Dünyevi zevkler bahçesi*, orta panel, 220 x 195 cm, Panel üzerine yağlıboya, yak. 1500, Museo Nacional del Prado, Madrid, (V. P. Rembert, 2012)



Görsel 36: Hieronymus Bosch, Dünyevi zevkler bahçesi, sağ panel, 220 x 97,5 cm, Panel üzerine yağlıboya, yak. 1500, Museo Nacional del Prado, Madrid, (V. P. Rembert, 2012)

4. 2. 1. Wilhelm Fraenger'in *Dünyevi Zevkler Bahçesi* Yorumu

Fraenger'in *Dünyevi Zevkler Bahçesi* üzerine ikonografik yorumu, aslında alternatif bir ikonolojik izlek olarak bu çalışmada önerilecek olan inanç ve düşünce tarihini farklı bir açıdan kat eder. Söz konusu yorum; orfik öğretilerden Pythagorasçılığa, Platonculuk üzerinden Hristiyanlığa sirayet eden bazı inanış ve düşünceler bağlamında temellendirilmiştir. Yorumun bir özetini gerçekleştirmeden önce Fraenger'in okumasının, - sanatçının sağlıklı bir biyografisi olmaması nedeniyle- çok da sağlam temeller üzerine oturtulamayacağını burada belirtilmesi gerekir. Onun düşünceleri, sanatçının son derece karmaşık kompozisyonunun sırrını tamamen çözmüş olma gibi bir iddia ile ortaya atılmıştır. Bu bağlamda Fraenger, dönemin Avrupa'sı üzerinde etki yaratan her türlü entelektüel birikimi ve bazı tarihsel olguları kendi yorumu için çıkış noktası olarak görmüştür. Yorumun merkezinde, gnostik gizli bir tarikat, bu tarikatın genel inanç ve inanç pratikleri ile ortaya konan reform öncesi bazı eleştirel dini duyarlılıklar yer almaktadır. Bu bağlamda dönemin en önde gelen entelektüel merkezi olan Floransa ve buradaki Platon akademisinin Fraenger açısından önemi büyüktür.

Fraenger kendi çalışmasını, -*Dünyevi Zevkler Bahçesi*'ni yorumlayan başka pek çok araştırma gibi- "Bosch'un çalışmasındaki devrimci çizgiyi kökenine kadar takip etmek ve böylece onun niyetlerini anlamaktır"¹⁹⁵ şeklinde ifade eder. Bu bağlamda Bosch'un imzasını taşıyan ya da bir şekilde ona mal edilen eserler arasında iki grup saptayarak işe başlar. Bu iki gruptan ilki, kuvvetli bir eleştirel dil ile kurumsal dini otorite ve kimlikleri hedef alan kompozisyonlardan oluşurken, ikinci grup sıradan İncil sahneleri ve bazı adanmışlık figürlerini içermektedir. Fraenger'in yorumu, ilk grup kompozisyonları merkeze alır ve onları Bosch'un sanatçı kimliğini de kökten bir biçimde değiştirecek kapsamlı bir yoruma tabi tutar. Ona göre bu ilk grup kompozisyonlarında, yaklaşan reformun ayak seslerini hissedebiliriz.¹⁹⁶ Birinci grubun kendisi, yalnızca bu ruhban karşıtı Protestan polemiği değil, aynı zamanda gizemli mezhep kültürlerinin fanatik aşırılıklarına karşı yönelen bir başka problematiği içerdiği için ikiye ayrılır.¹⁹⁷ Ona göre bu ikinci ayırım, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'ni yorumun merkezine getirir. Bu bağlamda resmin genel ikonografisinin arkasındaki dini düşünce eğilimi, zamanın hem din adamlarına hem de pagan iğrençliklerine

¹⁹⁵W. Fraenger (1951), *The millennium of Hieronymus Bosch, Outlines of a new interpretation*. Chicago: The University of Chicago Press, s.5.

¹⁹⁶Fraenger, 1951, **a.g.k.** s.5

¹⁹⁷Fraenger, 1951, **a.g.k.** s.5

karşı savaşılan ikinci bir haminin var olduğunu düşündürmektedir ve bu durum bu himayenin, reform yolunda çalışan gruplar arasında aranması gerektiğini göstermektedir.¹⁹⁸

Fraenger yorumunun merkezine, reform eşiğindeki Avrupa'da giderek yaygınlaşan ve resmi dini otoriteler tarafından sapkın olarak ilan edilen gizemli bir tarikatı ve onun yöneticisi olan büyük üstadını yerleştirir. Aslında dinler tarihi bakımından 15. ve 16. yüzyıl Avrupa'sı gerçekten de son derece renkli bir görünüm arz etmektedir. Bu bağlamda Fraenger'in yorumu genel tarihsel olgularla örtüşmektedir. Fraenger yorumunun merkezine yerleştirdiği sapkın tarikatın gizemini çözmek için bazı tarihi belgelere başvurur. 12 Haziran 1411'de Karmelit keşiş Willem Van Hildernissen, Cambrai'deki piskoposluk mahkemesinin önüne çıkarılmıştır. Bu kişi, liderliğini altmış yaşında ölen ve meslekten olmayan Aegidius Cantor ile paylaştığı Brüksel'deki *Homines Intelligentiae*'nin yöneticilerinden biridir.¹⁹⁹ Aegidius Cantor ve takipçilerinin sapkınlıklarını özetleyen 21 maddelik ayrıntılı bir iddianame bize cemaatin olağandışı canlı bir resmini vermektedir. Bu iddianameye göre, bu sapkın bir mezhebin inancı, Âdemci (*Ademit*) erotizmin gizli doktrini de dâhil olmak üzere 'Cennet' fikrinde merkezileşmektedir. İddianameyi doğrudan referans alan Fraenger'e göre bu sapkın cemaat, içsel olarak arınma yoluyla mümkün olan en yüksek ruhsal mükemmelliğe ulaşmayı amaçlayan bir marifet ilmine yeminlidir.²⁰⁰

Fraenger'in yorumunun temelinde bu tarikat inancında, aynı inancı benimseyen erkek ve kız kardeşler, kendilerini Âdem ve Havva'nın çocukları olarak görürler, dolayısıyla hepsi birbirleriyle ilişkilidirler. Onlar, dünyanın vahşi doğasında birbirlerini tanımayı ve Tanrı'nın suretinde yaratıldıkları ruhsal özgürlüğün ve saflığın kökensele durumuna bir kez daha erişene kadar kendilerini arındırmayı inançlarının temeli olarak görürler.²⁰¹ Bu bağlamda cinsiyet ayrımı gözetmeksizin ve anadan üryan biçimde çeşitli dini ritüellerde bulunurlar ve bu bağlamda Âdemciler, sahneye ilk çıktıklarından beri onları takip eden kötü bir üne sahiptirler. İşte Fraenger'e göre *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin orta paneli (Görsel 35), bu gizli Âdemci tarikatın kötü şöhretlerini yansıtan ritüellerinden birisi olarak görülmelidir. Resmi dini otoritelerin sık sık kullandığı adlandırmayla bu tarz yapılanmalar *Özgür Ruhlar* olarak anılmaktaydı. Bu bağlamda Özgür Ruh'un Kardeşleri, adanmış topluluk yaşamlarına 'Cennet' adını verdiler ve bu kelimeyi sevginin özü anlamında yorumladılar. Merkez

¹⁹⁸Fraenger, 1951, a.g.k. s.5.

¹⁹⁹Fraenger, 1951, a.g.k. s.16.

²⁰⁰Fraenger, 1951, a.g.k. s.16.

²⁰¹Fraenger, 1951, a.g.k. s.17.

panonun Cenneti bu anlamda anlaşılmalıdır.²⁰² Gerçekten de özgür ruhların dönemin dini inanç ve düşünce hayatına getirdikleri en büyük yenilik, tanrı ile tinsel birliğin yeryüzünde elde edilebileceğine olan kesin inançtır.²⁰³

Bu yeni yaklaşımla orta panelde gördüğümüz alegori, insanın zevklere karşı zaafi neticesinde içine düştüğü günahkârlık döngüsü yani cehenneme giden yolu değil, bir sentez olarak, Tanrı'yla uzlaşan bir yaşam modelini ve dolayısıyla cehennemden bir kaçış yolunu gösterir. Bu bağlamda orta panelde Tanrı'dan uzaklaşmış günahkârların değersiz uğraşlarını değil, Tanrısal tinsellik ile taçlanmış tek bir bilinç durumunun mükemmel eşzamanlılığını bulmaktayız.²⁰⁴ Bu bağlamda Fraenger'in okuması, genel Hristiyan ikonografik çerçevenin reddi değil, kökten bir yeniden yorumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Özgür ruhun kardeşleri, kökensel günahın ağırlığı altında ezilmek yerine, içinde yaşadığımız dünyayı *Aden* bahçesine çevirme niyetindedirler. Fraenger orta panelin yorumu bağlamında iddiasını daha da ileri bir düzeye taşıyarak, görünen alegorinin sıradan bir ayin değil bir çift evlilik töreni olduğunu iddia eder. Fraenger dikkatimizi bu kalabalık alegorideki bir figür grubuna yöneltmemizi ister. Aşağıda bir çift yeni hayatlarına adım atmak üzeredir. (Görsel 37) Gelin, evliliğin kutsama yemini olan, karaca ile ağır bir sazan balığı taşır. Ona talimat veren usta - sıksa, yaşlı yüzlü ve ciddi bir ifadeye sahip adam - kapıda ondan ayrılırken uyarıcı bir tavırla işaret parmağını kaldırmaktadır. Fraenger'e göre orta panel alegorisi, tarikatın mensubu bir çiftin evlilik törenidir. Ona göre, orta panelin temelinde yatan şeyin gerçek bir evlilik kutlamasının başkalaşımı olması gerektiği gibi önemli bir sonuca varıyoruz.²⁰⁵ Bu bağlamda iddiası daha da karmaşık bir hal alan Fraenger, bir evlilik töreni üzerinden dini ritüelin genel anlamına, oradan da özgür ruhun kardeşlerinin inancına kadar uzanan büyük bir yorum girişimine kapı aralamaktadır.

²⁰²Fraenger, 1951, **a.g.k.** s.104.

²⁰³Eliade, 2022, **a.g.k.** s.261.

²⁰⁴Fraenger, 1951, **a.g.k.** s.104.

²⁰⁵Fraenger, 1951, **a.g.k.** s.140.



Görsel 37: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, Orta Panel'den detay. (V. P. Rembert, 2012)

Özgür Ruh'un ayininde, Âdem'in Orijinal Günahından bağışlanma, günahın cemaat önünde açıkça itirafına dayanıyordu ve kabul edilmeyi bekleyen tüm cemaate bir örnek olarak, böyle bir itirafta bulunan ilk kişi Büyük Üstat'tı.²⁰⁶ Bu bağlamda söz konusu özgür ruhlar cemaatinin liderinin kimliği olduğunda, Fraenger'in yorumu daha da karmaşık bir hal almaya başlar. Yine de bu konudaki iddialarını desteklemek yönünde hayli gayretli olan araştırmacı, yorumunun zeminini çok daha geçiş bir alana taşımaktan kaçınmaz. Bu aşamada büyük üstadın tasvirlerini resimde teşhis etmeye çalışır. Bu noktada Fraenger bir kez daha orta paneldeki bir figür grubuna dikkat çeker. (Görsel 38) Pythagorasçı mağara olarak adlandırdığı bir oyuk içerisinde yer alan üç figürü kendi iddiası için bir dayanak haline dönüştürmeye çalışır. Eşikte çıplak bir kadın yatmaktadır, sarışın, kıvrıkcık saçlı başını sol eline dayamış, dinliyormuş gibi bir ifadeyle. Sağ elinde tuttuğu elma onu yeni Havva olarak tanımlar; fakat ikinci bir çarpıcı özellik onun bir kâhin olduğunu gösterir: dudaklarında onun

²⁰⁶Fraenger, 1951, a.g.k. s.142.

gizli bilginin koruyucusu olduğunu gösteren bir mühür vardır.²⁰⁷ Bize çok şey ifşa eden bu kadın figürünün üzerinde son derece önemli bir figür yer almaktadır. Sayısız çıplak figür arasında bu adam giyinik olan tek kişidir. Portre anlamında müşahhas olarak teşhis olunabilen hiçbir yüzün bulunmadığı orta panelde, bilinçli bir tasvir, net ve karşı konulmaz bir şekilde ortaya çıkıyor.²⁰⁸



Görsel 38: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, Orta Panel'den detay. (V. P. Rembert, 2012)

²⁰⁷Fraenger, 1951, a.g.k. s.138.

²⁰⁸Fraenger, 1951, a.g.k. s.139.

Fraenger bu noktada, *Dünyevi Zevkler Bahçesi* için en kilit figürü teşhis ettiğini düşündü. Ona göre bu figür tabloda çeşitli şekillerde tezahür etmesinin dışında, asıl ikonografik anlamdan da sorumlu olan kişiydi. Bu bağlamda figürün eserin hamisi olarak gerçek bir tarihi kişilik olabileceği varsayımıyla hareket ederek, onun izini sürmek için figürün tasvir özelliklerinden yararlandı. Bu adamın siyah saçlarının şekli, yüksek alınının ortasındaki keskin eğimle, sanki erkeksiliğin tüm enerjisini oraya odaklamış gibi, yüzünü diğerlerinden farklı kılmaktadır. Kömür karası gözleri, zorlayıcı gücü ifade eden bir bakışla sabitlenmiştir. Burnu alışılmadık derecede uzun ve kavislidir. Söz konusu portre bize ünlü adamların, özellikle de Machiavelli'nin tasvirlerini hatırlatan olağanüstü büyüleyici bir yüzdür ve üstün havasını İtalyan akademilerinde kazanmış gibi, Akdenizli bir tipi çağrıştırmaktadır. Bu noktada özgür ruhların ayini ile iç içe geçmiş görünen çifte düğün en önemli çiftinin kimliğiyle ilgili önemli soru, mümkün olan en küçük kapsama kadar daraltılmıştır.²⁰⁹ Damadın olası gerçek kimliği olarak kabul edilebilecek sadece iki kişilik vardır: ya ressamın kendisi ya da bir başkası yani triptik için ilham veren kişi.²¹⁰ Fraenger'e göre, damadın bu tasviri, aynı zamanda, bizi cennetsel dünyasının eşiğinde dikkatle inceleyen Özgür Ruh'un Büyük Üstadı'nın yüzüdür. Bu bağlamda evliliklerin kutlanması, asıl vurgusu Özgür Ruh topluluğunun inancının yüceltilmesi olan triptiğin amacı değil, vesilesidir.²¹¹

Fraenger giderek karmaşık bir hal alan yorumu için dönemin pek çok entelektüel birikiminden yararlanma yolunu seçmiştir. Yorumunu özgür ruhun inancının bir eskatolojisi üzerinden yan panellere de taşımıştır. Bu bağlamda da en önemli ve yol gösterici figür özgür ruhun büyük üstadı olmuştur. Fraenger'e göre Büyük Üstat'ın keskin hatlı ve esrarengiz yüzü, başka bir bağlamda karşılaştığımız bir yüzdür.²¹² Bu noktada Fraenger yorumunu genişletmekle kalmamış, aynı zamanda triptiğin panelleri arasında yeni bir ikonografik bağlantı da önermiştir. Fraenger'e göre Büyük Üstat'ın yüzü bizim için bir muamma olan cehennem canavarın yüzüyle aynıydı, ta ki onun ifadesinde, müsrif Oğul'un geriye doğru bakışını fark edene kadar.²¹³ (Görsel 39) Bu noktada özgür ruhların ayininde günahattan tövbe ve Tanrı ile yeniden bütünleşme üzerine yaptığımız vurguyu hatırlamakta yarar var. Bu bağlamda artık bu yüz, çok dikkat çekici otobiyografik önem kazanan bir benliğin

²⁰⁹Fraenger, 1951, a.g.k. s.140.

²¹⁰Fraenger, 1951, a.g.k. s.140.

²¹¹Fraenger, 1951, a.g.k. s.141.

²¹²Fraenger, 1951, a.g.k. s.141.

²¹³Fraenger, 1951, a.g.k. s.141.

dalgalı saçlara sahiptir. Buna karşılık, yenilmiş benlik olan Cennet'teki temsil, tövbenin bir işareti olarak saçlarını kısa tutar, bu tuhaf kesim, iradenin uyguladığı disiplinin ciddiyetini vurgular. Büyük Üstadın kendi yüzünü Cehennem'in odak noktası yapması gerçeği, Özgür Ruhların günah ve gınahtan arınma öğretisine ışık tutar. Niyeti, tüm inananların önünde şunu ilan etmektir: Bütün bunlardan geçtim ve bütün bunlar benim ruhumdan geçti. Kökensel Günahın kaynağına dalmış olmam ve orada "Şeytan'ın derinliklerini" idrak etmem sayesinde kendimi onun köklerinden kurtarabilirdim ve aynısını sizin için de yapabilirdim.²¹⁶ Fraenger'e göre bütün bir cehennem panelinin en merkezi figürü olan ve cehennem canavarı ya da ağaç adam olarak anılan figür, şeytanın tuzaklarına direnen ve galip gelen özgür ruhların Büyük Üstat'ından başkası değildir.

Fraenger bu doğrultuda okumasını sol panele için de geçerli kabul eder. (Görsel 34) Büyük Üstat'ın kendi kişiliğinin ikinci ifşası, birincisinden daha da dikkate değerdir, çünkü onun insanın yaratılışında mevcut olduğunu göstermektedir. Cehennem'in ortasına indiği gibi Aden bahçesine de girer. Bunu, Büyük Üstat'ın evlilik mağarası önündeki yumurtalığı döleyen aynı kuş formunda yapar.²¹⁷(Görsel 38) Büyük Üstat'ın sembolü kargadır. Bu siyah-beyaz kuş şeklinde, yaratılış sahnesinde Âdem'in ayaklarının dibinde oturur. (Görsel 40) Fraenger'e göre hem saksagan hem de karga, ruhun mücadelesinin simgesi olarak kabul edilmelidir, çünkü tüyleri kozmik, ahlaki ve metafizik güçlerin çatışmasını, gündüz ve gece, yaşam ve ölüm, iyi ve kötü, Cennet ve Cehennem arasındaki çatışmayı sembolize eder. Siyah ve beyaz, sıkı bir şekilde birleştikleri kadar keskin bir şekilde ayrışır da ve bu bağlamda karga, bir resme ilham veren adamın en önemli sembolüdür.²¹⁸ Orfik inançların Pythagorasçı yorumları ruh göçü inancının en olgun ifadesi olarak karşımıza çıkar. Yine de ruh göçü inancına kaynak sağlayan pek çok antik kültür ve kişilik olmuştur. Söz gelimi Grek şairi ve büyücü Prokonnesoslu Aristeas, aynı anda iki yerde birden görülebilmesi ve karga donuna girebilmesiyle ünlüydü.²¹⁹ Böyle bir miras üzerinde şekillenen bir gelenek olarak Orfikler ve Pythagorasçılar arası öğretisi ve pratiklerin benzerlikleri de göz önünde bulundurulmalı: ölümsüzlük ve ruh göçü inancı.²²⁰

²¹⁶Fraenger, 1951, **a.g.k.** s.141.

²¹⁷Fraenger, 1951, **a.g.k.** s.142.

²¹⁸Fraenger, 1951, **a.g.k.** s.142.

²¹⁹Eliade, 2021, **a.g.k.** s.255.

²²⁰Eliade, 2021, **a.g.k.** s.255.



Görsel 40: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, sol panel'den detay. (V. P. Rembert, 2012)

Antik kültür mirasının bütün boyutlarıyla yeniden yorumlanması yönünde bir hareket olarak Rönesans Fraenger'e bol miktarda kaynak oluşturmuş gibi gözükmektedir. Fraenger'in şaşırtıcı yorumu genel anlamda orta panele atfettiği özel anlamla birlikte karakterize olurken, onunla bağlantılı olarak ele aldığı sağ panel üzerinden de oldukça tartışılmıştır. Bu bağlamda özgür ruh tarikatının cehennem anlayışına değinmekte yarar vardır. Özgür Ruh'un Kardeşleri, cehenneme karşı oluşturulmuş klasik korkuyu yanlış bir algı olarak kabul etmekteydiler. Kendileri çok daha insancıl, hatta tamamen aydınlanmış bir

Cehennem görüşüne sahiptiler. Bu bağlamda iddianame kayıtlarındaki ikinci en ciddi suçlama Cantor'un Şeytan'a ve Cehennem azabına sapkın bakış açısıyla ilgili olması son derece önemlidir. Bu suçlama, Şeytan'ın sonunda kurtulacağını, ancak o zaman artık Şeytan olmayacağını, kibirli Lucifer'in en alçakgönüllü olacağını ve sonunda tüm insanların kurtarılacağını dile getiren sapkın bir anlayışı dile getirmekteydi. Bu bağlamda mahkemede Keşiş Willem'in geri dönmeye zorlandığı en büyük sapkınlık, Cantor'un sapkınlığına tamamen tekabül eden bir inanıştır.²²¹ Kademeli bir arınmadan sonra, Tanrı'dan ortaya çıkan her şey -taşlar, bitkiler, hayvanlar, insanlar ve iblisler, en sonunda Şeytan'ın kendisi-mükemmel tanrısallık içinde Tanrı ile bir olduğu ilk duruma geri dönecektir.²²² Bu öğretinin kozmik ve insani evrenselciliği, Hıristiyanlar, Yahudiler ve putperestler arasındaki farkın, ortadan kalktığı Özgür Ruh'un çok karakteristik olan hoşgörüsünü yansıtmaktadır. Özgür Ruh, İblis'in şahsını ve Cehennemi manevi, bedensiz, yani ahlaki bir ilke olarak anlamıştır.²²³

Tinsel arınma ve tekâmül ile karakterize olan bu tür inanışlar, Özgür Ruhun kardeşleri açısından genel inanışların kökten bir reddi anlamına gelmekteydi. Hâkim ve yanlış olan inancı benimsemedikleri için kurtuluşu da yalnızca kendilerine layık olarak kavradılar. Bu anlayış pek çok kapalı cemaatin benimsediği tipik bir inanıştır ve bu bağlamda her küçük cemaat kendisini seçilmiş bir topluluk olarak görür. Böylesi bir anlayışın kendilerini gizli bilgeliğin üstatları olarak gören Özgür Ruh müritleri arasında büyük bir coşku uyandırmış olması mantıklıdır.²²⁴ Bu bağlamda gizli bir topluluk kendi kendini haklı çıkarmaya yönelir ve Cehennem'in dehşetini kendi üyelerine değil başkalarına yönlendirir.²²⁵ Bu bağlamda yedi ölümcül günaha dair algı da değişik bir şekilde yorumlandı ve Özgür Ruhun kardeşleri şehveti tinsel arınmanın aracısı haline getirdiler. Başka bir deyişle, bu doğal eylemin zihinde öylesine saflaştırıldı ki, artık aşağılayıcı bir hayvan eylemi olarak değil, yüceltici, ilahi, yaratıcı bir ilkenin ifadesi olarak hissedilmelidir.²²⁶ Cehennem dini yozlaştıran ve manevi içeriğini boşaltan ruhban sınıfına layık bir mekân olarak anlaşıldı. 15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın başında Kuzey Avrupa büyük bir geçiş dönemindeydi. Güney'den gelen Rönesans'ın etkisi hissedildi ve giderek artan bir sekülerleşme eğilimi oluşturdu, bu da

²²¹Fraenger, 1951, a.g.k. s.81.

²²²Fraenger, 1951, a.g.k. s.82.

²²³Fraenger, 1951, a.g.k. s.85.

²²⁴Fraenger, 1951, a.g.k. s.80.

²²⁵Rembert, 2012, a.g.k. s.55.

²²⁶Rembert, 2012, a.g.k. s.56.

sanatçıların himayesinin Kilise'nin kapsamının çok ötesine genişlemesiyle sonuçlanmıştır.²²⁷ Bu tarihsel olgular Fraenger'in iddialarını destekleme bakımından gerekli zemini bir ölçüde sağlamış gibi gözükmektedir.

Fraenger'in kendisi de yorumunun kapsamı karşısında bir miktar endişeye kapılmış gibidir. İkonografik yoruma getirdiği yorumun çok boyutluluğu karşısında, "...geç Orta Çağ'da yaşayan herhangi birinin böyle bir bilgiye nasıl ulaşabildiğini merak etmekten kendimizi alamıyoruz"²²⁸ diye yazar. Bu noktada çareyi, Özgür Ruh Kardeşliğinin Büyük Üstat'ını yalnızca bir hami olarak değil, aynı zamanda resmin ikonografik düzeninden de sorumlu bir karakter olarak ele almakta bulur. Bu bağlamda Rönesans İtalya'sını kültürel birikim olarak referans almayı önerir ve resmin akıl hocası olarak Büyük Üstat'ı önerir ve portrenin güney fizyonomisinin bir açıklamasını da bulur. Fraenger'e göre, 15. yüzyılın sonlarında Marsilio Ficino, Pico della Mirandola ve Cristoforo Landino'nun Floransa'daki neo-Platonculuğun da benzer bir sentez; Hristiyan kurtuluş doktrinini, Yunan doğa felsefesini, Helenistik ve Gnostik gizem gelenekleri büyü ve tedavi uygulamalarını derin sembolizm ile birleştirme çabası içindedir. Aslında bu gelenek alternatif bir izlek olarak önerdiğim arka planla büyük ölçüde örtüşmektedir. Evrenin madde dünyasından, hayvana, insan bedenine ve nihayet insanın tanrısal tinselliğine uzanan hiyerarşik bir ontolojisini sunan bu gelenek, belirli farklılıklar gösterse de aslında hâkim Hristiyan öğretisi için de önemli ölçüde geçerli kabul edilmekteydi. Fraenger'e göre bu tekâmül anlayışı içinde Bosch'un büyük üstadın Pythagorasçı türünden varlıklar statüsüne yükselir.²²⁹

Bosch, bu Büyük Üstada ne kadar çok şey borçlu olduğunu biliyordu ve saygılı bir ihtiyat göstermek için gerekli mesafeyi korusa da, onunla olan ilişkisini tam bir samimiyetle kabul ettiği bir otoportresinde buna tanıklık etmektedir.²³⁰ (Görsel 38) Fraenger'e göre büyük Üstat'ın evlilik mağarasında saygı ile bir kenara iliştirilmiş yüz, Bosch'un kendi yüzüdür. Bu otoportrede gördüğümüz, adanmış bir adamın sarsılmaz soğukkanlılığıdır. Fraenger'e göre Bosch, akıl hocasından Doğa ve Tanrı gerçeğini kucaklayabilecek kadar derin ve evrensel bir dil öğrenmiştir.²³¹ Fraenger daha sonra Fränger, Bosch'un 1949-1950'de yayınlanan *St John of Patmos*'u hakkındaki makalesinde, Büyük Üstat'ın kimliğini

²²⁷Rembert, 2012, a.g.k. s.59.

²²⁸Fraenger, 1951, a.g.k. s.143.

²²⁹Fraenger, 1951, a.g.k. s.153.

²³⁰Fraenger, 1951, a.g.k. s.153.

²³¹Fraenger, 1951, a.g.k. s.153.

keşfettiğini iddia etmiştir. Jacob van Almaengien adındaki 's-Hertogenbosch'un Yahudi bir sakininin, Brabant Dükü Philip'in huzurunda törenle vaftiz edildiğini öğrenmiştir. Resmi kayıtlardaki ikinci derece kanıtlardan başka hiçbir şey, bu adamı sanatçıyla ilişkilendirmedi. Hristiyan adı olarak aldığı Philip van Sint Jan adıyla Bosch'un da üyesi olduğu Meryem Ana Kardeşliği'nin bir üyesi olarak kayıtlı olarak listelenmektedir.²³²

Fraenger'in yorumu, son derece iddialı ve kapsamlı bir yorum olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırmacının iddiaları sanatçının detaylı bir yaşam öyküsü tarafından kanıtlanmaya mecbur olmasına rağmen, bu tür kayıtlardan yoksunuz. Fraenger'in yorumu titiz ve son derece detaylı bir araştırmanın ürünü olduğu için akademik çevrelerde itibar görmüştür. Bu yorumun ilgi görmesinin bir diğer sebebi, son derece karmaşık bir kompozisyonun bütün şifresini çözebilecek temel bir varsayım ileri sürmesinden kaynaklanmaktadır. Fraenger kendi bakış açısından bu iddiayı mümkün olduğu ölçüde kanıtlamaya çalışmıştır fakat kanıt ile koşullu kanıt arasındaki farkı hatırlamak gerekir.²³³ Bütün bir yorumu olası bir akıl hocası üzerinden geliştirmekle ciddi bir yanılığa düştüğü görünmektedir. Bu noktada Fraenger'in *Dünyevi Zevkler Bahçesi* yorumu Bosch'un değil, araştırmacısının mantığını ortaya koymaktadır.²³⁴

²³²Rembert, 2012, **a.g.k.** s.71.

²³³Rembert, 2012, **a.g.k.** s.71.

²³⁴Rembert, 2012, **a.g.k.** s.56.

4. 2. 2. Hristiyan Ahlakı Alegorisi Olarak *Dünyevi Zevkler Bahçesi*

Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin en geleneksel yorum çerçevesi bu bölümün başında özetlenmeye çalışılan ahlaki alegorik çerçevedir. İlk yorumcularından günümüze bütün araştırmacılar, eserin son değerlendirmede Hristiyan ahlakının bir ifadesi olduğu görüşünde birleşmektedirler. Triptiği dış panel resmiyle birlikte bir bütün olarak yorumlayan araştırmacılar, ikonografik çerçevenin Kutsal Kitap ve en genel Hristiyan dünya görüşünün hayranlık uyandırıcı bir alegorisi olarak görmüşlerdir. Bu bağlamda araştırmacılar; Kutsal Kitap, halk kültürü, ortaçağ literatürü, resimli elyazmaları, bazı apokrif kaynaklar vb. geniş bir literatürden istifade etmeye çalışmışlardır. Bu yorumlara ikonolojik yorumu daha da ikna edici kılmak bakımından, Bosch ve yaşadığı çağın bazı tarihsel olguları da eşlik etmiştir. Bu bağlamda zaman zaman literatürün geniş ufku içinde kaybolur gibi olsa da *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin temel amacı bellidir; Bosch'un pek çok çalışması gibi insani gafletin yansısını görebileceğimiz bir ayna tutar.²³⁵

Araştırmacıların çoğu doğru yorumun, dış panel dâhil bütün bir kompozisyonun birlikte ele alınmasıyla mümkün olacağını vurgular. Gerçekten de her bir panelin anlamı triptiğin diğer sahnelerine döndüğümüzde anlaşılır.²³⁶ Bu bağlamda dış panelde betimlenen sahne; yaratılışın üçüncü gününde durduğu haliyle yeryüzüdür.²³⁷(Görsel 33) Yaratılış bütün bir insan hayatına dair anlatının başlangıcıdır ve Kutsal Kitap için bir tür olarak insanın yazgısı bağlamında son derece önemlidir. Her şey yalnızca yaratılışta başlamaz, aynı zamanda amacını da onda bulur.²³⁸ Dünyanın Yaratılışı, gri ve gri-yeşilin hafif tonların hâkim olduğu dış kanatlarda ortaya çıkmaktadır ve Yaratıcı, sol üst köşedeki bulutlarda bir boşluktan görünür. Bosch, Tanrı'nın Sözü aracılığıyla yarattığını göstermede geleneksel Hristiyan tasvir anlayışını takip etmiştir.²³⁹ Tahtında oturan bir kral gibi tasvir olunan yaratıcı, elinde bir kitap tutmaktadır. (Görsel 41) Dünyanın yaratılışı sırasındaki hareketsizliği, Kutsal Kitap'ın mezmurlarının 33. Bölümünü hatırlatmaktadır:

Gökler RAB'in sözüyle, gök cisimleri ağzından çıkan solukla yaratıldı. Deniz sularını bir araya toplar, Engin suları ambarlara depolar. Bütün yeryüzü RAB'den korksun, dünyada yaşayan herkes O'na

²³⁵Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 86.

²³⁶Michael, 2018, a.g.k. s.88.

²³⁷Michael, 2018, a.g.k. s.92.

²³⁸Michael, 2018, a.g.k. s. 21.

²³⁹Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 88.

saygı duysun. Çünkü O söyleyince, her şey var oldu; O buyurunca, her şey belirdi. (Mezurlar 33/6-9)²⁴⁰



Görsel 41: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi, Dış Panel'den detay.* (V. P. Rembert, 2012).

Şeffaf küre, Tanrı tarafından tutulan bu tür kürelerin tasvirinde yaygın olduğu gibi, iki ışık kemerini yansıtıyor gibi görünüyor. Bazı araştırmacılar bu ışık yaylarını gökkuşağı olarak yorumlamıştır. (Görsel 33) Bu bağlamda panelin, Nuh tufanından sonraki dünyayı gösterdiği de iddia edilmiştir. Nuh peygamber anlatısında olduğu gibi kıyamet de insanın başına umulmadık bir şekilde gelecektir.²⁴¹ Bu bağlamda iki ışık kemeri Tanrı'nın merhametini simgeler ve ilahiyatçıların da söylediği gibi Tanrı, koşulsuz olarak lütuf ve sevgi göstermektedir. Doğa florası oluşma sürecindedir ve Tekvin'de belirtildiği gibi, karada tohum taşıyan ilk bitkiler yaratılır. Doğa henüz yeni yaratılmış olmasına rağmen, Bosch'un Tanrı'dan kopuşu simgelemek için resminde kullandığı bir yöntem olan deformasyon özellikleri görülmeye başlanır. Nihai açıklama, dış kanat panelinin, yaradılışın ilk üç gününü özetliyor olmasıdır.²⁴²

²⁴⁰Kutsal Kitap, 2020, **a.g.k.** s.589.

²⁴¹Michael, 2018, **a.g.k.** s.23.

²⁴²Michael, 2018, **a.g.k.** s.21.

Cennet paneli olarak anılan sol panelde, toprak ve su, aralarında bir zürafa, bir fil ve tek boynuzlu at gibi tamamıyla muhteşem bazı hayvanların da bulunduğu canlı türlerini ortaya çıkarmıştır. (Görsel 34) Merkezde, incelikle oyulmuş Gotik bir tapınağa benzeyen uzun, ince gül şeklinde bir yapı olan Yaşam Çeşmesi yükselmektedir. Âdem ve Havva ilk günahattan önce Tanrı ile tinsel birlik halinde verilmiştir. Âdem kaburgasından bir parça olarak kendisi için yaratılmış Havva'ya şaşkın ve belki biraz da hayranlık ile bakmaktadır. Tanrı'nın kendisi, dış kanatlardaki aksakallı meslektaşından çok daha genç betimlenmiştir. Bu tasvir biçimi onu, Tanrı'nın enkarne olmuş sözü olarak düşünülen Mesih biçiminde temsil eder.²⁴³ Bu temsil formuna Yuhanna İncili kaynaklık eder:

“Söz, insan olup aramızda yaşadı. O'nun yüceliğini gördük. Yahya O'na tanıklık etti. Yüksek sesle şöyle dedi: “ Benden sonra gelen benden üstündür. Çünkü O benden önce vardı diye sözünü ettiğim kişi budur.”²⁴⁴(Yuhanna 1/14)

Âdem ve Havva'nın genç bir Tanrı tarafından onaylanan evliliği, 15. yüzyıl Hollanda elyazmalarında sıklıkla yer alır ve Yaratılış 1:28'deki şu sözlerle onları kutsadığı anı tasvir eder.²⁴⁵

“Tanrı insanı kendi suretinde yarattı, onu Tanrı'nın suretinde yarattı. Onları erkek ve dişi olarak yarattı. Onları kutsayarak; “ Verimli olun, çoğalın” dedi, “Yeryüzünü doldurun ve denetiminiz alın; denizdeki balıklara, gökteki kuşlara, yeryüzünde yaşayan bütün canlılara egemen olun.”²⁴⁶ (Yaratılış 1/27-28)

Tanrı'nın daha sonra Nuh'a da verdiği 'verimli ol ve çoğal' emri, belki orta panelde yer alan bu tür şehvetli faaliyetlere dalmak için bir emir olarak yorumlanabilir; ama tahmin edebileceğimiz gibi, Orta Çağ aksini düşünmüştür.²⁴⁷ Bunun yerine, Cennet'ten kavulmalarından önce Âdem ve Havva'nın sadece çocuk yapmak amacıyla şehvetsiz çiftleştikleri varsayılmıştır. Bu temel kabul daha sonra pek çok kez sorgulanmıştır. Aslında birçok insan yasak meyveyi yedikten sonra işlenen ilk günahın cinsel şehvet olduğuna inanmıştır.²⁴⁸ Bu bağlamda, orta panonun bahçesinde hiçbir çocuğun bulunamaması ve figürlerin, mahcubiyet duymak yerine devasa meyvelerin gölgelerinde konumlanmaları önemlidir. Böylece bahçe, Tanrı'nın Âdem ve Havva'ya verdiği emrin yerine getirilmesini

²⁴³Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 92.

²⁴⁴Kutsal Kitap, 2020, a.g.k. s.1125.

²⁴⁵Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 92.

²⁴⁶Kutsal Kitap, 2020, a.g.k. s.2.

²⁴⁷Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 92.

²⁴⁸Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 93.

değil, onun sapkınlığını göstermektedir. Gaflete düşen insanoğlu, beden (ten) pınarından içmek için ebedi Hayatın Çeşmesinden vazgeçmiştir.²⁴⁹

Cennet panelinde yaratılışın dördüncü ila altıncı günler tasvir edilmiştir. Hayat çeşmesinin göleti ve çevresinde yer alan fantezi hayvanlar arasında; denizati tek boynuzlu at, üç başlı balıkçıl, kanatlı balıklar ve doğanın olağan yaşam formlarını altüst eden diğer canlılar yer alıyor. Bu noktada ressamı motive eden şey, Tanrı'nın yaratılışı ile Tanrı'dan uzak, kötü bir dünya arasındaki farklılıktır. Bu farklılaşmadan sorumlu figürler, Şeytan ve hizmetkârlarıdır zira yaratılışın üçüncü gününün akşamı, asi melek çoktan düşmüştür.²⁵⁰ Şeytan 'doğanın kitabını' yeniden yazmaktadır ve bu yüzden resimlenecek çok fazla 'tuhaf' figür vardır. Bunların en ilgi çekici olanlarından birisi, Cennet göletinin sağında, Havva'nın tarafında bulunan baş formunda bir kayadır. (Görsel 42) Şeytanın kayabaşı muhtemelen meleklerin düşüşü düşünülerek tasarlanmıştır.²⁵¹ Profilden tasvir edilen sivri burunlu bir erkek başına benzeyen kayanın gözleri ve ağzı yerine bir takım tuhaf yaratıklar ikame edilmiştir. Kulakların olması gereken boşluk ise aynı tuhafliktaki başka yaratıklar için bir ine dönüşmüştür. Göletten çıkan çok sayıdaki tuhaf sürüngen benzeri canlı formları inatla bu başa doğru yönelmektedir. Başın üzerinde, gövdesine bir yılanın dolandığı meyve ağacı yer almaktadır. Bunun anlamı, İyilik ve Kötülük Bilgisi Ağacının çoktan lanet Ağacına dönüşmüş olmasıdır. Başka bir şekilde ifade edilirse; insanın düşüşü gerçekleşmiştir. Bu bağlamda Şeytanın kayabaşı ve sarma yılanlı palmye ağacı, hem Şeytan'ı hem de Âdem ve Havva'nın günahını sembolize eder.²⁵² Ağaç adeta Şeytan'ın aklının bir ürünü gibi yeşermiştir.

Şeytan ve hizmetkârlarının yaradılışın bu aşamasında faal bir şekilde kompozisyonda yer almaları, gnostik eskatolojinin görüşleriyle önemli ölçüde örtüşmektedir. Şeytan günah dünyasındaki yaşamın tohumlarını atıp, yeşertmeye başlamıştır. Kompozisyonda dikkat çekici bir düzenleme daha yer almaktadır. Kompozisyon ressam tarafından dikey olarak ikiye bölünmüş gibidir. Bu alegorinin bir parçası olarak görülebilir. Bilindiği gibi ilk günah söz konusu olduğunda Havva aklanamaz.²⁵³ Şeytana ilk aldanan ve Âdem'e yasak meyveyi sunan odur. Bu bağlamda Havva'nın tasvirine bakılacak olursa, açıkça Tanrı'yla daha düşük

²⁴⁹Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 93.

²⁵⁰Michael, 2018, a.g.k. s.21.

²⁵¹Michael, 2018, a.g.k. s.31.

²⁵²Michael, 2018, a.g.k. s.32.

²⁵³Michael, 2018, a.g.k. s.34.

bir manevi bağlantı vardır ve bu durum, vücut şeklinin yanı sıra kompozisyon olarak da ifade edilir.²⁵⁴ Gerçekten de panel boyunca dikey bir kesit oluşturup kompozisyonu ikiye bölersek, Şeytan'ın yeniden yazdığı doğa kitabının ürünleri olan tuhaf yaratıkların Havva'nın tarafında toplandıklarını görebiliriz. Bunun yanında Âdem'in tarafı ise daha sükûnetli tanrısal tinselliğin bir tezahürüdür.

Kompozisyonun uyandırdığı bu algı, arka planın büyümlü manzarasından ön plana doğru gelişir. Arka plandan itibaren Âdem'in tarafı huzur içindeki hayvan gruplarıyla karakterize olurken, Havva'nın tarafı tuhaf yaratıklara ve ölümüne mücadele eden hayvanlara ayrılmıştır. Cennet çeşmesi ve göletindeki şeytani deformasyonla biraz daha şiddetlenen ayırım, ön plandaki küçük gölette zirve noktasına ulaşmış gibi görünmektedir. (Görsel 43) Buradaki karanlık sudan karaya çıkan canlılar değişik oranlarda ürkütücü ve tiksindiricidir. Göletin etrafındaki şeytani deformasyon bağlamında, üç başlı bir balıkçilla, arka gövdesi bir balığa dönüşmüş olan tek boynuzlu at dikkat çekicidir. Suyun etrafında beslenme üzerinden bir hayat döngüsü sürüyor gözükmektedir. Fakat bu beslenmenin ürkütücü sonuçları olduğu iddia edilebilir. Görülebildiği kadarıyla canlılar, bu karanlık sudan ya da ürünlerinden Tanrı'nın yarattığı doğal hallerinden taviz vermeksizin yararlanamamaktadır. Hepsi sonunda İlahi yaratılıştaki hallerinden uzaklaşarak, tuhaf yaratıklara dönüşürler. Bu deformasyon üzerinden de güçlü bir şekilde vurgulanan şeytanilik, orta panelde çok daha görkemli bir ifadeye kavuşacaktır. Gölette ayrıca şeytanın vaizi olarak adlandırabileceğimiz, kitap okuduğu açıkça anlaşılan bir ruhban deformasyonu da mevcuttur. (Görsel 44) Rahip cübbeli gibi görünen üst gövdesi, tıpkı tek boynuzlu at gibi deforme olarak aşağıya doğru bir balık halini almaktadır. Bu tasvirler orta panel ve devamının erken bir alt metni gibi görülebilir. İnsanın düşüşü, Tanrı'dan yüz çevirmesi, insanlığın Tanrı'ya benzerliğini kaybetmesine neden oldu. Onu yeniden kazanmak, bireyin yaşam boyu süren görevi ve tüm insanlığın tarihsel sorumluluğudur.²⁵⁵

²⁵⁴Michael, 2018, a.g.k. s.34.

²⁵⁵Michael, 2018, a.g.k. s.29.



Görsel 42: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, Sol Panel'den detay. (V. P. Rembert, 2012)

Orta panel, *Dünyevi Zevler Bahçesi*'nin en çok tartışılan paneli olmuştur. (Görsel 35) Diğer iki panel, bilindik cennet ve cehennem tasvirlerinin çok da alışılmadık tasvirlerini sunmaktadır. Orta panelde Bosch, sanatın zirvesinde usta bir ressam izlenimi vermekle birlikte, izleyicilere çözümleri zor bir yapboz sunuyor gibi de gözükmektedir. Fakat diğer iki panelde sunulanın insanoğlunun ebedi ve ezeli serüveni olduğu akılda tutulursa, bu eser bize içinde yaşadığımız dünyanın bir alegorisini verdiği net bir şekilde iddia edilebilir. Bu bağlamda orta panel, şehvetin ölümcül günahını tasvir eder. Ortaçağ'ın algısında cinsel hayat, en iyi ihtimalle insanın bir zaafı, en kötü ihtimalle ölümcül bir günah olarak görülmekteydi. Bosch ve hamilerinin bu görüşü büyük oranda paylaştıklarını, âşıkların diğer eserlerinde görüldüğü bağlamlardan biliyoruz.²⁵⁶

Orta panelin genel kompozisyon anlayışının, bir bahçe peyzajı şeklinde tasarlanmış olması oldukça önemlidir. Bahçe yüzyıllar boyunca, âşıklar ve sevişme için bir ortam işlevi görmüştür. Bu bağlamda bütün bir orta panel bir düş bahçesi gibi tasarlanmıştır. Havuzlar, çeşmeler, gösterişli yemişleri olan bitkiler ve devasa meyveler. Bu kompozisyonun en dikkat çekici sembolleri meyvelerdir. Bosch, günah için daha uygun bir simge seçemezdi, sonuçta Âdem'in düşüşünü sağlayan bir meyveydi. Bosch orta paneldeki alegori için oldukça zengin bir birikimden yararlanmış gibi gözükmektedir. Bu bağlamda öne çıkan olgulardan birisi halk kültürü ve deyimleridir. Bu bağlamda Bosch'un zamanının popüler şarkılarından, sözlerinden ve argo ifadelerinden ilham aldığı düşünülmüştür. Sözelimi, âşıkların bahçede ısırap birbirlerine sundukları meyvelerin çoğu, cinsel organların metaforu olarak işlev görür; ön planda iki kez görünen balıklar, Eski Hollanda atasözlerinde fallik semboller olarak geçer.²⁵⁷ Sağ orta alanda meyve toplayan genç ve bakireler grubu da erotik çağrışımlara sahiptir: 'meyve koparmak' (veya çiçek) cinsel eylem için bir öğretilimdir.²⁵⁸ (Görsel 45) Bu tarz bir kullanıma Türkçe üzerinden biz de aşınayız. Bizim halk edebiyatımızda da gül dermek ya da meyve koparmak deyimleri sevişmenin öğretilimleri olarak kullanılabilir. Bu bağlamda Dirk Bax söz konusu figürleri yorumlarken, bir meyvenin hem "kabuğu" hem de "kavga" veya "tartışma" anlamına gelen, ortaçağ Hollandaca *schel* veya *schil* kelimesinde bir metafor olarak görmüştür.²⁵⁹ Bu nedenle, bir *schel*'de olmak, bir rakiple mücadeleye girmektir ve buna hoş aşk rekabetleri de dâhildi ve

²⁵⁶Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 81.

²⁵⁷Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 82.

²⁵⁸Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 82.

²⁵⁹Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 82.

dahası, boş kabuğun kendisi değersizlik anlamına gelmektedir.²⁶⁰ Bir dönem çilek bahçesi olarak da adlandırılmış orta panel, “çileklerin veya çilek bitkisinin gösteriş ve geçici tadını, geçtikten sonra neredeyse hiç hatırlanmayan hoş kokusunu temsil etmiştir.²⁶¹



Görsel 45: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi Orta Panel'den detay.* (V. P. Rembert, 2012)

Bu büyüleyici bahçe peyzajı içerisinde önemli bir yer tutan başka bir unsur da sudur. Çeşme ve havuzlarla bahçenin her tarafında karşımıza çıkan su ve onun alegorik anlamı da ayrıca önemlidir. Bosch'un zamanında aşk ve sevişmenin suyla ilişkisi sağlam bir şekilde kurulmuştur. Astrolojik inanışlarda aşk zamanı mayıs ayı olarak geçmekteydi ve tek sayfalık baskılar, Venüs'ün çocukları'nı açık havada yıkanan karışık çiftler olarak gösterirken, “Venüs Hamamı'nda yüzmek”, âşık olmanın on altıncı yüzyıl Hollandalı ifadesiydi.²⁶² Su alegorisi üzerinden kuvvetlendirilen tensel aşk vurgusu, havuzların etrafında şehvet döngüsüne kapılmış biniciler ile tamamlanmıştır. Bu bağlamda binme eylemi, cinsel eylem için bir metafor olarak kullanılmıştır.²⁶³ Orta panelin arka kısmı, kadın ve erkeklerin birlikte

²⁶⁰Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 82.

²⁶¹Stokstad, Cothren, 2014, a.g.k. s.700.

²⁶²Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 84.

²⁶³Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 86.

kullandıkları bir havuza ayrılmıştır. Bunun önünde ve orta kısımda bulunan havuz ise sadece kadınlara ayrılmıştır. Havuzun etrafı, çeşitli hayvanların sırtında akrobatik hareketler sergileyen erkek binicilerce işgal edilmiştir. Kadınları etkilemeye çalıştığını iddia edebileceğimiz bu figür grubu üzerinden Bosch, erkekler ve kadınlar arasındaki cinsel çekimi göstermektedir. Kompozisyonun pek çok yerinde kadının çekim gücü, genellikle onu bir erkek hayranlar çemberi içine yerleştirerek temsil edilmiştir.²⁶⁴

Alegoriye dair söylenebilecekler bunlarla sınırlı değildir. Tek tek sembollere ya da bazı figür gruplarının doğal ifadelerine yönelen bir bakış açısı, daha derin bir ikonografik kurguyu görmemizi engelleyebilir. Bu bağlamda alegorinin bir başka yorumunda, insan ruhu ve beş duyuya yönelik ayrıntılı bir tartışması vardır.²⁶⁵ Bu bakış açısı, resmi anlamak için bir talimat ve Hristiyan yaşamı için uygun davranışa yönelik bir kılavuzdur. Bu noktada yorum, orfik öğretilerden Hristiyanlığa miras kalan ruhun kurtuluşu temasını ikna edici bir biçimde gündeme getirmektedir. Bu bağlamda resimdeki Duyu Çarkı'nın tanımlanması, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'ni anlamak için çok önemli bir adımdır.²⁶⁶ (Görsel 46) Sol ön planda, kimisi yerde, kimisi su üzerinde, içi boş beş büyük meyve kâsesi ve benzeri dairesel şekiller bulunmaktadır. Buradaki kullanımıyla duyu çarkı, duysal tehlikenin görselleştirilmesidir.²⁶⁷ Bu bağlamda söz konusu alegori duyuların teolojik bir yorumunu önermektedir. Duyuları kontrol etme talebi, genel olarak bilindiği gibi, ahlaki emirlerin temelidir. Bu bağlamda söz konusu duyu çarkı, daha geniş kapsamlı bir ruh teorisi için bir basamak oluşturmaktadır. Dokunma duyusu - en doğrudan duyu olarak - izleyiciye biraz daha yakın konumlandırılmıştır. Duyu çarkı, bu başlangıç noktası üzerinden hiyerarşik konumlandırılmaları ile teşhis edilebilir.

²⁶⁴Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 85.

²⁶⁵Michael, 2018, a.g.k. s.9.

²⁶⁶Michael, 2018, a.g.k. s.10.

²⁶⁷Michael, 2018, a.g.k. s.15.



Görsel 46: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi Orta Panel*'den detay.

Duyu çarkı, altta birçok figürün toplandığı mavi kâse ile 'başlar'. Bu tat duyusudur. Burada tat alma, bir ördek tarafından sağlanır. Sol taraftaki ikinci meyve küresinde, iki figür öpüşmek üzeredir. Bu, dokunma duyusu anlamına gelmektedir. Çarkın üçüncü durağı olan Şeffaf küre, cam kürenin kendisinin bir göstergesi olduğu görme duyusunu temsil etmektedir. Görme duyusu gibi su içine yerleştirilen dördüncü meyve küresi, koku duyusunu temsil eder. Bir asırdan fazla bir süre duyuların tasviri için bir gelenek oluştuktan sonra, fazla olgunlaşmış ve çürüyen meyveler bu duyunun bir sembolü haline gelmiştir.²⁶⁸ Çarkın tat duyusu ile başladığımız dönüşü, devedikeni çiçekli meyveyle son bulur. Yani devedikeni küresi işitme duyusudur. Bu noktada duyu çarkının duyuların tarafsız bir tasviri olmadığını söylemek gerekir; daha ziyade onların kötüye kullanımıyla ilgilidir.²⁶⁹ Öte yandan, Bosch'ta, Duyu Çarkı didaktik bir dini temele sahiptir ve dokunma duyusu en tehlikeli olanıdır. İşitme

²⁶⁸Michael, 2018, a.g.k. s.12.

²⁶⁹Michael, 2018, a.g.k. s.12.

duyuş ise, ilahi mesajın muhatabı olduğuna inanıldığından, tekrar diğer duyuların üzerinde konumlandırılmıştır.²⁷⁰

Beş büyük meyve kâsesinin ortasında bir adam midye taşımaktadır. Duyu çarkı içindeki konumu, bir "merkez" oluşturmaktadır. Bu figür duyuların odağındadır ve ağır yükü duyuların yüküdür. Meyve kürelerinin çemberinin beş duyuyu temsil ettiği varsayımı doğruysa, bu altıncı figür ruhun sistematik bir kapasitesini temsil etmektedir.²⁷¹ Bu adamın ruhu duyular tarafından sınanmaktadır. Duyular baştan çıkarıcılar olarak figürü çevrelemişlerdir ve ruh bu ayartmaya katlanmak zorundadır. Fakat figür duyular karşısındaki savaşını kaybetmiş gibi eğilmiştir. Duyular ruhundaki tanrısal maneviyata galip gelmişlerdir. Adamın yükünün altında ezilişi hem duruğu hem de yüz ifadesi üzerinden dramatik bir şekilde verilmiştir. Ahlaki yargı bu yolla açık bir şekilde sunulmuştur.²⁷² Bu duyuyu alegorisi midye taşıyıcısı adamın şahsında alegorik olarak ortaya konmuştur. Fakat orta panel bize bununla paralel daha kapsamlı bir ruh alegorisi önermektedir. Bu bağlamda duyuların hiyerarşik ve ahlaki yorumu, daha geniş bir anlamda insan ruhunun bir yorumuna dñüőecektir.

Tıpkı cennet panelindeki Âdem ve Havva tarafı kutuplaşmasında olduğu gibi orta panelde de ressamın kompozisyonu, alegoriyi güçlendirecek biçimde bölümlendiği iddia edilebilir. Bu bağlamda orta panel bize yatay olarak bölümlenmiş üç ana alan veriyor gibi görünmektedir. Tıpkı duyuların insan ruhuna etkisi gibi, insan ruhunun alegorisi şeklinde ortaya konan bir anlayıştan söz edilebilir. Bu bağlamda, daha önce duyular bahsinde söz konusu olduğu gibi, insanın tinsel günahlara dñřkñnlüđu üzerinden ruhun bir deformasyonu sembolize edilmiş gibi görünmektedir. İnsanın tanrısal tinsellikten uzaklaşması üzerine oturtulacak böylesi bir kompozisyon kurgusu, insan ruhunun maddi ve tinsel özleri arasındaki bir gerilimin alegorisi şeklinde ortaya çıkar. Bu noktada iki arka bölüm, bazı yakınlıklar olmasına rağmen birbirinden farklı olma eğilimindedir. Ruhlar hiyerarşisinden bakıldığında, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin arka planı, bitkilerin ruhu olan *anima vegetativa* bölümüne (Görsel 47) ve hayvanların ruhu olan *anima sensitiva*'nın (irade sahibi olan) olduğu orta bölüme ayrılmıştır.²⁷³ (Görsel 48) Ruhun en geri plandaki kısmı, büyüme ve beslenmeden sorumludur; hareket ve üreme için orta kısımlar devreye girer. Örtüşme

²⁷⁰Michael, 2018, a.g.k. s.14.

²⁷¹Michael, 2018, a.g.k. s.16.

²⁷²Michael, 2018, a.g.k. s.16.

²⁷³Michael, 2018, a.g.k. s.82.

anlaşılabilir, çünkü bu iki alan genellikle beden olarak birleştirilir ve zihinle karşılaştırılır.²⁷⁴ Bu bağlamda ön plan, insanın tanrısal özelliği olan aklına yani *anima rasyonalis*'e bırakılır. (Görsel 49) Bu ön kısım aynı zamanda insanın tanrısal plan uyarınca kurtuluşa erebilmesinin olanağı olarak karakterize olurken, duyu çarkları ve midye taşıyıcısının varlığıyla açıkça gölgelenmiştir. Orfik öğretilerden beri pek çok örneğini sunmaya çalıştığım ikici (*düalist*) dünya görüşü, bu noktada kendisini üçlü hiyerarşik resimsel bir alegori şeklinde ortaya koyar.

Bu ikinci okuma önerisi bütün bir orta panelin en geniş bağlamını ortaya koyuyor gibi görünmektedir: İnsanın doğal yanları (duyular ve beden) tarafından kirletilen, tanrısal ve akli yönü. Bedenine ve duyularına mahkûm olan insan, tanrısal mesaja sırtını dönecek ve ebedi hayattan kendini mahrum ederken, cehennem kaçınılmaz son olarak onu bekleyecektir. Bu bağlamda orta panel kompozisyonu, beş duyu ile ruhun üçlü bölümünü birbirine bağlar. *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin genel tasarımı, ruhun eğlenceli bir teorisidir.²⁷⁵ Bu bakış açısıyla paneller, dış panelden itibaren, birbiriyle son derece bütünlüklü bir anlatıya dönüşmüş görünmektedir. Bu anlatı hangi yöntem ya da alegorik öğelerle ortaya konursa konulsun, en geniş anlamda Hristiyan dünya görüşünü yansıtır. Bu bağlamda, duyuların yanlış şekilde kötüye kullanılmasının sonucu açıktır: Midye taşıyan adamın akıbeti Cehennemdeki Ağaç Adamdır.²⁷⁶ (Görsel 58) Bu bağlamda *anima rasyonalis* kısmına tekabül eden bazı figür gruplarından Fraenger'in yorumu kapsamında söz edilmişti. Fraenger kendi yorumu çerçevesinde, özgür ruhun Büyük Üstadı ve bazı ayrıcalıklı figürler teşhis etmişti. (Görsel 38) Bu bağlamda geleneksel anlatının alegorik ifadesi şeklinde ortaya konan orta panel kompozisyonu açısından, Bax gibi bazı araştırmacılar, bahçenin sağ alt köşesindeki mağaranın ağzında görünen çiftin Âdem ve Havva'yı Aden'den kovulmalarından sonra temsil ettiğini ileri sürmüştür.²⁷⁷ Bir mağaraya sığınmışlar ve hayvan postları giymişlerdir. Âdem'in arkasındaki adamın başı, Tufan'dan sonra insan ırkını yeniden kuran Nuh'un başıdır.²⁷⁸ Bu bağlamda Kutsal Kitap anlatısının genel çerçevesine uyulduğu söylenebilir ve ancak panelleri birbirinin referansı olarak aldığımızda triptiğin asıl mesajı ortaya konabilmektedir.

²⁷⁴Michael, 2018, **a.g.k.** s.82.

²⁷⁵Michael, 2018, **a.g.k.** s.84.

²⁷⁶Michael, 2018, **a.g.k.** s.17.

²⁷⁷Gibson, 1997 a, **a.g.k.** s. 88.

²⁷⁸Gibson, 1997 a, **a.g.k.** s. 88.



Görsel 47: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi Orta Panel'den detay*. Ruhun üçlü bölümünmesindeki anima vegetativa (bitkisel) kısmı.



Görsel 48: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi Orta Panel'den detay*. Ruhun üçlü bölümünmesindeki anima sensitiva (duyumsal) kısmı.



Görsel 49: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi Orta Panel'den detay. Ruhun üçlü bölümlenmesindeki anima rasyonalis (akli) kısmı.*

Orta panelin alegorik anlatısı Hristiyan öğretisi gereği pek çok figürün cehenneme yazgılı olduğunu ortaya koydu. *Dünyevi Zevkler Bahçesi* için tensel günahlar, cehennem kompozisyonunun da belirleyici öğeleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Duyu çarkı tarafından ortaya konan alegori; dokunma, tatma, görme, koklama ve duyma duyularından kaynaklanan bir dizi günahın teşhisi için cehennem panelinde (Görsel 36) yardımcı bir çerçeve sunmaktadır. Tıpkı sol ve orta panelde olduğu gibi cehennem panelinde de araştırmacılar, bazı büyük figürlere odaklanma yolunu seçmişlerdir. Genel alegorik anlatı için temel referans olarak gördükleri bu figür ya da figür gruplarını, kompozisyonun temel fikri olarak ortaya koymuşlardır. Cehennem panelindeki bu büyük figürlere odaklanmadan önce bazı yan figürler üzerinde durmak faydalı olacaktır.

Devasa boyutlarda işkence aletlerine dönüşmüş gündelik hayatın sıradan nesnelere, bütün kompozisyonda önemli bir yer tutmaktadır. Orta panelin büyük boy meyveleri ve kuşları ile karşılaştırılabilirler.²⁷⁹ Panelin sağında bir grup figür dikkat çekmektedir. (Görsel 50) Şarap testileri olması muhtemel kapların içerisinde boğulan bir grup insan resimlenmiştir. İki testiden biri devrilmiş ve bir mağaraya dönüşmüştür. Mağaraya doğru yönelen bir kadının sırtında beyaz elbiseli bir adam bulunmaktadır. Arkalarında fare-insan karışımı bir demon, ayaktaki testinin arkasından kadının kalça bölgesine uzun bir sopa ile temas etmek üzeredir. Kadını sırtındaki erkekle birlikte devrilmiş olan testiye itmek ister

²⁷⁹Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 96.

gibi bir ifadesi vardır. İki testinin üzerinde cehennemliklere çetin bir sınava dönüşmüş gibi gözüken devasa bir bıçak, köprü gibi uzatılmıştır. Bıçağın bir kurbanı üzerinde yatmaktadır ve yalnızca ayakları seçilebilmektedir. Bıçağın üzerindeki tabakta zırhlı bir süvari, elindeki beyaz flamayla cehennem köpeklerine yem olmaktadır. Bıçağın sağ tarafında bir gaz lambası, bıçaklı işkenceye açılan bir kapı gibi konumlandırılmıştır. Kapı aralığından süvarinin cezalandırılışını seyreden cehennemlikler korku içindedirler.



Görsel 50: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevler Bahçesi*, Sağ Panel'den detay.

Ortadaki donmuş gölde, bir adam büyük bir paten üzerinde zor bela dengede kalıyor ve doğrudan önündeki deliğe doğru gidiyor, burada bir arkadaşı çoktan düştüğü dondurucu suda mücadele ediyor. (Görsel 51) Bu bölüm, bizim 'ince buz üzerinde kaymamıza' benzer eski Hollandaca ifadeleri yansıtıyor ve gerçekten de tehlikeli bir durumu gösteriyor.²⁸⁰ Ön planda başka günahların cezalandırılışları teşhis edilebilir; tembel adam yatağında iblisler tarafından ziyaret edilir ve açgözlüye, yedikleri kusturulurken, kibirli kadın bir şeytanın makatındaki yansımasına bakmaya zorlanır.²⁸¹ (Görsel 52)



Görsel 51: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevler Bahçesi*, Sağ Panel'den detay.



Görsel 52: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevler Bahçesi*, Sağ Panel'den detay.

²⁸⁰Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 96.

²⁸¹Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 98.

Kompozisyonun büyük figürleri, Bosch'un cehennem algısı açısından bizim için daha önemlidir. Bunlardan ilki, şeytani ordunun tankı gibi günahkârlık ezerek ilerleyen devasa bir çift kulak, kurbanlarını büyük bir bıçakla tehdit ediyor. (Görsel 54) Bıçağın üzerine kazınmış olan ve Bosch'un resimlerindeki diğer bıçaklarda da görülen "M" harfinin, sanatçının özellikle sevmediği bir bıçakçının işareti olduğu düşünülmüştür. Fakat daha geçerli bir yorum olarak; Dünya (*Mundus*)'ya da muhtemelen Deccal'e atıfta bulunmaktadır çünkü bazı ortaçağ kehanetlerine göre isim bu harfle başlayacaktır.²⁸⁴ Devasa bir savaş arabasına dönüştürülen bu tuhaf makine, demonlar tarafından idare edilerek, günahkârları acımasızca ezmektedir.



Görsel 54: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevler Bahçesi*, Sağ Panel'den detay.

²⁸⁴Gibson, 1997a, a.g.k. s. 97.

Bir başka dikkat çekici büyük figür, tahtına kurulmuş vaziyetteki kuş-insan karışımı figürdür. (Görsel 55) Asi meleklerin düşüşü bahsinde, Şeytan'ın cennetten kovulmadan önce bir taht kurup yandaşlarını etrafına topladığından yukarıda bahsedilmişti. Bu figür, büyük olasılıkla Şeytan'ı cehennemdeki tahtına kurulmuş vaziyette göstermektedir. Figürün tasvirinde, geleneksel motiflerin bir sentezi mevcuttur. Kibrin (Superbia)'nın en önemli günahını kişileştiren Lucifer'in kendisidir: Tanrı'nın kibirli bir ikamesi.²⁸⁵ Şeytani bilgeliğin geleneksel sembolü olan baykuşa benzeyen kafasına, üzerinde bir kazanın bulunduğu, dünyevi bir yansıma olan eleştirel olarak ters çevrilmiş bir taç takmaktadır. Altında daha önce değindiğimiz çeşitli günahların alegorileri bulunmaktadır. (Görsel 52) Günahkârları yutar ve onları kendi dışkısı olarak şeffaf bir baloncuk halinde tahtının altındaki çukura boşaltır. Ayaklarında ise ayakkabı yerine, sarhoşluğu simgelemesi muhtemel bir çift testi vardır.



Görsel 55: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevler Bahçesi*, Sağ Panel'den detay.

²⁸⁵Michael, 2018, a.g.k. s.109.

Cehennemdeki tahtına kurulmuş haliyle Şeytan, adeta kendisi için düzenlenmiş bir şöleni izler gibidir. Her türlü işkence onun eğlencesine sunulmuş geniş bir gösteri dizisi oluşturmaktadır. Tahtının hemen önünde günahkârlara işkence için kullanılan müzik aletleri de kuşkusuz onun şanına düzenlenen gösterinin müziğini icra etmektedir. Açıkça görülebileceği gibi bu müzik, ilahi düzenin armonilerine tezat, uyumsuz bir müziktir.²⁸⁶ Tanrı'nın kötü bir ikamesi olarak ele alabileceğimiz şeytan üzerinden, paneldeki bir başka odağa bakılabilir. Tanrı'nın kelamını şeytani bir şekilde saptıran ruhbanlar ve ruhbanlıkla alakalı figürler çatısı bir atın soluk kafatası olan küçük bir çan kulesi ile gösterilir.²⁸⁷ (Görsel 56) Bu figür grubunun en baskın öğeleri, şeytanın öğrencilerine dönüşmüş demonik ruhbanlardır. Yıkık bir şapel sunağına da benzetilebilecek yapının çatısı bir kafatası ile örtülüyken, içinde bir adamın bulunduğu çan, dil gibi sallanmaktadır.



Görsel 56: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevler Bahçesi*, Sağ Panel'den detay.

²⁸⁶Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 98.

²⁸⁷Fraenger, 1951, a.g.k. s. 79.

Bu tasvirin Matta incilinden bir bölümle ilişkilendirilebilmesi bağlamı itibariyle de mümkün görünmektedir:

“Vay halinize ey din bilginleri ve Ferisiler, ikiyüzlüler! Bardağın ve çanağın dışını temizlersiniz, oysa bunların içi açgözlülük ve taşkınlıkla doludur. Ey kör Ferisi! Sen önce bardağın ve çanağın içini temizle ki dıştan da temiz olsunlar. Vay halinize ey din bilginleri ve Ferisiler, ikiyüzlüler! Siz dıştan güzel görünen, ama içi ölü kemikleri ve her türlü pislikle dolu badanalı mezarlara benzersiniz. Dıştan insanlara doğru görünürsünüz, ama içten ikiyüzlülük ve kötülükle dolusunuz.”²⁸⁸ (Matt 23/25-28)

Burada atın kafatası, basitçe 'badanalı mezarların' bir sembolüdür.²⁸⁹ Bu kompozisyonla ilgili dikkat çeken bir diğer öge, içine bir adamın asılı olarak bayrak gibi sallandığı anahtardır. Protestan reformun çok öncelerinden beri halkın ruhban sınıfına yönelik tepkisinin kaynağı olan ve dükkân anahtarıyla temsil edilen açgözlülüktür.²⁹⁰ Ayrıca anahtarın ucu köşeli ve açık bir “S” harfi oluşturmaktadır ki bu Şeytan’ın isimlerinden olan *Satan*’ı temsil ediyor olabilir. Tanrı ile sözleşmeye ihanet edenler yalnızca ruhbanlar değildir. Kompozisyonun altında kumarbazlar cehennemi olarak adlandırılan bir grup figür göze çarpmaktadır. (Görsel 57) Devrilmiş bir masanın üstünde, fare biçimli bir demon bir adamın boğazına çökmüş vaziyettedir. Demonun sırtında, parmak uçlarında zar bulunan kesik bir elin bıçakla sabitlendiği bir kalkan bulunmaktadır. Demonun boğazına çöktüğü adamın da sağ eli bıçakla yaralanmıştır. Bu kuşkusuz, el ile işlenen bir günah olarak kumara açık bir göndermedir. Yine de bu, sıradan bir kumarbazın cezalandırılmasından ibaretmiş gibi görünmemektedir. Adam ya yeminini bozmuştur ya da yalan yere yemin etmiştir ve şimdi bunun cezasını çekmektedir.²⁹¹ Bu da büyük günahlardan bir tanesi olan yalanı akla getirmektedir.

Kompozisyonun bu bölümü daha çok kumar ve sarhoşluk gibi günahlara ayrılmışken, *Lust*'a (tensel zevk) yapılan atıflar eksik değildir. Tensel zevkin günahı sağ alt köşede karşımıza çıkmaktadır. Burada âşık bir domuz aşığını kucağındaki yasal belgeyi imzalamaya ikna etmeye çalışır. Domuz bir rahibenin başlığını taktığı için belki de bir ruhbandır.²⁹² Zırhlı bir canavar, gagasından sarkan bir hokka ile belgenin imzalanmasını bekler. Bu şehvetin açık bir eleştirisi olduğu gibi ruhban sınıfının yozlaşmış ahlakına da bir eleştiri gibi

²⁸⁸Kutsal Kitap, 2020, a.g.k. s.1041.

²⁸⁹Fraenger, 1951, a.g.k. s. 79.

²⁹⁰Michael, 2018, a.g.k. s.111.

²⁹¹Michael, 2018, a.g.k. s.127.

²⁹²Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 98.

görülmektedir. İnsanlar Tanrı ile yaptıkları akdi, onun güvencesi olması gereken ruhban-demonlar tarafından çiğnemeye yönlendirilmektedir.



Görsel 57: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevler Bahçesi*, Sağ Panel'den detay.

Cehennem panelinin et etkileyici figürü hiç kuşkusuz Ağaç Adam olarak adlandırılan figürdür. (Görsel 58) Ayakları bir çift sandalın üzerindeki bu tuhaf yaratık, deforme olmuş bedeni, yazı müstehzi ifadesiyle cehennem panelinin en şeytani figürü olarak araştırmacıları oldukça meşgul etmiştir. Bu esrarengiz, hatta trajik figürün anlamı henüz tatmin edici bir şekilde açıklanamamıştır. Figür, Cennet panelindeki Hayat Çeşmesi'ne benzer bir konuma sahip olan Cehennem'in odak noktasıdır.²⁹³ Baş, şeytanların ve kurbanlarının büyük bir gaydanın etrafında döndüğü büyük bir disk desteklerken, gövdesi yarılmış ve içeride cehennem gibi bir taverna sahnesi ortaya çıkmıştır. Ağaç Adam, derisi yüzülen bir leş, ruhun *vegetativa* (bitkisel) ve *sensitiva* (duyumsal) olarak deforme olmuş ölümcül çeşitlemesidir.²⁹⁴ Gövdesinin ürkütücü deformasyonu, cehennem yaratıcısı olarak şeytanın tezahürü olarak karşımıza çıkar. Ağaç Adam bu haliyle, günahkârların tek bir beden halinde ifade olunduğu bir figür olarak cehennem en temel demirbaşı gibidir. Hatırlanacağı gibi kötülük problemi bahsinde, günahkârların cehennemde Şeytan'ın organlarına dönüşeceğini

²⁹³Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 97.

²⁹⁴Michael, 2018, a.g.k. s.112.

dile getiren Ortaçağ inancından bahsedilmişti. (Görsel 29) Bu bağlamda bu tuhaf yaratık, Tanrı'nın iradesine karşı gelen şeytani ruhların tuhaf bir bileşimi olarak algılanabilir.



Görsel 58: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevler Bahçesi, Sağ Panel'den detay.

Orta Çağ inancına göre, tüm günahlar ve ahlaksızlıklar iç içe geçmiştir ve her biri diğerinden türer. Bu günahlar alegorisini en belirleyici olgusu, tüm günahların kibirden (*superbia*) türetilmesidir.²⁹⁵ Kibir asi bir melek olarak Şeytan'ın günahıdır. Dolayısıyla günahların en büyüğü kibir ya da büyüklenme diyebileceğimiz tavidir. Mesih'i reddedenler, bu mantığa uyarak mükemmel bir kibre sahiptirler. Bu bağlamda, Kanonik İncillerde de sıklıkla geçtiği gibi Ferisiler ve Yahudiler İsa'nın baş inkârcıları ve hatta katilidirler. Bu noktada araştırmacılar, cehennem bu temel figürünün bu bağlamda izah edilebileceğini düşünmüşlerdir. Ağaç Adam'ın bacağındaki sargılı kemer yarası, Yahudi karşıtı inanışlara dayandırılabilir. Bosch'un bacağındaki yarayı örtüş sıra dışıdır: Bandaj kaymıştır ve ne örtmek istendiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda figürün Madrid'deki Müneccim Kralların tapınmasıyla ilgisi olduğu öne sürülebilir; söz konusu resimdeki Yahudi Deccal'ın da bacağında yarası vardır.²⁹⁶ (Görsel 16)

Ortaçağ Hristiyan inancı çerçevesinde Yahudiler ve bazı bulaşıcı hastalıklar arasında bağlantı kurulmuştur. Cüzzamlıların ve Yahudilerin sık sık kuyuları zehirlenmekle suçlanmaları şaşırtıcı değildir.²⁹⁷ Yara, bu hastalığı betimleyen diğer görüntülere bakıldığında cüzzam hastalığına benzemektedir. Cüzzam, resimde cüzzamlı olarak tasvir edilen bir kişi olmamasına rağmen, lanetin başka bir göstergesi olarak hizmet eder. Bunun Yahudi karşıtı bir duygu olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Bu figürün yarası, “Yahudilik vaftizle bile tedavi edilemez, tedavisi olmayan bir hastalıktır” şeklindeki Bosch'un çağdaşı bir söyleme de tekabül etmektedir.²⁹⁸ Bu noktada Ağaç Adamın, ruhları kibirle mühürlenmiş Mesih inkârcılarının bir ifadesi olduğu rahatlıkla iddia edilebilir. Ağaç Adam'ın Bosch'un zihninde gerçekten anlamıyla ortaya konup konmadığından emin olamasak da sanatçı, bir rüyanın değişken ve tekensiz izlenimini uyandıran daha etkileyici bir görüntü yaratmamıştır.²⁹⁹ Cehennem alegorisinin ve başka bazı büyük kompozisyonların en önemli olgularından birisi de yangın vb. manzaralardır. Bu tarz doğal afetlerin bütün bir geç Ortaçağ insanın da olduğu gibi Bosch'un da zihninde önemli bir etkisi olduğu söylenebilir. 13. Haziran 1463'te s'Hertogenbosch kenti bir yangında kül olmuş ve bu olay sanatçının belleğinde silinmez bir izlenim bırakmıştır.³⁰⁰

²⁹⁵Michael, 2018, **a.g.k.** s.115.

²⁹⁶Michael, 2018, **a.g.k.** s.122.

²⁹⁷Michael, 2018, **a.g.k.** s.124.

²⁹⁸Michael, 2018, **a.g.k.** s.125.

²⁹⁹Gibson, 1997 a, **a.g.k.** s. 98.

³⁰⁰ Peccatori, Zuffi, 2002, **a.g.k.** s.108.

Burada Bosch'un cehennem kompozisyonunu belirleyici öğeler üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Kuşkusuz bu alegorinin farklı bakış açılarından çok daha başka yorumları mümkündür. Genel Hristiyan öğretisi bakımından panellere bir bütün olarak baktığımızda, cehennemin olası ikonografik çerçevesi bu şekilde ortaya konabilir. Günahkârlara karşı kuvvetli bir hınçla karakterize olan panel, Bosch'un Cehennem hakkındaki en şiddetli tasviridir.³⁰¹

4. 2. 3. Tinsel Simya Alegorisi Olarak *Dünyevi Zevkler Bahçesi*

Simya pratiklerinin resimli elyazmaları, bu eski sanat hakkında sanat tarihçilerine oldukça geniş kapsamlı bir araştırma referansı oluşturmaktadır. Bosch'un *Dünyevi Zevkler Bahçesi* resmi de bu araştırmalar kapsamında değerlendirilen eserler arasında yer almaktadır. Hristiyan öğreti ile bütünleşmiş çok sayıda antik kültür öğesi içeren bir uğraş olarak simya, 15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa'da giderek ilgi gören bir olgu haline gelmiştir. Bu bağlamda Bosch'un zamanında simyanın gizli bir sanat olmadığını, modern kimyanın temelini oluşturan uygulamalar bağlamında meşru damıtma bilimi olduğunu anlamak önemlidir. Çok çeşitli alanlarda kullanılan simyayı, eczacılar kadar doktorlar da meyvelerin, bitkilerin ve hayvansal maddelerin şifalı özlerini buharlaşma ve damıtma yoluyla elde etmek için simyayı kullanmışlardır.³⁰² Bu bağlamda Bosch'un eserleriyle simya arasında doğrudan biyografik bir bağ oluşturmak için araştırmacılar, Bosch'un eşinin ailesinden bir isim olan Gerit Jan Zebrechts'i referans olarak almıştır. Bu bilgi onları Bosch ile simya bilimi arasında bir bağlantı kurmaya yöneltmiştir, çünkü simya, Bosch'un kayınpederlerinin aile mesleği olan eczacılıkla doğrudan ilişkili olan bir alandır.³⁰³

Geniş anlamıyla değersiz hammaddelerden altın gibi değerli madenler elde etmek şeklinde bilinen simya, her şeye deva olabilecek bir yaşam iksirini de elde etmeyi sağlayacak bir uygulama olarak kavranıyordu. Amaç aslında modern tıbbinkinden pek farklı değildi: Bir organizmanın doğal yaşlanmasını ve bozulmasını durdurarak yaşamı yapay olarak uzatmanın bir yolunu keşfetmek. Bu bağlamda Hristiyanlık öğretisinin ebedi yaşam vaadi ile birlikte düşünülen bu tarz amaçlar, 15. yüzyılda oldukça ezoterik bir dini arayış statüsüne ulaşmıştır. Böylece simyacıların uygulama pratiklerine bazı ritüeller de eşlik edebiliyordu. Bu noktada uygulamalar, Mesih'in Çilesi'nin taklidi olarak dua, çalışma ve fiziksel ıstırap

³⁰¹Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 93.

³⁰²Dixon, 1981, a.g.k. s.98.

³⁰³Dixon, 1981, a.g.k. s.98.

ile gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle Kilise, simyayı onaylamamak bir yana, onun tıbbi uygulamasını bir kurtuluş aracı olarak benimsemiştir.³⁰⁴

Simyanın tinsel yorumunun özetlenmeye çalışıldığı bölümde, son tahlilde bir gizem ilmi olan simyanın uygulamalarının aktarılması bağlamında oluşturulmuş elyazmalarının, ancak sanata belli düzeyde hâkim olan kişilerin anlayabileceği, sembolik çizimlerle ifade olduğundan bahsedilmiştir. Bu durumun, herhangi başka bir bağlamda bu çizimlere yönelik açık referansların mahiyetlerini belirleyeceğinden kuşku yoktur. Bu bağlamda simyanın Bosch'un dönemindeki uygulama alanlarının çeşitliliğini hatırlamakta yarar var; tıp, ecza, metal ve basit kimya şeklinde özetlenebilecek bu geniş yayılım, uygulamalara ilişkin sembollerin de karmaşık bir biçimde karşımıza çıkmasına neden olmaktadır. Sonuç olarak, özellikle 15. yüzyıl risaleleri, eski ve yeni unsurların karışımından ve yüzlerce yıllık çalışmalardan derlenen kafa karıştırıcı bir yığın sembolizminden oluşur. Bu bağlamda simya sembolizmi araştırmacısı için en zor sorun, bilgi eksikliği değil, büyük bilgi zenginliğidir.³⁰⁵

Sembolizmin bu geniş zenginliğinin yanında *Dünyevi Zevkler Bahçesi* triptiğinin konusu ve organizasyonu damıtmayı, dünyanın ve sakinlerinin döngüsel yaratımını, yıkımı ve yeniden doğuşu olarak gören temel simya alegorisiyle aynıdır. Yukarıda, Floransa'daki Platon akademisinin etkisiyle oluşan tek bir kadim din öğretisi anlayışının, simyanın kurucu babası olarak kabul edilen Hermes Trismagistus'u bütün bir teolojik ve tinsel uygulamaların merkezine oturttuğundan bahsedilmiştir. Bu bağlamda Hermetik gelenek, Sir George Ripley (1415 - 1490) ve Salomon Trismosin'in (yak. 15. yüzyıl sonu) gibi âlimlerin yorumlarıyla genişletilmiş ve Trismosin, alegoriyi dört ana bölüme ayırmıştır.³⁰⁶ Bu dört alegorik aşama şu şekilde özetlenebilir: İlk adıma "bağlaç" veya karşıtların evliliği adı verilir. Bu sırada uygulayıcı, ıslak ve soğuk özelliklere sahip bitkisel ve hayvansal maddeleri, karşıt özellikteki sıcak ve kuru malzemelerle birleştirir. Zıtlıklar, Mesih'in evrensel şifacı ve bilim adamı olarak katıldığı Cennet Bahçesi'ndeki Âdem ve Havva ile karşılaştırılmıştır.³⁰⁷ (Görsel 59,60) Müteakip aşamaya "pıhtılaşma" ya da "çocuk oyunu" adı verilmiştir. Âdem ve Havva'nın dünyada nesillerini çoğaltması, Bosch'un merkez panelinin konusudur ve dört elementin dengeli, bütün bir bedende kademeli olarak birleştirilmesine tekabül eder. (Görsel 61) Ardından "çürüme" ya da "kararma" olarak adlandırılan aşama gelmektedir. Bu aşama

³⁰⁴Dixon, 1981, a.g.k. s.98.

³⁰⁵Dixon, 1981, a.g.k. s.99.

³⁰⁶Dixon, 1981, a.g.k. s.99.

³⁰⁷Dixon, 1981, a.g.k. s.99.

uygulamacının, karışımı laboratuvar kabında karartması ve mayalaması şeklinde ifade edilmiştir. (Görsel 62) Beşinci ve son adım, triptiğin dışında görülen, Hıristiyan Dirilişi ve ruhun arınması ile karşılaştırıldığında, malzemelerin yıkanması ve temizlenmesidir. Bu temel aşamalar şablonu diğer âlimler tarafından, bazı alt aşamalara da bölünmüştür. Yine de çalışmanın uygulamanın nihai sonucu, daire veya küre içinde sembolize edilen Tanrı ile birliktir.³⁰⁸

Temel uygulama aşamalarından bahsettikten sonra, şimdi *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nde simya uygulamalarıyla ilişkilendirilebilecek sembollere odaklanabiliriz. Simya uygulamasının sıralaması üzerinden alegorik olarak özetlediğimiz sıra ile gidecek olursak; cennet panelinde değinilmesi gereken bir başka dikkat çekici öge, “Dragon Palmiyesi” olarak bilinen bitkidir. (Görsel 63) Ağaç, “dragonun kanı” olarak adlandırılan ve şifalı olduğuna inanılan kırmızı bir sıvıya sahiptir. Ağacın sıvısı, o yıllarda Avrupa’da kan dolaşımını düzenleyici çok etkin bir ilacın hammaddesiydi. Simyanın tinsel yorumu bağlamında, ağacın sıvısının kan dolaşımını düzenleyici etkisi, İsa’nın kanının iyileştirici gücüyle özdeşleştirilmiştir.³⁰⁹ Aynı ağacın çok benzer bir tasviri bir elyazması eserde Havva’nın hemen arkasında, sağ tarafta görülebilmektedir. (Görsel 64)

Aynı panelde yengeç biçimli hayvan-bitki karışımı bir mimari öge olarak yer alan, cennet çeşmesidir. (Görsel 65) Bu figürün formuna oldukça benzeyen bazı kaplar, simyada buharın yoğunlaştırılması ve sirkülasyonu için kullanılmıştır.³¹⁰ Bu süs çeşmesinin gövdesindeki oyuktan seçilebilen bir baykuş ayrıca dikkat çekicidir. (Görsel 66) Hayvanın bakışları doğrudan çeşmenin altındaki tümseğe odaklanmıştır. Baykuş bir sembol olarak pek çok şeyi simgelediği gibi simyacıların da bir sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü tıpkı bilge baykuş gibi simyacıların da genelde geceleri gizli gizli çalıştıkları bilinmektedir.³¹¹ Baykuşun gözlerini odakladığı yığıntı içinde, kristal, inci vb. değerli taşlara benzeyen bazı ögeler göze çarpmaktadır. Bu haliyle baykuşun odaklandığı tümsek, *materia prima*’nın metaforudur.³¹² Tümsekte simya alegorisine gönderme olabilecek bir başka unsur olarak, ağız kısımlarında birer kuşun bulunduğu camdan bazı tüpler bulunur. Simyada sembollerinde maddelerin kaynatılıp dumanlar salması, uçan kuşlar ile temsil edilmiştir. Pek

³⁰⁸Dixon, 1981, a.g.k. s.100.

³⁰⁹Öndin, 2017, a.g.k. s.168.

³¹⁰Öndin, 2017, a.g.k. s.168.

³¹¹Öndin, 2017, a.g.k. s. 169.

³¹²Öndin, 2017, a.g.k. s. 169.

çok simya çiziminde "kuşların" veya aşırı sıcak havanın kaçması için üstte bir deliğe yer verilmiştir.³¹³



Görsel 59: *Simya Bağı, Zıt unsurların bir araya getirilmesi bağlamında, Yaradılış tasvirine vurgu yapan simya çizimi. Biblioteca Apostolica Vaticana. (L. S. Dixon, 1981)*

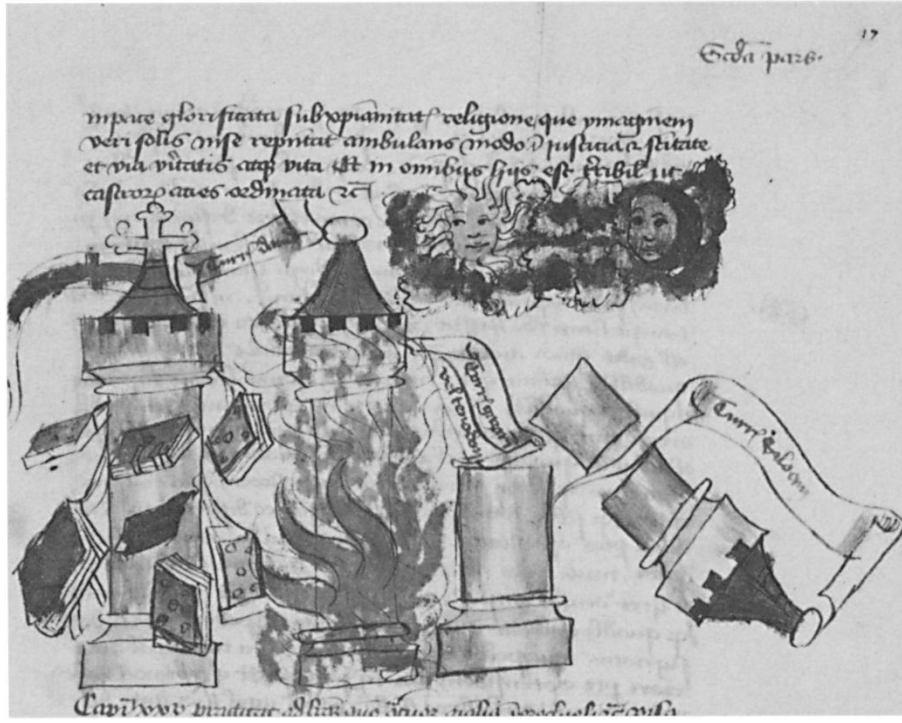
³¹³Dixon, 1981, a.g.k. s.104.



Görsel 60: *Simya Bağına evrensel şifacı simyacının sembolü olarak eşlik eden İsa. Biblioteca Apostolica Vaticana. (L. S. Dixon, 1981)*



Görsel 61: *Simya alegorisinin çocuk oyunu adı verilen ikinci aşaması, Thomas Aquinas (Pseudo), Aurora Consurgens isimli elyazmasından. Leiden, Bibliothek der Rijksuniversiteit. (L. S. Dixon, 1981)*



Görsel 62: *Simyanın üçüncü aşaması olan çürümenin alegorisi. Biblioteca Apostolica Vaticana. (L. S. Dixon, 1981)*



Görsel 63: *Hieronymus Bosh, Dünyevi Zevkler Bahçesi Sol panel'den detay.*



Görsel 64: *Adem ve Havva'nın cennetten Kovuluşu, Harmat Schedel'in Liber Cronicarum'undan resim, 1493, Cambridge University Library (N. Öndin, 2017)*



Görsel 65: *Hieronymus Bosh, Dünyevi Zevkler Bahçesi Sol panel'den detay.*



Görsel 66: Hieronymus Bosh, *Dünyevi Zevkler Bahçesi Sol panel'den detay.*

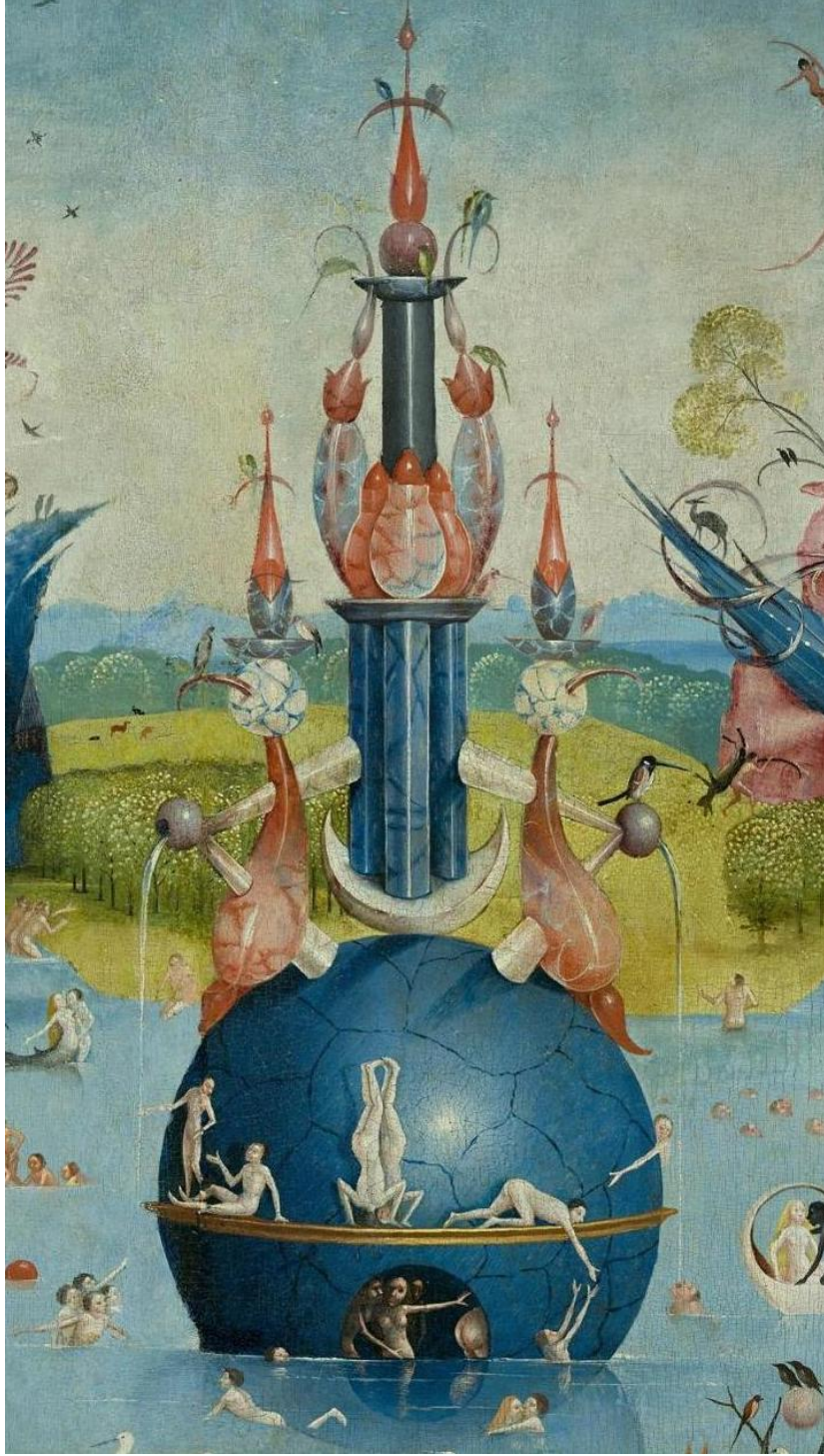
Çocuk oyunu olarak adlandırılan alegorik aşamaya ayrılan orta panelde, simyacı kabı şeklindeki Yaşam Çeşmesi, (Görsel 67) güçlü simya etkilerine sahiptir. Cennet çeşmesi gibi hayal gücünü zorlayan bir forma sahip olan yaşam çeşmesi, elementlerin birleşmesinde karşıt unsurların karıştırıldığı "evlilik odası" (Görsel 68) lakaplı laboratuvar imbiğini, sürecin diğer alegorik sembolleriyle birleştirir. "Âdem ve Havva'nın Birleşmesi" panelindeki pembe çeşmenin daha gelişmiş bir ikamesi olan Bosch'un hayat çeşmesi, Âdem ve Havva'nın dünyayı nesilleriyle doldurma etkinliklerini ve ardından gelen aşamalı fermantasyonu veya "çocuk oyununu" sembolize etmektedir.³¹⁴

Bosch'un Yaşam Çeşmesi'nin kenarında duran amuda kalkmış iki akrobat; damıtma ile ilgili en eski simya metaforlarından birini hatırlatmaktadır. (Görsel 69) "Baş aşağı çevirme", buharların döngüsel olarak yükselmesine ve nihai yoğunlaşmasına atıfta bulunur.³¹⁵ İlk olarak Hermes Trismegistus'un "Aşağıda olan, yukarıda olana benzer" sözüyle formüle ettiği bir metafor olan bu anlayış, genellikle baş aşağı çevrilmiş, amuda kalkmış veya takla atan

³¹⁴Dixon, 1981, a.g.k. s.101.

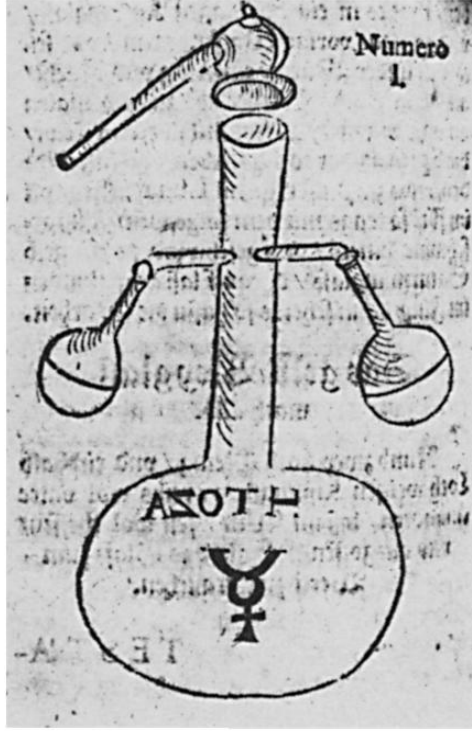
³¹⁵Dixon, 1981, a.g.k. s.102.

çoşkulu figürler şeklinde tasvir edilmiştir.³¹⁶ Gerçekten de orta panelin pek çok figürü, ”çocuk oyunu” aşamasına gönderimde bulunurcasına akrobatik hareketler sergilemektedir.

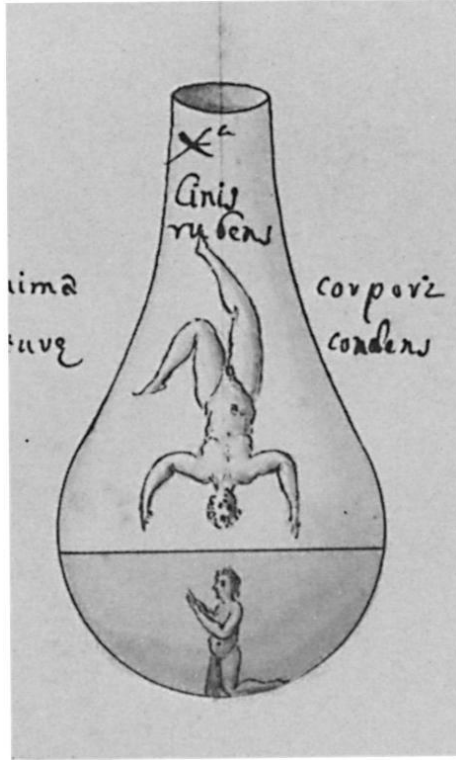


Görsel 67: Hieronymus Bosh, Dünyevi Zevkler Bahçesi Orta panel'den detay.

³¹⁶Dixon, 1981, a.g.k. s.102.



Görsel 68: Simya uygulamasındaki evlilik odası kabı. Testamentum Theophrasti Paracelsi, Strassburg, 1532, (L. S. Dixon, 1981)



Görsel 69: Baş aşağı çevirme metaforunun tasviri. London, Wellcome Institute for the History of Medicine, Ms 29, fol. 40r, detayı. (L. S. Dixon, 1981)

Bosch ayrıca, siyah ve beyaz kuşların uçtuğu kulübe şeklindeki tuhaf manzara formlarını betimlediği "Âdem ile Havva'nın Birleşmesi" panelinde gaz olarak kuş alegorisini kullanmıştır. (Görsel 70) Bu sahne, damıtma sürecinde oluşan dumanları göstermenin çok tercih edilen bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Simya uygulaması bağlamında uçan kuşlar; bileşenlerin ısıtılmış hallerinde çıkan gazları, dağlar ise onları içeren kapları ve fırınları sembolize etmiştir.³¹⁷ Bosch'un sahnesi, simyanın fırınları yerine ikame olunmuş dağların tepelerinde uçan, beyazlaşan ya da kararan kuş sürüleriyle, simya uygulamasındaki aşamaların buhar ve dumanlarına gönderme yapmıştır. Böylece Bosch, saf olmayan buharların geleneksel simya uygulamaları içinde temizlenmesini göstermiştir.³¹⁸

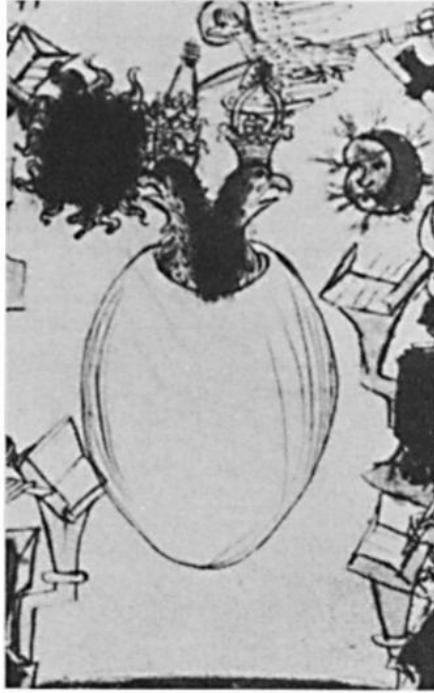


Görsel 70: Hieronymus Bosh, *Dünyevi Zevkler Bahçesi Sol panel'den detay.*

³¹⁷Dixon, 1981, a.g.k. s.106.

³¹⁸Dixon, 1981, a.g.k. s.106.

Simyanın sembolik dilinde, tüm bileşenlerin birleştirildiği ve dönüşümün gerçekleştiği oval kaba "yumurta" denilmiştir.³¹⁹ Bu nedenle, hemen her simya incelemesi, hem pratik hem de alegorik rollerinde yumurta sembolleri içermektedir. (Görsel 71) Bu bağlamda yumurta, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin alegorisinde karşımıza çıkan temel öğelerden birisidir. Simyanın tinsel yorumu bahsinde yumurtanın, mikro kozmos olarak ele alındığından yukarıda bahsedilmiştir. Yumurta sembolünün en bariz biçimde kullanıldığı yerlerden birisi orta panelin arka ve orta kısımlarında görülebilmektedir. Orta kısımdaki havuzun etrafında atlı bir binicinin kafasında taşınan bu yumurta (Görsel 72), alegorik bağlamında, yumurta kabının ve içindekilerin yükünü taşıyan simyacıların arayışını göstermektedir. Başka bir "yumurta", panelin üst kısmındaki gölün kıyısında durmaktadır. (Görsel 73) Burada bir grup insan, "Âdem ve Havva'nın Birleşmesi" panelindeki kuşların düzenli alayını taklit ederek yumurta kabuğuna tırmanmaktadır. Bu alegori muhtemelen, "İksir" in oluşumu için tüm başlangıç elemanlarının karıştırıldığı kap olan simya yumurtasına girişi anlamına geliyordu.³²⁰



Görsel 71: *Simya Yumurtası*, *Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 412, fol. 85r, detayı.* (L. S. Dixon, 1981)

³¹⁹Dixon, 1981, a.g.k. s.106.

³²⁰Dixon, 1981, a.g.k. s.107.



Görsel 72: Hieronymus Bosh, Dünyevi Zevkler Bahçesi Ortal panel'den detay.



Görsel 73: Hieronymus Bosh, Dünyevi Zevkler Bahçesi Ortal panel'den detay.

Simya yumurtası en belirgin olarak, grotesk insan başlı bir canavarın vücudu olarak tasvir edildiği "Cehennem" panelinde karşımıza çıkmaktadır. (Görsel 58) Yumurtanın bariz önemini ilk fark eden ve yaratığa "simyacı adam" adını veren Jacques Combe olmuştur. Figürün renklerinin (koyu mavi, beyaz, kırmızı) simya uygulama sürecinin üç sembolik aşamasını ifade ettiğini belirtmiş ve yaratığın fırın görevi gören içi boş gövdesine dikkat çekmiştir. Ayrıca Combe, Bosch'un yumurta adamı cehenneme yerleştirerek simyayı cehenneme gönderdiği sonucuna varmıştır. Gerçekten de Yumurta Adamın garip anatomisinin renkleri, uygulama sırasında dönüşen bileşenlerin üç ana rengine karşılık geldiği belirtilir. Siyah ve koyu mavi, çürüme (*nigredo*) aşamasını, beyaz, malzemelerin temizlenmesini ve kırmızı nihai sonuç olarak görülen "İksir" in rengine işaret etmiştir.³²¹

Yumurta adamın başındaki kırmızı renkli gaydanın hem müzik hem de simya açısından anlamı vardır. Bir müzik aleti olarak gayda, 15. yüzyılda, ayaktakımıyla ilişkilendirilen, şeklinden ve boğuk sesinden kaynaklanan erotik çağrışımlara sahip, bir halk çalgısı olarak algılanmaktaydı. Ayrıca, gayda ya da *kornamus*, aynı zamanda "Şeytanın aleti" olarak da bilinirdi. Aslında, Bosch'un gaydasının şekli, müzik aletine benzerliği nedeniyle *kornamus* olarak da adlandırılan ortak bir simya kabının şekliyle aynıdır. (Görsel 74) Bu bağlamda kap, gayda ile özdeşleştirilmiş ve tıpkı onun gibi kötü bir şöhrete kavuşmuştur. Genellikle "*coitus*" adı verilen dolaşım aracı olarak kullanılıyordu (Görsel 75) ve bu nedenle, simya insanının başındaki *kornamus* hem müzik aleti hem de simya şişesi olarak hizmet etmekteydi.³²²

Ağaç Adam olarak adlandırdığımız cehennemdeki bu trajik figür, simyanın tinsel yorumuyla Yumurta Adam'a dönüşmüştür. Şeytani bir deformasyonun tezahürü olarak ele aldığımız parçalanmış gövdesi, simya yorumunda yeni bir anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda Yumurta Adam'ın midesinde parlayan alevler hazımsızlıktan daha fazlasını ifade eder.³²³ Simya imgelerinde, "mide" yaygın bir karıştırma imbiği idi ve "bir atın göbeği" güçlü bir fırına işaret ediyordu. Delice koşup ısınan bir atın göbeği bu bağlamda cehennemdeki sıcak atmosferin bir metaforuna dönüşür. Dolayısıyla Yumurta Adam'ın gövdesi, simya uygulamasına tabi tutulan elementlerin, iksire dönüşmeden önceki bayağı

³²¹Dixon, 1981, a.g.k. s.107.

³²²Dixon, 1981, a.g.k. s.109.

³²³Dixon, 1981, a.g.k. s.110.

halleri için bir pota ya da fırın işlevi görüyor. Bu haliyle gövde, bir sindirim ve kokuşma yeri haline gelmektedir.³²⁴

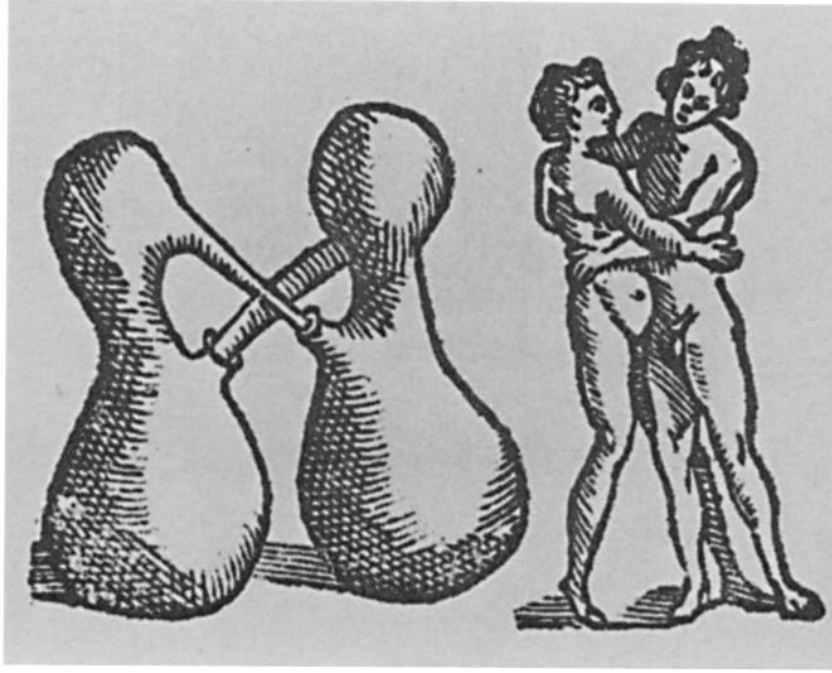
Genel simya alegorisi bağlamında cehennem, Satürn tarafından yönetilen ölüm ve dünyanın yıkımı ile karşılaştırılmıştır. Bu noktada, 15. yüzyıl inanışına göre en eski, en yavaş ve dünyadan en uzak gezegen olan Satürn'ün uğursuz etkisi altında gerçekleştirilen, kokuşmaya ayrılmış bir sahneye böyle acıklı bir figürün hâkim olması çok uygun gözükmemektedir. Ayrıca, uygulamanın bileşenlerine kokuşma durumunda "cüz zam" deniyordu ve cüz zam da Satürn ile en güçlü şekilde ilişkilendirilen hastalıktı. Bu bağlamda Ağaç Adam'ın ayağındaki sargı ve yara, simya yorumuyla bir kez daha gündeme gelmektedir. Dolayısıyla figür; Satürn'ün kötü etkisinde kalan, yıkıcı güçlerinin emrine giren ve simya sanatını kötüye kullanan şarlatanları simgelemiştir.³²⁵



Görsel 74: “Kornamus” olarak adlandırılan simya kabının tasviri. Leiden, Bibliotheek der Rijsuniversiteit, Cod. Voss. Chym. F29, fol. 78v, detayı. (L. S. Dixon, 1981)

³²⁴Dixon, 1981, a.g.k. s.110.

³²⁵Dixon, 1981, a.g.k. s.110.



Görsel 75: “Coitus” adı verilen ve gayda ile özdeşleştirilen dolaşım aracı. Jacopo della Porta’dan, *Ars distillatoria*, Strassburg, 1609, 40. (L. S. Dixon, 1981)

Tıpkı diğer alegorik yorum denemeleri gibi simya alegorisi de tamamlanmak için, dış panellerin bu bağlamda yorumuna ihtiyaç duyar. Bu bağlamda triptiğin simya bağlamındaki yorumu, yumurta kabının dünyevi makrokozmos şeklinde görüldüğü dış kısım tartışılmadan tamamlanmış sayılmaz. Bosch'un glase tekniğiyle boyadığı dış panellerdeki buhar, su ve tortu bulutları içeren şeffaf küre sahnesi, simya uygulamalarının taklit ettikleri Tanrı'nın dünyayı yaratmasını temsil etmektedir.³²⁶ (Görsel 33) Yumurta genel uygulama biçiminde, camdan yapılmış küresel veya oval bir kaptta gösterilmektedir. Küre içindeki, suyla kaplı toprağın görüntüsü, malzemelerin yıkandığı, temizlendiği ve yeniden kullanıma hazırlandığı, alegorik olarak "Nuh Tufanı" olarak adlandırılan "arıtma" aşamasının simya sembolleştirilmesiyle aynıdır. (Görsel 76) Kutsal Kitap anlatısı kaynaklı olarak Tanrı'nın dünyayı yaratması, simyacılar için uygulamanın bir modeli olarak görüldü. Tanrı, "dünyadan tıbbi yaratan" nihai şifacı olarak saygı gördü ve doktorlar En Yüce Olan'ı taklit ederek aynı şeyi yapmaya çalıştılar. Bu öylesine bariz bir referanstı ki, Salomon Trismosin, "Bazı doktorlar, âlimin çalışmasının yedi gün içinde mükemmelleşeceğini yazdılar" dedi.³²⁷ Tanrı'nın yaradılış için kendine tanıdığı süre ile aynı. Bu simyacıların kendilerini Tanrı

³²⁶Dixon, 1981, a.g.k. s.110.

³²⁷Dixon, 1981, a.g.k. s.112.

yerine koydukları şekilde anlaşılmalıdır. Zira onlar her şeyden önce Tanrı'nın hizmetindedirler ve onun sanatına hayrandırlar. Onlar arasında en genel anlamda, simyada elde edilen başarının Tanrı'nın bir inayeti olduğu inancı hâkimdir.³²⁸



Görsel 76: Simyanın son aşamasını sembolize eden “Simya Tufanı” tasviri. *Coronation of Nature*'dan. London, British Library, Sloane MS 12, fol. 10r. (L. S. Dixon, 1981)

4.3. Saman Arabası Triptiği

Dünyevi Zevler Bahçesi gibi Madrid'teki Prado Müzesi'nde muhafaza edilen *Saman Arabası Triptiği*, (Görsel 77) Bosch'un en ünlü alegorileri arasında yer almaktadır. Tensel günahların alegorisine ayrılmış *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin tersine *Saman Arabası Triptiği*, açgözlülüğün (*avarice*) zaferinin temel temasını güçlendirmeye hizmet eder niteliktedir.³²⁹ İber Yarımadası'na geliş yolu muhtemelen *Dünyevi Zevkler Bahçesi* ile aynı bağlamda gerçekleşmiş olan triptiğin, biri Escorial'de, diğeri Prado, Madrid'de olmak üzere iki versiyonu mevcuttur. Her ikisi de kötü durumdayken, önemli ölçüde restore edilmiştir ve araştırmacılar hangisinin orijinal olduğu konusunda hemfikir değildiler.³³⁰ Tıpkı Dünyevi

³²⁸Öndin, 2017, a.g.k. s. 163.

³²⁹Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 73.

³³⁰Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 69.

Zevkler Bahçesi'nde olduğu gibi üç ana panelden oluşan triptiğin dış panelleri de alegoriyi tamamlayacak bir bağlam ile resimlenmiştir. İkonografik çerçeve yine açık bir biçimde, insanın gafletinden kaynaklanan Hristiyanlığın büyük günahlarına ayrılmıştır. Bosch'un alegorilerinde pek çok ikonografik unsurun izinin sürülebileceğini *Dünyevi Zevkler Bahçesi* üzerinden anlaşıldı. *Saman Arabası Triptiği Dünyevi Zevklerle Bahçesi*'yle karşılaştırıldığında, daha mütevazı ve genel Hristiyan ikonografisine daha bağlı görünmektedir.

Eserin sol paneli, (Görsel 78) *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nde olduğu gibi cennet sahnesine ayrılmıştır. Fragmanlar halinde üstten alta doğru ilerleyen panel anlatısı, klasik ikonografik anlatıya uygunluğu bağlamında, farklı okumalara çok açık görünmemektedir. En tepede bir hale içerisine yerleştirilmiş İsa Mesih görünmektedir. Daha önce Hans Memling'in *Son Yargı* triptiğinde (Görsel 3) gördüğümüz biçimde betimlenen İsa, elinde Hristiyanlığın genel sembollerinden birisi olan mavi bir küre (*globus*) tutmaktadır. Hristiyanlığın dünya hâkimiyeti fikrinin sembolik anlatımı olan küre Hans Memling'in eserinde İsa'nın ayakları üzerinde kırmızı renkte yer almaktadır. Panel, İsa Mesih'in güneş benzeri tahtının altındaki bulutların içerisinden asi meleklerin düşüşü tasviriyle devam eder. Gnostik eskatoloji bağlamında ele aldığımız bir olay olarak asi meleklerin düşüşü, inançsal temelleri bakımından ortaya konulmuştu. Bunların hemen altında bitkisel bir kaya şeklinde cennet çeşmesi görünmektedir. Çeşmenin önünde *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin dış panelindeki (Görsel 41) betimlemesine oldukça benzeyen Tanrı'yı Kutsal Kitap anlatısı uyarınca, Âdem uyurken Havva'yı, Âdem'in bedeninden yaratırken görmekteyiz.

Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin sol panelinde olduğu gibi burada da yukarıdan aşağıya doğru gelişen üçlü bir figüratif alan düzenlemesi görünmektedir. İlk kısım yukarıda özetlediğimiz anlatılarla son bulurken, ikinci alan birinciden ayrılmıştır. İkinci alan, Âdem ve Havva'nın şeytan tarafından yoldan çıkarılarak işledikleri ilk günahın tasvirine ayrılmıştır. Yasak meyve ağacına dolanmış yılan gövdeli, kadın başlı bir yaratık, Havva'ya yasak meyveyi uzatmaktadır. Havva'ya göre daha mütereddit duran Âdem, daha geriye konumlandırılmıştır. Panel ikinciden tuhaf bitkilerden oluşan bir florayla ayrılmış olan ön kısımda, kanatlı ve bir elinde kılıç tutan bir melek tarafından, Âdem ile Havva'nın, Cennet'ten kovuluşlarıyla son bulmaktadır.

Orta panel (Görsel 79), esere adını da vermiş olan dev bir saman arabası ve etrafındaki figürlere ayrılmıştır. Geniş bir arazide, bir imparator, bir papa ve maiyetlerinin eşliğinde ağır

ağır ilerleyen saman arabasından, köylüler, şehirliler ve rahibelerden oluşan bir grup insan, saman tutamları koparabilmek için kendi aralarında savaşmaktadır. Prado'daki *Masa Üstü Örtüsü*'nün (Görsel 12) alegorinin bir çeşitlemesi olarak görülebilecek bu kompozisyonun en tepesinde, ellerini bulutların üstünden merhametle aşağıdaki insanlara doğru açmış İsa yer almaktadır. Ancak saman arabasının üzerinde dua eden bir melek dışında kimse ilahi çağrıya kulak vermez ve hepsinden önemlisi, vagonun şeytanlar tarafından cehenneme ve lanete doğru çekildiğini kimse fark etmez.³³¹

Orta paneldeki saman yığını, insan olunun gafletinin ve hırsının bir metaforu olarak yer almaktadır. Yaklaşık 1470 tarihli bir Hollanda şarkısı bize, Tanrı'nın tüm insanların yararına bir saman yığını gibi yeryüzüne iyi şeyler yığıdığını, ancak her insanın her şeyi kendisine saklamak istediğini söyler.³³² Saman aynı zamanda değersiz bir şey olarak, bütün bir dünya varlığının da değersizliğini sembolize etmektedir. 1550'den sonra birçok Flaman gravürlerinde ortaya çıkan alegorik saman arabalarının (*haycart*) anlamı kesinlikle budur.³³³ Bütün bu saman arabalarının, Bosch'un ölümünden birkaç yıl sonra, büyük olasılıkla onun triptiğinden esinlenerek ortaya çıktığı düşünülmektedir. Özetle Bosch'un birçok eseri gibi bu triptik de, günaha teslim olmuş, Tanrı'nın kanunlarından habersiz ve onlar için hazırlanan cezaya karşı aymaz insanoğlunu gösterir. Saman yığını *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin devasa meyvelerinin bir ikamesi olarak görülebilir. Bütün bir triptik kibir ve hırsın karşılıklı alegorisi şeklinde düzenlenmiştir. Hırs, hepsi arabanın önündeki açık alanda tasvir edilen uyumsuzluğa, şiddete ve hatta cinayete yol açar. Samanlığı zaten ellerinde bulduran dünya egemenlerinin tavrı, yağmacı kalabalığınkiyle bir tezat oluşturmaktadır. Onlar bu rahat tavırlarıyla, kibir günahıyla suçludurlar. Dünya nimetlerine karşı tutunulan yanlış tutum her iki sınıfı da cehenneme doğru sürüklemektedir.

³³¹Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 69.

³³²Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 70.

³³³Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 70.



Görsel 77: Hieronymus Bosch, *Saman Arabası*, orta panel, 135 x 100 cm, yan paneller, 135 x 45.1 cm, panel üzerine yağlıboya, yak. 1500, Museo nacional del Prado, Madrid, (V. P. Rembert, 2012)



Görsel 78: Hieronymus Bosch, *Saman Arabası*, sol panel, 135 x 45.1 cm, panel üzerine yağlıboya, yak. 1500, Museo nacional del Prado, Madrid, (V. P. Rembert, 2012)



Görsel 79: Hieronymus Bosch, *Saman Arabası*, orta panel, 135 x 100 cm, panel üzerine yağlıboya, yak. 1500, Museo nacional del Prado, Madrid, (V. P. Rembert, 2012)

Hırs, saman arabası etrafında toplanmış alelade insanları çeşitli suç ve günahlara sevk eder. Orta panelin en önünde ortada, taş operasyonundan hatırlayabileceğimiz bir hekim, ağzını açmış hastasının, dişlerine bakmaktadır. Yanındaki samanla dolu çantası, haksız kazancını ima ediyor.³³⁴ Orta panelin sağında, oburluğun göstergesi olarak şişmanca tasvir olunmuş bir rahip koltuğunda oturmaktadır. Sağ elindeki boş bardağını havaya kaldırırken, etrafındaki rahibiler ona hizmete adanmış gibi görünmektedir. Rahip ve rahibelerden oluşan bu gruba elinde gaydası ile mavi elbiseli bir başka figür eşlik etmektedir. Orta panelin solunda, ön kısımda bir ebe yeni doğan bir çocuğu yıkamaktadır. Eteğine bir başka çocuğun yapıştığı soylu görünümlü bir kadın, bebeği sahip olmak ister gibidir. Yeni doğum yapan hiçbir figürün ortada bulunmadığı bu alegoride, tensel zevklere ve olumsuz sonuçlarına bir göndermede bulunuluyor olabilir. Bu figür grubunun hemen arkasında bir domuz başı ateş üzerinde pişmektedir. Yukarıda domuzun çoğunlukla oburluk günahı ile ilişkili olduğundan söz edilmişti.

Orta panel de tıpkı sol panel gibi yatay olarak üç bölümlenmeli bir figüratif kompozisyona göre düzenlenmiş görünmektedir. Yukarıda özetlenen en öndeki aşama, bunlardan birisi olarak, hırs günahının örtük tezahürlerine ayrılmış gibi görünmektedir. Bunun arkasındaki orta alan, hırs ve kibir günahının şiddetli tasvirlerini içermektedir. Burada figürler, saman yığınının bir şeyler kapabilmek için icap ettiğinde birbirlerinin canına dahi kastetmektedirler. Dünya malı üzerinden kendilerini dünyanın egemeni olarak gören soylular, arabanın istikametinden haberdar değillermiş gibi görünmektedir. Kendi aralarında kibirli sohbetlerine dalmış bu figürler, arabanın demonlar tarafından cehenneme doğru sürüklenmekte olduğunu görememektedirler. Aynı şekilde bütün dikkatlerini saman yığına vermiş diğer insanlar da arabanın kaçınılmaz istikametinden bihaberdirler.

Bu grubun üstünde ayrı konumlandırılmış bir figür grubu, saman yığınının tam da üzerinde bulunmaktadır. Prado'daki *Masa Üstü Örtüsü*'ndeki (Görsel 12) benzer figürlerden, şehvet günahını tasvir ettiklerini biliyoruz, ancak ten zevklerinin peşinde koşmanın dünyevi malları biriktirmekten ziyade harcamayı içerdiği iddia edilebilir.³³⁵ Onların müziği yine de kesinlikle şehvetlidir, çünkü yakınlardaki şeytan burnundan şeytani bir melodiyi üfleyerek, soldaki dua eden meleğin dikkatini çoktan dağıtmıştır. Avam halk çalgılarından ut bu figür grubunun da genel eğilimini belirlemektedir. Orta panel bu bağlamda bize, üstten alta

³³⁴Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 72.

³³⁵Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 72.

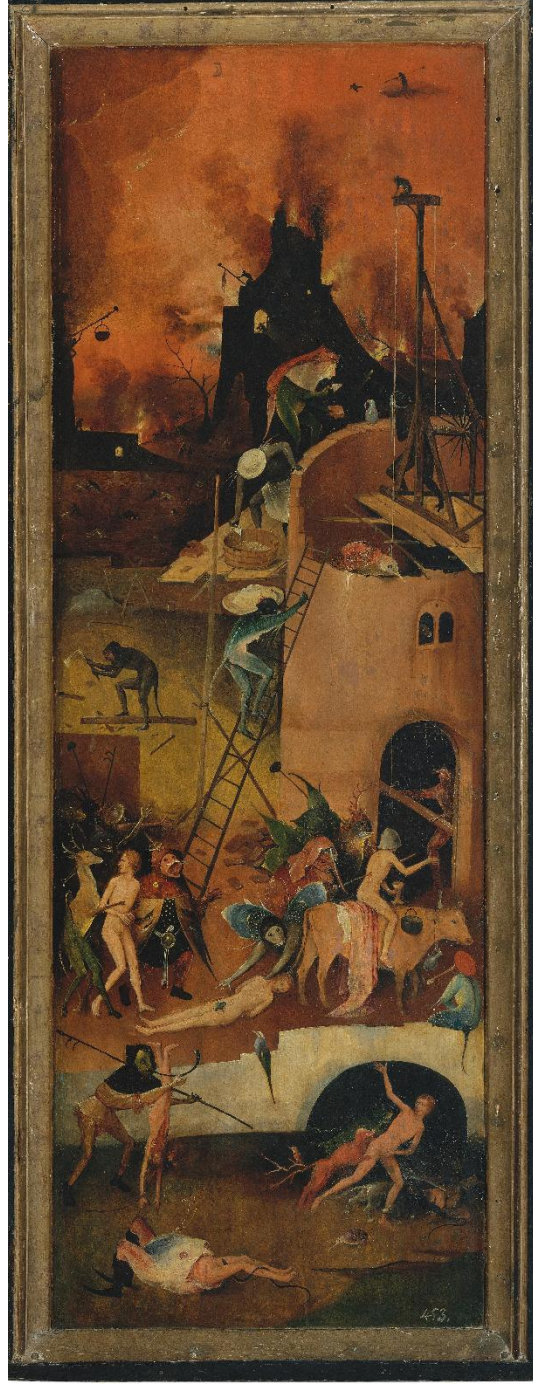
değişen bir dizi günah biçimi sunar. En üstte ilahi çağrıya kayıtsız tensel zevkin düşkünleri. Bunun altında kibir ve hırsın karışımından oluşan, bir şiddet alegorisi. En altta yani orta panelin en önünde, bu günahların daha örtük bir bileşimi söz konusudur. Bosch'un halk deyimlerinden de sık sık yararlandığını örnekleri üzerinden görmüştük. Bu bağlamda, saman ayrıca yalan ve aldatma çağrışımlarına sahipti ve biriyle saman arabası (*hayvain*) sürmek deyimi onunla alay etmek veya onu aldatmak anlamına gelmekteydi.³³⁶ Buradaki pek çok figür birbirini kandırmaya çalışmaktadır. Fakat aslında ilahi plana kayıtsızlıkları nedeniyle hep birden aldanmaktadırlar. Asıl aldatıcı şeytandır ve bu noktada sadece dünyevi mallar ve onurların asli bir değeri yoktur, aynı zamanda Şeytan ve ordusu tarafından insanları yıkıma cezbetmek için yem olarak kullanılırlar.

Gözünü saman gibi bir kıvılcımla yanıp kül olacak dünya malına dikmiş olan bu figürler, Şeytan ve hizmetkârları tarafından, ufkunu bir yankının kuşattığı cehenneme, yani sağ panele giderler. (Görsel 80) Arkada yangının kuşattığı yapının bir benzerinin inşası, ön planda sürmektedir. Seytan'ın hizmetkârı demonlar tarafından günahkârlar, bu yapının içine girmeye zorlanmaktadırlar. Bu şanssız figür muhtemelen, Cehennem turu sırasında komşusunun sığırlarından birini çaldığı için, ceza olarak bir ineği dar bir köprüden geçirmek zorunda kalan bir adamın hikâyesini anlatan kıssadan ilham almıştır.³³⁷ Köprüde, kiliseleri soyan ve başka kutsal şeylere saygısızlık yapan kişilerle özdeşleştirilebilecek figürler söz konusudur. Bosch'un öküze binen figürünün elinde tuttuğu ökarsitik kutsal kadehi akla getirebilecek bir ayrıntıdır. Cinsel organını kemiren bir kurbağa ile yerde yatan adam, şehvet düşkünlerinin kaderini yaşarken, açgözlülük, ön plandaki canavar gibi bir balık tarafından uygun şekilde cezalandırılmaktadır. Köprünün altında bir demon, yakaladığı bir günahkârı avı olarak tutmuşken, köpeklerle diğer avlar için talimat vermektedir. Bu bölümü herhangi bir özel günahla ilişkilendirmek zor olsa da, benzer cehennem köpekleri ortaçağ edebiyatında sıklıkla görülürken, Şeytan'ın kendisi genellikle bir ruh avcısı olarak tanımlanır.³³⁸ Saman arabasının iç panellerinin anlamı aslında açıktır. Bir metafor olarak samanın anlamından haberdar olmasak da, Bosch'un insan doğasının hoş olmayan bir yönü hakkında yorum yaptığı gerçeğini kolayca kavrayabiliriz.

³³⁶Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 73.

³³⁷Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 77.

³³⁸Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 77.



Görsel 80: Hieronymus Bosch, *Saman Arabası*, sağ panel, 135 x 45.1 cm, panel üzerine yağlıboya, yak. 1500, Museo nacional del Prado, Madrid, (V. P. Rembert, 2012)



Görsel 81: Hieronymus Bosch, *Saman Arabası*, dış panel resmi, 135 x 100 cm, panel üzerine yağlıboya, yak. 1500, Museo nacional del Prado, Madrid, (V. P. Rembert, 2012)

Bosch kapakları kapatılan triptiğin arka yüzünde, (Görsel 81) bu şeytani senaryonun alternatifini yazabilmemiz için bir yaşam tarzı önermektedir. Sırtında hasırdan sepetiyle bir deri bir kemik yaşlı bir adam, etrafındaki olaylara derin bir kayıtsızlık ile kendi dar patikasında ilerlemektedir. Arkasında üçlü bir hırsız çetesi, bir adamı soymak için ağaca bağlamıştır ve içlerinden biri adamın çantasını talan etmektedir. Yine geri planda şehvetli gaydanın müziğine kapılmış köylü bir çift dans etmektedir. Arkada pastel tonlarla karakterize olan bir manzara içinden uzak bir tepedeki inşa faaliyeti ve bir şehrin silueti güçlkle seçilmektedir. Ön plandaki hırlayan köpeğin tehlikesi fizikseldir, ancak havlayan köpeklerle karşılaştırılan iftiracıları da sembolize edebilir.³³⁹ Orta panelin genel kurgusu gibi üçlü bir kompozisyona yatay olarak ayrılabilen dış kapak, arkada manzara, ortada günahlar ve en önde onlardan yüz çeviren yaşlı adam üzerinden mesajını açıkça iletmektedir. Örnek bir hayat olarak İsa Mesih'in hayatının yazarı Guillaume de Deguileville (1295 – 1358 öncesi), okuyucusuna 'kendini bir yabancı ve yeryüzünde hacı olarak tut, bu dünyanın işleri kimseyi ilgilendirmez'³⁴⁰ diye yazar. Bosh bize Tanrı'ya adanmış, münzevi ve çileci bir hayatı öneriyor gibi görünmektedir.

4.4. Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı

Saman Arabası triptiğinin dış panelindeki adanmışlık figürleri Bosch'un eserlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Alegorik geleneğin önemli temalarından birisi olarak ele aldığımız bu tarz tasvirler, günahlara teslim olmuş bir dünya karşısında, kefarete umudunu canlı tutmanın bir aracı olarak görülmüşlerdir. Bu bağlamda Aziz Antonius (251-356) Bosch'un eserlerinde tekrar eden bir figürdür ve Lizbon'daki *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı Triptiği*, (Görsel 82) temanın en kapsamlı ifadesi olarak kabul görmüştür. Münzevi yaşamın, zühdün, çileciliğin ve keşişliğin kurucusu olarak görülen aziz, uzun yaşamının çoğunu, olağanüstü dindarlığının onu Şeytan için özel bir ilgi nesnesi haline getirdiği Mısır çölünde geçirmiştir.³⁴¹ Yukarı Mısır'da Memphis'in güneyindeki küçük bir köyde Hristiyan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. 250'de İmparator Decius'un emrettiği zulümlerden korkan ailesinin, onu okumadan ve kendi dili dışında herhangi bir öğretmeden evde tuttuğu düşünülmüştür.³⁴²

³³⁹Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 102.

³⁴⁰Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 101.

³⁴¹Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 138.

³⁴²Guiley,2001, a.g.k. s. 26.



Görsel 82: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, 131 x 238 cm, panel üzerine yağlıboya, yak. 1500, National Museum of Fine Arts, Lisbon, (V.P. Rembert, 2012)

Anne ve babası öldüğünde yaklaşık olarak yirmi yaşında olan Antonius'a ailesi büyük bir mülk ve küçük kız kardeşine bakma mesuliyeti bırakmıştır.³⁴³ Anne ve babasının ölümünden yaklaşık altı ay sonra da Antonius, İncil'in bir mesajını işitmiştir:

İleri gelenlerden biri İsa'ya, "İyi öğretmenim, sonsuz yaşama kavuşmak için ne yapmalıyım?" diye sordu. İsa, "Bana neden iyi diyorsun?" dedi. "İyi olan yalnız biri var, O da Tanrı'dır. O'nun buyruklarını biliyorsun: 'Zina etmeyeceksin, adam öldürmeyeceksin, çalmayacaksın, yalan yere tanıklık etmeyeceksin, annene babana saygı göstereceksin.'" "Bunların hepsini gençliğimden beri yerine getiriyorum" dedi adam. İsa bunu duyunca ona, "Hala bir eksiğin var" dedi. "Neyin varsa hepsini sat, parasını yoksullara dağıt; böylece göklerde hazinen olur. Sonra gel beni izle." Adam bu sözleri duyunca çok üzüldü. Çünkü son derece zengindi. Onun üzüntüsünü gören İsa, "Varlıklı kişilerin Tanrı Egemenliği'ne girmesi ne karda güç!" dedi. "Nitekim devenin iğne deliğinden geçmesi, zengin Tanrı Egemenliği'ne girmesinden daha kolaydır." (Luka 18/18-24)³⁴⁴

Bu çağrıdan çok etkilenen aziz, kendisi ve kız kardeşinin geçimini sağlamak için ihtiyaç duydukları dışında tüm mülkünü satmaya ve dağıtmaya karar vermiştir. Kız kardeşini, bir rahibe manastırının ilk kayıtlı tanımı olan bakireler veya dindar kadınlardan oluşan bir eve yerleştirmiş ve 272 yılı civarında bir inziva hayatına başlamıştır.³⁴⁵ Dönem, Roma İmparatorluğu açısından isyanlar, barbar istilaları ve iç huzursuzluklar çağıydı. Ayrıca Hristiyanlar üzerinde de kuvvetli bir baskı sürmekteydi. Hristiyan erkekler, her biri kendi ruhunu kurtarmaya çalışarak Mısır'ın çöllerine ve dağlarına kaçmaya başlamış, Aziz Athanasius (298 - 373) da İskenderiye'de baş gösteren Hristiyanlara yönelik zulümden kaçarak, Aziz Antonius ve arkadaşlarının yanına sığınmıştır. Antonius'u bu Hristiyan çilecilerin ideali olarak algılayan Athanasius, onunla ve Şeytan'ın ömür boyu süren ayartmasına karşı mucizevi direnişiyle ilgili bir eser kaleme almıştır.³⁴⁶ İşte Antonius ile ilgili anlatılara kaynaklık eden en önemli eserlerden birisi budur. Antonius'un yaşamının kısa bir özeti ve Şeytan'ın ayartma teşebbüslerine ilişkin anlatılar, bu azizin yaşamının çeşitli yönlerinden esinlenen sanatçıların eserlerine konu olmuştur.³⁴⁷

Bosch'un *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı* eseri, belki de bu konulu eserlerin en ünlüsüdür. Eser günümüzde, Lizbon Ulusal Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir. Resmin İkinci Felipe'den Portekiz kralına bir kraliyet hediyesi olarak mı sunulduğu, yoksa

³⁴³Guiley,2001, **a.g.k.** s. 26.

³⁴⁴Kutsal Kitap, 2020, **a.g.k.** s. 1112.

³⁴⁵Guiley,2001, **a.g.k.** s. 26.

³⁴⁶Rembert, 2012, **a.g.k.** s. 122.

³⁴⁷Rembert, 2012, **a.g.k.** s. 122.

Felipe'nin koleksiyonundan Portekizli bir sanatsever tarafından mı satın alındığı konusunda bazı karışıklıklar vardır. Her ne suretle olursa olsun Portekiz'e 1525-1545 yılları arasında girdiği bilinmektedir.³⁴⁸ Eser yalnızca Aziz Antonius'un maceraları bakımından değil, bütün bir adanmışlık alegorileri bakımından son derece önemli bir teknik ustalıkla karşımıza çıkmaktadır. Eserin, sol ve sağ panelleri geleneksel anlatılar uyarınca Şeytan'ın Antonius'u sınamasından belli sahnelere ayrılmışken, orta panel; Bosch'un yorumunun kuvvetli izlerini taşıyan, Aziz'in zaferine ayrılmıştır.

Bosch Aziz Antonius'u, daha önce gördüğümüz epifanilerdeki gibi son derece kutsal bir ifade ile resmetmiştir ki bu yönüyle adeta, azize karşı kişisel bir yakınlık hissediyormuş gibidir.³⁴⁹ Şeytan anlatılardan öğrendiğimiz kadarıyla Aziz'i çok değişik biçimlerde sınamıştır. Aziz; Tanrı'ya kendini adamadan önceki hayatından hayallerle, tensel zevk ve günahların tümüyle, kibirle ve hatta hiç de şeytani bir yol olmayan fiziki işkencelerle sınanmıştır. Bütün bu ayartmalar ve işkencelere karşı imanını muhafaza edebilmiş ve dünyadaki sınavını kazanmıştır. Aziz Antonius'un hayatı, Aziz Athanasius'un açıkladığı talimatları takip eden din adamları üzerinde çok etkili olmasına rağmen, Orta Çağ'ın sonlarına kadar popüler bir aziz olmamıştır.³⁵⁰

Triptiğin sol panelinde (Görsel 83) Aziz Antonius'u, demonlar tarafından fiziki işkencelere tabi tutulurken görmekteyiz. Sırtına bir kurbanın geriliği olduğu uçan bir demonun, sırtında Aziz 'T' harfi ile damgalanmış cübbesi içinde Tanrı'ya dua etmektedir.(Görsel 84) Cübbesindeki 'T' *Theos*'un ilk harfidir ve bu onun Tanrı'nın seçilmişlerinden biri olduğunun göstergesidir.³⁵¹ Aşağıda kendi boyutlarında bir balığı yutmakta güçlük çeken bir balık figürü dikkat çekmektedir. Daha önceki alegorilerden tanıdık olan bu tasvir, oburluk günahına bir gönderme olmalıdır. Bu figürün yanında, öne doğru çömelmiş ve sırtıyla bir tepecik oluşturan bir figür vardır. Figürün kalçası bize doğru dönüktür ve açıkça cinsel imalı olduğu söylenebilir. (Görsel 85) Diz çöktüğü pozisyon, sanki insanın hayvani doğasını anlamak için bir hayvanın doğal duruşunu veriyor. Belki de mesaj; Antonius'un, hayvansal gereklilik olarak kabul ettiği ve bu nedenle utanç verici olan kendi

³⁴⁸Rembert, 2012, a.g.k. s. 122.

³⁴⁹Rembert, 2012, a.g.k. s. 121.

³⁵⁰Rembert, 2012, a.g.k. s. 141.

³⁵¹Rembert, 2012, a.g.k. s. 207.

bedensel gereksinimlerine karşı sürdürdüğü mücadeledir.³⁵² Ayrıca figürün bir av hayvanıymış gibi, kafasında çıkan bir ok vardır.³⁵³



Görsel 83: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, sol paneli, 131 x 60 cm, panel üzerine yağlıboya, yak. 1500, National Museum of Fine Arts, Lisbon, (V.P. Rembert, 2012)

³⁵²Rembert, 2012, a.g.k. s. 245.

³⁵³Rembert, 2012, a.g.k. s. 245.



Görsel 84: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, sol panel'den detay.



Görsel 85: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, sol panel'den detay.

Sol panelde Şeytan'ın hizmetkârlarının saldırılarından bitap düşen Aziz, arkadaşları tarafından taşınırken, triptiğin sağ paneli (Görsel 86), bedensel günahlar tarafından baştan çıkarılmaya çalışan Aziz'in tasvirlerine ayrılmıştır. Ön tarafta, ayaklarını insanların oluşturduğu bir masa yer almaktadır. Figürlerden birinin ayağı tıpkı Ağaç Adam'da (Görsel 58) olduğu gibi ince bir sargı ile sarılmıştır. (Görsel 87) Yahudi karşıtı bir gönderme olarak okunabilir. Adamın diğer ayağı bir testinin içindedir. Masanın diğer tarafından siyah bir demonun başı görünmektedir. Masa örtüsünün altından siyah bir kurbağa bakmaktadır. Bu haliyle hiç de davetkâr görünmeyen masanın, kötü çağrışımları gayet açıktır. Genel bir alegori olarak, sarhoşluk ve oburluk gibi temel günahlara gönderimde bulunduğu iddia edilebilir. Masanın sağında, son derece tuhaf bir başka figür göze çarpmaktadır: Gebe bir kadının vücudu şeklindeki baş. (Görsel 88) İki ayağı bir pabuca girmiş ve yüzünden ya da gebe karnından bıçaklanmıştır. Tensel aşka ve onun kötü sonuçlarına gönderimde bulunduğu söylenebilir.

Bu figürlerin arkasında Aziz Antonius'u, elinde Kutsal Kitap olması muhtemel bir kitabı tutarken görmekteyiz. Başını hafifçe soluna, bize doğru döndürmüştür. Bakışlarını kaçırdığı noktada, bir ağaç kovuğundan Antonius'a bakan çıplak bir kadın yer almaktadır. (Görsel 89) Pek çok Havva betimlemesiyle örtüşen figür, ilk günaha açık bir vurgu gibi görünmektedir. Bu haliyle bile şehvetin açık bir göstergesi olan alegori, daha da kuvvetli vurgular ile güçlendirilmiştir. Kadının solunda kırmızı renkli bir örtü uzanır ve örtünün altından çılglık çılgıya bir demon okla vurulmuş büyük bir balığı kapıp kaçmak üzeredir. Balık, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nden alışık olduğumuz bir şehvet sembolüdür. Kırmızı örtünün üstüne, bir hamaktaymışçasına uzanmış kurbağa benzeri bir demon yerleştirilmiştir. Kurbağa, elbette, "bataklık üreme", başka bir deyişle, cinsel ahlaksızlığın en alt noktasıdır.³⁵⁴ Kurbağa benzeri demon, bir başka kadın demonun kendisine içki sunması için kadehini ona doğru uzatmıştır.

Arkada bir şehrin surları görünmektedir. Kuşatma altındaki kale surlarından askerler seçilebilmektedir. Kale surlarında, Bosh'un başka bazı eserlerinden de alışık olduğumuz bir unsur göze çarpmaktadır. Kale surlarının bir bölümünde büyükçe bir daire üzerine yerleştirilmiş kırmızı bayrak üzerindeki hilal seçilebilmektedir. (Görsel 90) Daha önce Ecce Homo'da (Görsel 7) gördüğümüz bu tasvirin altında secde durumunda bir figürün silueti

³⁵⁴Rembert, 2012, a.g.k. s. 75.

seçilebilmektedir. Bu noktada söz konusu tasvirin Kutsal Kudüs kenti üzerinden, Müslüman karşıtı bir alegori olduğu iddia edilebilir.



Görsel 86: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, sağ paneli, 131 x 60 cm, panel üzerine yağlıboya, yak. 1500, National Museum of Fine Arts, Lisbon, (V.P. Rembert, 2012)



Görsel 87: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, sağ panel'den detay.



Görsel 88: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, sağ panel'den detay.



Görsel 89: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, sağ panel'den detay.



Görsel 90: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, sağ panel'den detay.



Görsel 91: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, orta panel, 131 x 119 cm, panel üzerine yağlıboya, yak. 1500, National Museum of Fine Arts, Lisbon, (V.P. Rembert, 2012)

Orta panel, (Görsel 91) Bosch'un kötülüğün egemenliğine adanmış bütün kompozisyonları içerisinde en etkileyici olanlarından birisidir. Panelin arka kısmına büyük bir yangın manzarası hâkimdir ve bu manzaranın gölgesi bütün bir panele düşmüş gibi görünmektedir. Panelin tam ortasında yıkık bir şapel yer almaktadır. Burası sadece münzevinin inziva yeri değil, Şeytan'a tapanların toplandığı Cadılar Şabat Günü'nün gizli tören alanıdır.³⁵⁵ Buraya en genel anlamda karanlık ve tekinsiz bir hava hâkimdir. Antonius'un "kalesi", bir tiyatro seti tarzında açık bırakılmış, çatısı ve ön duvarı, sanki merkez sahnedeki olayı ortaya çıkarmak için kaldırılmıştır. Orta panelin tam ortasına yerleştirilmiş olan aziz, alçak korkuluk duvarına diz çökmüş, İki parmağını kaldırarak önündeki Mesih'i göstermektedir. Bu kurgunun mesajı açıktır: Sebatla Rab'be bakmak ve kötü şeylere bakmamak.³⁵⁶



Görsel 92: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, orta panel'den detay.

³⁵⁵Rembert, 2012, a.g.k. s. 203.

³⁵⁶Rembert, 2012, a.g.k. s. 207.

Aziz'in arkasındaki masanın etrafında bazı tekinsiz figürler dikkat çekmektedir. Medusa başı benzeri bir başlık takan büyücü, yanındaki beyaz elbiseli yardımcısıyla, korkunç bir ikramda bulunuyor. (Görsel 92) Masaya servisle görevli gibi görünen siyahi bir kadının elinde tuttuğu tabakta, bir kurbağa yumurta tutmakta. Simya sembolizmi üzerinden yumurtanın yorumuna yukarıda değinilmişti. Kurbağanın ise açık bir şehvet sembolü olduğunu biliyoruz. Bu masa için son derece uygun bir menü gibi görünmektedir. Siyahi kadının bizatihi kendisi de şehvet sembolü olabilir zira anlatılara göre iffetsizlik iblisi, bir zamanlar Antonius'a siyah bir çocuk şeklinde görünmüştür.³⁵⁷ Onların ikramına ilgi gösteren kalabalık da onlar kadar ilginç. Tepesine bir baykuşun tünediği domuz başıyla, ut çalan müzisyen başı çekiyor. Onun arkasından sağ ayağı sakat olan yaşlı bir müzisyen güçlkle yetişiyor. (Görsel 93) Hemen arkalarından gelen kalabalık daha da tekinsiz görünmekte. Başlarında çürük bir ağacı kendisine başlık yapmış bir rahibe var. (Görsel 94) Rahibe son derece fantastik bir yaratığa, güç bela hâkim olabiliyormuş gibi görünmekte. Yaratık ise, toynaklı bir çift ayağa, yaralarınınkine benzeyen bir çift kulağa ve bir balığın başına sahip.



Görsel 93: Hieronymus Bosch, *Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği*, orta panel'den detay.

³⁵⁷Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 148.

Platformun sağında, yine domuz başlı bir büyücü, Kara Kitap'tan korkunç şeytan çıkarma törenini kutsamaktadır. (Görsel 95) Bosch, kitabı okuyan figürün domuz yüzünde ima edilen büyücülüğün kötü doğasını daha da vurgulamak için, adamın elbisesine çürümüş bağırsaklarını açığa çıkaran bir yarık açmıştır. Kitabın burada rahip cübbesi giymiş bir adam tarafından tutulması, ruhbanların Şeytan'a hizmet edenler arasında olduğunu ima etmektedir.³⁵⁸ Kitabı okuyan büyücünü hemen arkasındaki duvarda bazı resimler seçilebilmektedir. (Görsel 96) En üstteki duvar resminin konusu, Musa'nın Kutsal Levhaları alması gibi görünüyor. Musa, Sina Dağı'nda diz çökmüş bir vaziyette, bir bulutun içinden kendisine uzatılan levhalara uzanır. Hemen yan tarafında altın buzağı durmaktadır. İsrail'in putperest çocukları onun önünde dans edip diz çökmektedirler.³⁵⁹ Fakat daha dikkatli bakıldığında, Musa'nın boynuzlu bir şapkası olduğu, "buzağının" gerçekte bir keçi olduğu ve İsrailoğullarının vücutlarının etrafında kıvrılan yılanlar olduğu görülebilir. Daha alt bir kısımda, "vaat edilmiş topraklardan" bir salkım dev üzümle dönen, ancak karanlığa doğru yürüyen iki adam görülmektedir. Aradaki resimde, tahtına kurulmuş bir maymun ve arkasındaki baykuş seçilebilmektedir. İsrailoğulları gibi giyinmiş bir kalabalık önünde diz çökmektedir. Bütün bu tasvirler eski dinin yozluğuna işaret edebileceği gibi Bosch, Yahudi olan her şeyi kötü olarak görmüş de olabilir.³⁶⁰

Bir sahne gibi düzenlenmiş platformun hemen önünde solda, devasa bir meyveden dışarı fıskıran bir figür grubu daha dikkat çekmektedir. (Görsel 97) Bir sepetin içine oturmuş cüce, çığlık atıyor ve başının yukarısında yatay pozisyondaki bir kılıcı iki eliyle kavramış. Hemen önünde, tüysüz bir tavuk gibi hayali bir yaratığın sırtında, bir atın kuru kafasına sahip müzisyen bir binici yer almakta. Çürümüş gibi duran elleri, lirin tellerinde geziniyor. Bir bütün olarak çürümüş gibi duran meyve, buraya sanki *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nden düşmüş gibi. Hieronymus Bosch'un farkı, kendisini geleneksel referansla sınırlamamasıdır. Sayısız kaynaktan etkilenen, zihindeki fikirlerin serbest çağrışımından oluşan ve evrensel bir etkiye sahip olan simgelerin oluşturulduğu, sembolik dili kullandığı dile getirilmiştir.³⁶¹ Renbert'e göre; *resimlerini yorumlarken kullanılan ikonografik bağlamların, onun zihninde bir karşılığı olup olmadığını asla bilemeyiz*. Kesin olarak söylenebilecek tek şey, kendi zamanına kadar yaşamış en yetenekli ve yaratıcı ressamlardan biriyle karşı karşıya

³⁵⁸Rembert, 2012, a.g.k. s. 208.

³⁵⁹Rembert, 2012, a.g.k. s. 212.

³⁶⁰Rembert, 2012, a.g.k. s. 215.

³⁶¹Rembert, 2012, a.g.k. s. 220.

olduğumuzdur. İkonografik yorumlar çoğunlukla bazı analogik değerlendirmelere dayandığı gibi, Bosch'un zamanındaki kültürel atmosfere de sık sık başvururlar. Bu bağlamda resimlerin anlamı açıklık kazanmak yerine, bazen daha da karmaşık bir hal almaktadır. Rembert; ressamın kendisinin bile Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı triptiğinin her ögesinin, rasyonel bir açıklamasını yapamayacağını vurgulamıştır.³⁶²

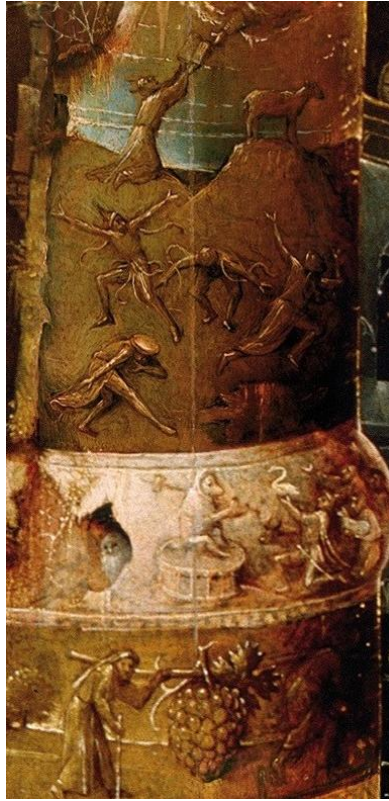


Görsel 94: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, orta panel'den detay.

³⁶²Rembert, 2012, a.g.k. s. 247.



Görsel 95: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, orta panel'den detay.



Görsel 96: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, orta panel'den detay.

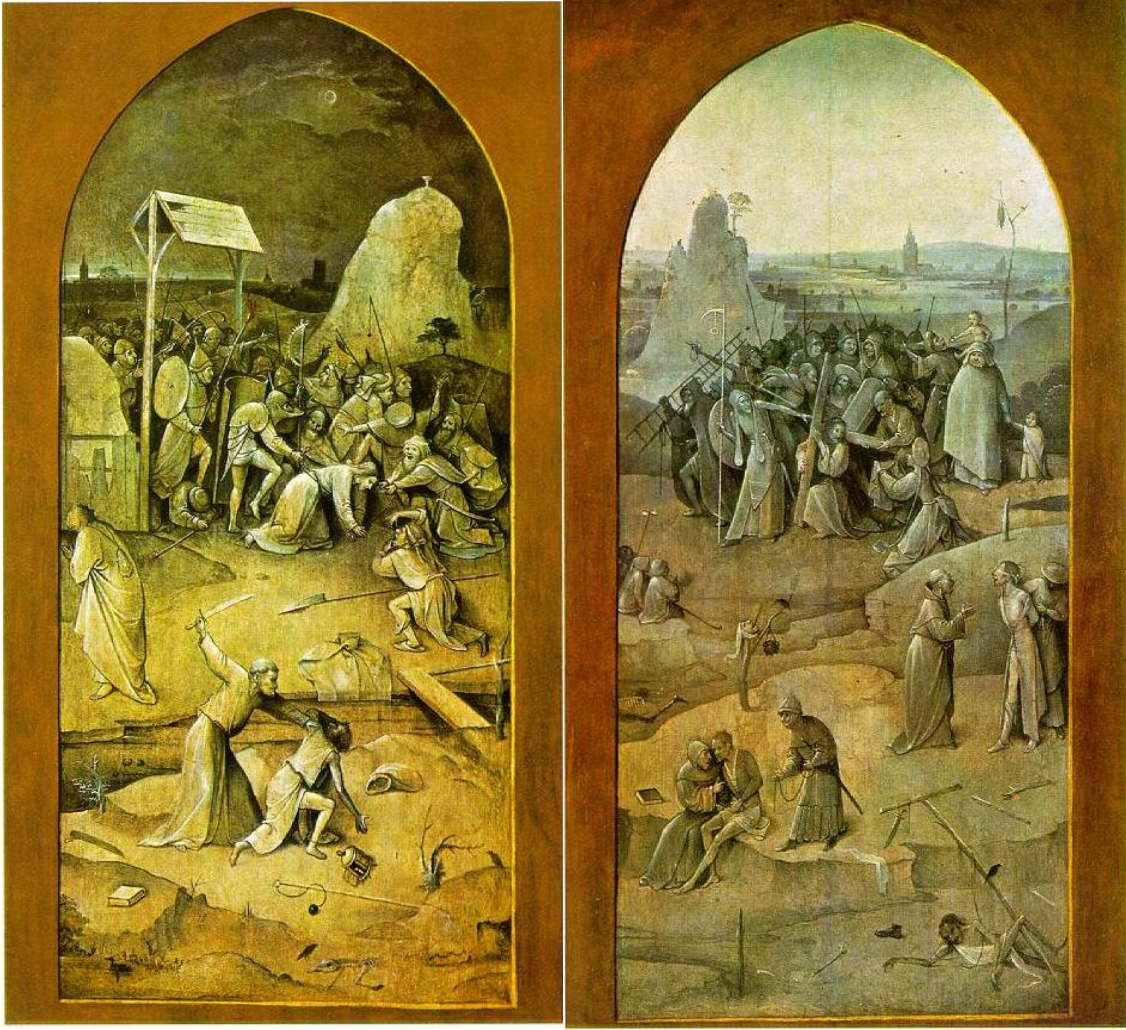


Görsel 97: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, orta panel'den detay.

Triptiğin dış kapakları, iç panellerin aksine kanonik İncil anlatısına dayalı bir dizi sahneye ayrılmıştır. (Görsel 98) Tanrı'ya adanmış bir ömrün timsali olarak Aziz Antonius'un konu alındığı iç paneller düşünülürse, Mesih'in Çile'sinin aynı sunağın dışında yankılanması en uygunudur.³⁶³ Dış sol panel İsa Mesih'in Getsemani Bahçesi'nde ferisiler ve vali Pilatus'un adamları tarafından tutuklanması betimlemektedir. Kalabalık Mesih'e oracıkta işkence yapmaya başlamıştır. Panelin sağ tarafında Mesih'i bu kez Golgota Tepesi'nde çarmihını sırtlanmışken görmekteyiz. Kompozisyonda İncil anlatılarından bildiğimiz, İki hırsız en ön tarafta betimlenmişlerdir. Gözleri bağlı olanın başında bir din adamı tövbesini istemektedir. Diğeri ona göre daha ön planda, sol tarafta yerde oturmaktadır. Başında yine birdin görevlisi ve celladı yer almaktadır. Sağ tarafta İsa'nın önünde, Azize Veronica, Efendi'nin yüzünün mucizevi kopyasını alan mendili (*sudarium*)'u ile tasvir edilmiştir.³⁶⁴ Dış paneller söz konusu olduğunda, konu ve resimsel tasviri bakımından Bosch'un pek çok dini konulu tasvirlerinden önemli bir farklılık göze çarpmaz.

³⁶³Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 150.

³⁶⁴Rembert, 2012, a.g.k. s. 195.



Görsel 98: Hieronymus Bosch, Aziz Antonius'un baştan çıkarılışı Triptiği, dış paneller, 131 x 119 cm, panel üzerine glase, yak. 1500, National Museum of Fine Arts, Lisbon, (V.P. Rembert, 2012)

5. FRIEDRICH NIETZSCHE’NİN AHLAK ELEŞTİRİSİ

5. 1. Ahlak Eleştirisinin Bağlamı ve Özellikleri

Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), yalnızca hâkim ahlak ve kültüre yönelttiği eleştirilerden ötürü değil, genel anlamda felsefe tarihine getirdiği kökten eleştiriyle de ön plana çıkan oldukça etkili bir felsefi figürdür. İçinde bulunduğu çağa ve uygarlığa son derece kökten ve saldırgan bir eleştiri ile karakterize olan felsefesi, yirminci yüzyılda pek çok tartışmaya da kaynaklık etmiştir. Genel üslubu ve felsefe yapış tarzıyla, klasik bir filozof imajından uzak bir görünüm sergilemiş olan Nietzsche’nin, felsefe tarihi eleştirisi bağlamında kullanıma soktuğu bazı temel kavramlar, kendinden sonraki pek çok filozofu da etkilemiştir. Günümüzde oldukça tartışmalı bir figür olarak Nietzsche, sıklıkla bazı politik tartışmaların odağı haline gelse de, felsefe tarihinin ve özel olarak da ahlak felsefesinin en temel figürlerinden birisi olmayı sürdürmektedir. Bu bağlamda felsefesi, batı kültürünün hâkim değerleri ve metafizik kavrayışı bağlamında önemli bir referans noktası oluşturmaktadır.

Dedesi ve babası papaz olan Nietzsche, temel eğitimini, ünlü bir dini eğitim kurumu olan Schulpforta’da tamamlamıştır. 1869 yılında Basel Üniversitesi’nin klasik filoloji bölümüne profesör olarak atanmıştır. Döneminin genel filolojik yaklaşımlarıyla örtüşmeyen fikir ve çalışmalara imza atan filozof, diğer meslektaşlarından ayrı bir görünüm ortaya koymuştur. Ocak 1872’de yayımını gerçekleştirdiği, “Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu” (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) isimli eseri, filolojik bir yaklaşımın çok ötesinde bir kavrayışı ortaya koymaktaydı. Mitolojik, antropolojik ve hatta psikolojik kuvvetli iddialar ile karakterize olan bu eser, Nietzsche’nin akademik filoloji camiasından dışlanmasına yol açmıştır. 1874’ten itibaren bazı sağlık sıkıntıları yaşamaya başlayan Nietzsche, Mayıs 1879’da akademiden istifa etmiştir. Bundan sonraki yaşamını, hizmeti sayesinde kazandığı emekli aylığı ve İsviçre’deki kanton yönetiminin bağışlarıyla sağlamıştır. 1889’da Torino seyahati sırasında aniden rahatsızlanan Nietzsche, Jena’da hastaneye kaldırılmıştır. Önce annesinin daha sonra kız kardeşinin bakımını üstlenen Nietzsche, yaşamının sonuna kadar hiç konuşmamıştır. Hastalığına kadar çok sayıda önemli kitap kaleme alan filozof, bazı araştırmacılar tarafından en önemli çalışması olan “Güç İstenci” (*Der Wille zur Macht*)’ni tamamlayamadan 25 Ağustos 1900’de ölmüştür.

Nietzsche’nin ahlak eleştirisi, ilk yapıtı olan Tragedyanın doğuşundan beri temel iddiaları ile ortaya konmuştur. Bu bağlamda sırasıyla, “Tragedyanın Doğuşu” (*Die Geburt*

der Tragödie) 1872, “Ahlakın Soykütüğü Üstüne” (*Zur Genealogie der Moral*) 1887 ve “Deccal” (*Der Antichrist*) 1888 isimli yapıtları, genel ahlak eleştirisi bakımından öne çıkan çalışmalardır. Bu üç eser ortak bir yöntem benimseyerek, insan tiplerinin ve yaşam şekillerinin sıradüzenini açıklamak için antik tarihi bir araç olarak kullanır.³⁶⁵ Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu’ndan itibaren ortaya koyduğu iddialarını, daha derinlemesine olarak diğer eserleriyle geliştirmeye çalışmıştır. Nietzsche’nin ahlak eleştirisi, hâkim kültür ve tarihsel anlatılarla da önemli bir karşıtlık arz etmektedir. Yaşadığı kültürel çevre bakımından, hâkim kültür ve dünya görüşü olan Hristiyanlık, onun en temel düşmanlarından birisi olarak karşımıza çıkar. Fakat ona göre Hristiyanlık, daha önce de belirttiğimiz gibi, halka hitap eden bir çeşit Platonculuktan başka bir şey değildir. Eserlerinde sıklıkla Fransızca bir terim olan “*décadence*”³⁶⁶ bütün bir batı kültürünün içinde bulunduğu durum olarak önermektedir. Nietzsche bu bağlamda, yaşamı hor gören bütün değerlerin özünde düşüş-değerleri, nihilistik değerler olduğunu³⁶⁷ iddia eder. Bu bağlamda batı felsefesinin en önemli figürü olan Platon, Nietzsche’nin eleştirisinin merkezinde konumlandırılır. Zira Nietzsche’ye göre Platon, yüksek ve soylu değerleri benimseyen gerçek Greklerin, “çarmılı”a götüren köprüden geçmelerini olanaklı kılmıştır.³⁶⁸

Gerçekten de Nietzsche’ye göre Platon, çöküşün (*décadence*) asıl sebebidir. Platon maddi dünyayı, idealar dünyasının soluk bir yansıması olarak görerek, oluşun ve yaşamın karşında duran bir metafizik oluşturmuştur. Bu görüş kaçınılmaz olarak, dünyanın yadsınmasına ve çöküşü değerlerinin hâkim olmasına sebebiyet vermiştir. Nietzsche’ye göre felsefenin, Platon eliyle rasyonalizasyonunda yapılmış olan şey budur.³⁶⁹ Bu bağlamda Tragedyanın Doğuşu’ndan itibaren Nietzsche, Platon’u ve onun erken dönem diyaloglarından tanıdığımız hocası Sorkrates’i, kendi felsefesinin tam karşısındaki, düşman figürler olarak kavramıştır. Bu bağlamda Platon felsefesi, bütün bir Ortaçağ boyunca Hristiyan dini ve bu din çerçevesinde oluşturulmuş dünya görüşü bakımından önemli bir konuma sahiptir. Bilindiği

³⁶⁵P. Berkowitz (2003), *Nietzsche: bir ahlak karşıtlığının etiği*, (Çev: Ertürk Demirel), İstanbul: Ayrıntı yayınları s. 106.

³⁶⁶Décadence: "Düşme", "çökme" anlamına gelen Latince "decadere" fiilinden türeyen Fransızca terim: Sanat, siyaset, fakat esas kültür ve uygarlık alanında gerileme, çöküş. "Decadence" terimi, ahlakı, liberal siyaseti ve nihilizmiyle, özellikle on dokuzuncu yüzyılı bir decadence çağı, modern Batı toplumunu "decadent" bir toplum olarak değerlendiren Nietzsche’de özel bir önem kazanmıştır. (Bkz: A. Cevizci, (2005), *Paradigma felsefe sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.)

³⁶⁷F. Nietzsche (2008), *Deccal, Hristiyanlığa lanet*, (Çev: Oruç Aruoba), İstanbul: İthaki yayınları, s. 13.

³⁶⁸F. Nietzsche (2010), *Putların Alacakaranlığı*, (Çev: Mustafa Tüzel), İstanbul: İş bankası kültür yayınları, s. 105.

³⁶⁹A. Cevizci (2022) *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Say Yayınları, s. 854.

gibi ilk dönem Patristik filozoflar Hristiyan inancını, Platoncu ve Yeni-Platoncu felsefeyle güçlendirmeye³⁷⁰ çalışmışlardır. Felsefi faaliyetin daha da geliştiği Skolastik dönemde de Platonizm etkili olmayı sürdürür.³⁷¹ Bu bağlamda Kutsal Kitap'ın sağlayamadığı metafizik, etik ve pratik yorumlar, bu filozoflar tarafından Platon ve felsefesinden temellük edilmiştir. Bu bağlamda, hâkim kültür ve ahlakın Nietzsche tarafından ortaya konan eleştirisine geçmeden önce, Sokrates ve Platon'un etik görüşlerine kısaca değinmekte yarar olacaktır. Zira Nietzsche, her ne bağlamda yazarsa yazsın, doğrudan ya da dolaylı olarak bu figürlerle diyalog halindedir.

Sokrates, bütün bir felsefe tarihinin olduğu kadar, Nietzsche'nin felsefe tarihi eleştirisinin de en önemli figürüdür. Platon'un erken dönem diyaloglarının başkişisi olarak, Nietzsche'nin ahlak eleştirisinin de temel referansını oluşturmaktadır. Felsefe tarihi yazımında, sistematik felsefenin kurucusu olarak Sokrates ve Platon, Nietzsche için çöküşün (*décadence*) sembolleridir. Pek çok felsefe tarihi uzmanı Sokrates'in *psukheyi* ya da ruhu keşfeden kişi olduğunu söyler.³⁷² Aslında çeşitli anlamlarda ruh kavramı, Sokrates öncesinde de kullanılmıştır. Fakat Sokrates'in kullanıma getirdiği yenilik, insandaki canlılığın ayırıcı özelliği olmaktan ziyade, aklın temsilcisi ve ahlaki karakterin ikamet ettiği yer olarak ifade etmesinden oluşuyordu.³⁷³ Etik görüşleri bakımından, insanın nasıl yaşaması gerektiğini odaklanan Sokrates, bunun ahlakın evrensel bilgisiyle taçlandırılan bir yaşamla mümkün olabileceğini iddia etmiştir. Bu bağlamda ahlak bilgisine son derece önemli bir konum veren Sokrates, herhangi bir zanaatı en iyi düzeyde icra etmek için o zanaatın bilgisine en üst düzeyde sahip olunmasının gerekliliği gibi, iyi ve erdemli bir yaşamı da mümkün kılacak olanın yine bu yöndeki bir ahlaki bilgi ile mümkün olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda mutlu ve ahlaki bir yaşam sürmek isteyen bireyin, beşeri yetkinliğin gerçekte neden meydana geldiğini bilmesi kaçınılmaz bir zorunluluktur.³⁷⁴

Bu bağlamda Sokrates için ahlaklılık, bir takım davranış kalıpları ve talimatlardan ibaret olmayan bir durumdur. Sokrates açısından amaç, insan varlığının sebebinin kavranması ve bu varoluşun en yetkin biçimde ortaya konulmasıdır. Bu bağlamda insanın amacı

³⁷⁰Cevizci, 2022, **a.g.k.** s. 170.

³⁷¹Cevizci, 2022, **a.g.k.** s. 281.

³⁷²A. Cevizci (2014), *Etik-Ahlak Felsefesi*, İstanbul: Say yayımları, s. 138.

³⁷³Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 139.

³⁷⁴Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 139.

*eudaimoniaya*³⁷⁵ varmasıdır.³⁷⁶ Bu bağlamda insanın mutluluğu, insanı varoluşuna dair derinlemesine bir bilgi ile mümkündür. Mutluluktan kastı, basit bir şekilde hazcılık ve benzeri yaklaşımlar değildir. Sokrates'e göre, mutluluğu maddi haz şeklinde düşünmek aslında bir kavrayış bozukluğu ya da anlayış eksikliğidir. Bunun sebebi insanın yetkin varoluşu karşısındaki bilgisizliktir. Mutluluğun maddi unsurlarda aranması büyük bir yanıltır zira madde geçicidir ve ruh ölümsüzdür. Sokrates'e göre beden ruhun sadece bir aracı olup, daha fazla bir şey değildir.³⁷⁷ Bu bağlamda Platon, hocası Sokrates'le aynı görüşü paylaşır ve *Phaidon* adlı diyalogunda hocası Sokrates'e şunları söyler;

“...Mal ve para kazanma isteği ise kölesi olduğumuz bedenden çıkıyor. İşte bundan dolayı felsefeyle ilgilenen zamanımız kalmıyor. Bir de beden bize fırsat tanıyarak hakikati araştırmamıza izin verse, bu kez de işimize karışıp bizleri hataya sürükleyerek gerçeği görmemize engel olur. Bu nedenle hakikati gerçekten öğrenmek istiyorsak bedenden ayrılmamız, ruhla ve şeylerin özünü ilgilendirmemiz gerekir.”³⁷⁸

Yukarıdaki alıntıdan da göreceğimiz gibi, hayat bilgeliği maddi unsurlarda ve bedende bulunamaz. Bu yaklaşım, ikonografi bağlamında önerdiğimiz alternatif izlekteki, Orfik ve Pythagorasçı öğretilerle önemli ölçüde örtüşmektedir. Bu geleneklerdeki gibi Sokrates'in etiği de, ruha ve insanın beşeri varoluşundaki amaca dair bir bilgiye dayanmaktadır. Gerçek mutluluk ancak bu şekilde elde edilebilir. Bu derinlemesine kavrayış, tek tek ahlaki davranış kalıpları öngörmekten ziyade, kişinin ahlaki anlamdaki doğru kavrayış ve bilgisine dayanmaktadır. Bu bağlamda modern etik teorilerin eylem merkezli kavrayışı karşısında Sokratik etik, fail merkezlidir.³⁷⁹

Sokrates bu bağlamda, yalnızca ruh kavramına değil, erdem anlamında kullanılan *arete*³⁸⁰ kavramına da önemli ve yeni bir içerik kazandırmıştır. Sokrates öncesinde erdem kavramı, herhangi bir şeyin o alandaki yetkinliğini imlemektedir. Söz gelimi iyi koşan bir at erdem sahibi bir attı. Fakat Sokrates buna, yeni bir etik içerik kazandırarak, insanın beşeri

³⁷⁵Eudaimonia: hem mâddî hem de manevî koşullar bakımından hâli vakti yerinde olma veya iyi durumda bulunma ifade eder, refâh, bolluk; hayırlı bir daimon'a sahip olma, uğur, iyi-talih, bahtı- açıklık, kutluluk, mutluluk; eudaimonlo: müreffeh, varlıklı, hâli vakti yerinde, tuzu kuru, bolluk içinde ve mutlu olmak; eudaimon: iyi ve uğurlu bir cine veya kadere sahip olan, talihli, bahtı açık. (Bkz. F. E. Peters, (2004), *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları)

³⁷⁶Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 139.

³⁷⁷Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 140.

³⁷⁸Platon (2022), *Phaidon*, (Çev: Furkan Akderin), İstanbul, Say yayınları, s. 55

³⁷⁹Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 141.

³⁸⁰Arete: Vasıf, meziyet, fazilet; Yunanlı için olgunluk. Romalı için kuvvettedir. Herhangi bir türden iyilik, fazilet; erkeklik, yiğitlik, kahramanlık, mertlik, cesaret: erkeksi güzellik, vakar, onur, şeref, haysiyet. (Bkz. F. E. Peters, (2004), *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.)

varoluşunun amacı ve yetkinliğinin bilgisi şeklinde düşünmüştür. Bu bağlamda Sokrates erdemi, insanın varoluşuna yönelik derinlemesine bir bilgelik hali olarak görmüş ve onu bilgiyle özdeş kabul etmiştir. Başka bir deyişle, insan gerçek amacını bilip buna uygun yaşadığı zaman erdemli ve mutlu olur.³⁸¹ Bu bağlamda Sokrates, bilgelik, cesaret, adalet, ölçülülük ve dindarlık gibi temel erdemlerden söz etmiştir. Fakat Sokrates'e göre bu erdemler, belli davranış talimatları ortaya koymaz ve erdemler tek bir birlik meydana getirir.³⁸² Söz konusu birlik, insan varoluşunun gerçek amacının bilgisine sahip, erdemli kişinin ruhunda gerçekleşir. Kimsenin bilerek ahlaksız davranış ve tutumlar sergilemeyeceğini iddia eden Sokrates, irade zayıflığı gibi bazı temel olguları yadsımış görünmektedir. Bu durum ise onun, entelektüalist ruh (*psukhe*) kavrayışından veya ruhun sadece akıldan meydana geldiği kabulünden kaynaklanır.³⁸³ Sokrates'in insan hayatının temel olgularının yok sayılması şeklinde içine düştüğü bu yanlış, pek çok araştırmacının gözünde Yunan filozoflarının, psikolojinin yerine mantığı ikame etme tavrının bir dışavurumu olmak durumundadır.³⁸⁴ Bu tavır daha sonra ele alacağımız haliyle Nietzsche'nin de temel argümanlarından birisine dönüşecektir.

Platon, hocası Sokrates'in etiği, yalnızca bilgisel bir olgu halinde kavramasından ileri gelen, irade zayıflığı probleminin yarattığı çelişkiyi görmüştü. Aslında Platon, etiğinde tamamen hocasının açtığı yolda gider.³⁸⁵ Fakat onun kuramsal bakış açısına nazaran, ahlak felsefesine nispeten daha gerçekçi bir tarzda yaklaşmıştır. Platon bu bağlamda, Sokrates'in etik kuramının, başta irade zayıflığı olmak üzere temel problemlerini çözdüğü takdirde, kendi etik teorisini inşa etmiş olacağını düşünmüştür.³⁸⁶ Bu noktadan hareketle, irade zayıflığı ya da iradenin kötüye kullanımı sorunu bağlamında, sağlam bir ahlak psikolojisine ihtiyaç duyduğu söylenebilir.³⁸⁷ Bu amaçla hocası Sokrates'in ahlaki bilginin evrenselliği vurgusunu benimseyen Platon, bu ahlaki bilginin, değişmeyen özler olarak *idealara*³⁸⁸ karşılık geldiğini ileri sürmüştür.³⁸⁹ Sokrates'in ortaya koyduğu temel erdemlerin, aslında

³⁸¹Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 142.

³⁸²Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 144.

³⁸³Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 145.

³⁸⁴Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 147.

³⁸⁵Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 149.

³⁸⁶Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 149.

³⁸⁷Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 148.

³⁸⁸İdea: Antik Yunan felsefesinde ve özellikle de Platon' da, ezeli-ebedi doğa, ya da öz, doğru ve kesin bilginin nesnesi, Tanrı'nın zihnindeki içerik; duyularımızla algıladığımız şeylerin, nesnelere yetkin ilk örneği anlamına gelen terim. (Bkz: A. Cevizci, (2005) *Paradigma felsefe sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.)

³⁸⁹ Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 150.

idealar şeklinde maddi dünyadan bağımsız olarak var olduklarını ileri süren Platon, insanların ahlaki ya da erdemli davranışlarıyla bu ideaları taklit edip gerçekleştirdiklerini savunmuştur. Bu kuramla erdemleri, aynı zamanda insan ruhunda temellendirme cihetine gitmiştir.³⁹⁰

Bu noktada Platon, irade zayıflığı bağlamında insani varoluşun Sokrates tarafından yok sayılan diğer yanlarını hesaba katan, kapsamlı bir ruh kuramı ortaya koymaya çalışmıştır. Bu kuram, insandaki doğal ve akli yönlerin çelişkilerini temel alıyordu. Bu noktada insan ruhunun yalnızca akli değil, akıl dışı bir parçasının da olduğunu kabul etti.³⁹¹ Bu bağlamda ruhun üç parçalı bileşik bir öz olduğu iddiasında bulundu. Söz konusu üç parçalı yapısıyla insan ruhu; iştihâ, tin ve akıldan oluşmaktaydı. Bunlardan iştihâ, insanın en temel biyolojik ihtiyaçlarına karşılık gelen parçaydı. Bu bağlamda Platon onu, bizim en aşağı parçamız olarak tanımlar.³⁹² İştihâ, en temel biyolojik ihtiyaçların hüküm sürdüğü bir parça olarak karakterize olurken, dürtülerin tatmini yönündeki bir arzudan ibarettir.³⁹³ İnsanın en temel biyolojik ihtiyaçlarının tatminine odaklanan bu parça, insanın varoluşunun gerçek anlamı ve yüksek erdemlerini gözetebilecek kavrayıştan yoksundur. Bu noktada beden ve bedensel ihtiyaçlara karşılık gelen iştihâyı, aklın iradesine muhtaç olarak konumlandırır. Yukarıda Sokrates'in ağzından söylediği gibi, bedenin iştihâsı ancak aklın rehberliğinde kullanılırsa insanın yüksek iyiliğine ve erdemlerine hizmet edebilir. Söz gelimi şarap içme yönündeki iştihâ, kendi halinde insanın varoluşuna dair bir yüksek iyi gözetemez. Fakat akıl ona, çok fazla şarap içmenin zararları yönünde rehberlik yapabilir ve iştihâyı doğru olarak kullanabilir.

Ruhun kesinlikle karşıt bir görünüm arz eden bu iki parçası arasında kalan kısmına, tin ya da gönül adı veren Platon, onu başka olguların yorumu bağlamında kullanır. Platon tin'i başlangıçta, insandaki öfke duyan parça olarak tanımlar.³⁹⁴ Platon'un bu kavramla kastettiği olgular, insandaki duygu ve tutkulara karşılık gelmektedir. İnsanlar zaman zaman belirli duyguların hâkimiyeti altında hareket etmektedir ve bu durum da tıpkı iştihâ gibi akıl dışı bir sonuç doğurmaktadır. Fakat Platon'a göre tin, iştihânın aksine, akıl tarafından dizginlenebilen bir parça olarak ayrışır. Bu bağlamda söz konusu parça akıl dışı olsa bile

³⁹⁰Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 150.

³⁹¹Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 151.

³⁹²Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 153.

³⁹³Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 153.

³⁹⁴Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 154.

akla müttefiklik yapabildiğine göre, iştihadan ayrı olmak durumundadır.³⁹⁵ Bu genel kavrayış ile insanın akıl dışı irade zayıflıklarının bir açıklamasını gerçekleştirdiğine inan Platon'un söz konusu ruh kuramı, Hristiyan filozof ve âlimler tarafından önemli ölçüde benimsenerek geliştirilmiştir. Aslında ruhun ölümsüzlüğü, er mitosu, Orfik ve Pythagorasçı öğretiler üzerinden önemli ölçüde ortaya konmuş böylesi bir etik-metafizik kavrayış, Platon'da en yetkin ifadesini bulmuş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nietzsche'nin ahlak eleştirisi, ahlak felsefesine ilişkin yazında sıklıkla eleştirel etik kategorisi altında tanımlanır. Gerçekten de Nietzsche, yaşadığı çağda halen derin etkilisi bulunan erdem etiğine olduğu kadar, ödev etiği ve yararcılık anlayışına da karşıdır. Nietzsche çok daha derin bir kavrayışla, kültür ve ahlak ilişkisi üzerinde dururken, hâkim ahlak anlayışına ilişkin her türlü kabulü reddeder. Onun eleştirisi için asıl önemli olan, bir şekilde hâkimiyet sağlamış ahlak biçimlerinin bu konuma nasıl yükselmiş olabileceklerine dair çok yönlü bir araştırmadır. Nietzsche bu bağlamda filozofun, derin ve kuvvetli bir tarih tasarımına ya da duyusuna sahip olması gerektiğinin altını çizmiştir. Bu bağlamda Nietzsche, "tarih duyusu"nu, insanın nesnel bir tarih üstü ve kültürler ötesi kavrayış kazanmasını sağlayan erdem olarak görür.³⁹⁶ Bu bağlamda ilk çalışması olan *Tragedyanın Doğuşu*, önemli bir referans noktası olarak karşımıza çıkar. Daha sonraki eserlerine kaynaklık edecek temel kavrayış, bu eserde önemli ölçüde ortaya konur. Bu eserin kavramlaştırmaları önemli ölçüde Sokrates ve Platon eleştirisi üzerine oturtulmuştur. Eserin temel iddiası Apolloncu ve Dionysosçu sanat güdülerini üzerinden gelişse de, Nietzsche'nin analizi daha kapsamlı bir kültür ve ahlak eleştirisine dönüşür.

5. 2. Apolloncu ve Dionysosçu Dürtüler

Apollon, Olympos'un baş tanrısı Zeus ve titan Leto'nun oğludur. Antik Yunan mitolojisindeki her tanrı ya da tanrıça gibi o da, bazı sıfatlara ve varlıklar üzerinde tasarrufa sahiptir. En genel anlamda akıl ışığını sembolize eden aydınlığı ve uzgörülü olmayı temsil eder. Ölçünün, ışığın, dengenin ve harmoninin temsilcisi olarak en yetkin ifadesini, ölçülülükle karakterize olan plastik sanatlarda bulur. Biçimsel yönü yoluyla birey, ona bir dereceye kadar tarafsızlık ve nesnellik ile bakabildiği ölçüde, 'bireyleşme ilkesi' ile güçlü bir şekilde ilişkilidir.³⁹⁷ Apollon ayrıca bir çeşit erginlenme olarak değerlendirilen düş görmenin

³⁹⁵Cevizci, 2014, a.g.k. s. 155.

³⁹⁶Berkowitz, 2003, a.g.k. s. 116.

³⁹⁷P. R. Sedgwick (2009), *Nietzsche, the key concepts*, New York: Routledge Publishing, sf. 4.

de tanrıdır ve son tahlilde bu görüler insanı bilgeliğe götürür.³⁹⁸ Kısacası Apollon insandaki, ölçme, dengeleme, düşünme ve mistik iç görüye karşılık gelirken, Yunan kültür dünyasının insanı için, tinsel mükemmelliğin ve buradan hareketle aklın simgesi haline gelir.³⁹⁹ Apollon ayrıca müritlerine ebedi hayat ve mutluluk vaat eden Orpheusçu öğretilerin ve felsefesinin temeline sayıları koyan, doğadaki düzeni sayılardaki uyuma bağlayan Pythagoras'ın da babası olarak kabul edilmektedir.⁴⁰⁰

Dionysos ise, yine tanrılar tanrısı Zeus ile Semele'nin oğludur. Her bakımdan doğanın vahşi ve devingen güçleriyle alakalı olan tanrı, insanın doğayla etkileşiminin ve doğanın sınırlarına erme istencinin sembolüdür. İnsandaki doğal, yaratıcı ve taşkın unsurların kaotik bir bileşimi olarak tarif edilebilir. Sanatsal bağlamda ise Dionysos, insanda dil ile temsil olunamaz kökensel ilk birlik anı olarak kavranabilecek müziğin tanrısıdır. Ayrıca, şarap, dans ve esrimenin kutsayıcı tanrısı da odur. Apollon'un dingin, itidalli ve aydınlık imgesinin yanında Dionysos, oluşun, yıkımın ve karanlık güdülerin tanrısı olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda Dionysos'un varlığında, akli ya da kavramsal bir şey aramak boşuna olup, gerçekte o, bireyi düşsel varlık bağlarından koparan bir tanrıdır.⁴⁰¹ “Dionysosçu”, mütemadiyen değişen görünüşler meydana getirir ve hiçbir amacı yoktur.⁴⁰² Bu bağlamda Nietzsche şöyle yazar:

“... Dionysos'un büyüyle yalnızca insanla insan arasındaki bağ yeniden kurulmuş olmaz: yabancılaşmış, düşman ya da boyunduruk altına alınmış doğa da, kaybolmuş oğluyula, insanla barışma şenliğini kutlar yeniden.”⁴⁰³

Nietzsche Tragedyanın kökenine ilişkin analizinde, başlangıçta Yunanlıların trajik çağında bu iki dürtünün, birlikte iş görmek suretiyle sanatsal yaratım ve yaşamın temel değerleriyle barışık bir dünya tasavvurunun ifadesi olduğunu dile getirir. Yani bu karşıt iki dürtünün, çatışarak bir arada bulunması insandaki yaratıcılığın kökenidir. Fakat Nietzsche'ye göre, Apolloncu ve Dionysosçu itkilerin dengesi üzerinden yaşamın temel olgusallığıyla barışık gerçekçi bir kavrayışı ortaya koyan trajik kültür, Apolloncu olan

³⁹⁸M. Eliade (2020), *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi, taş devrinden Eleusis mysteriouslarına*, (Çev: Ali Berktaş), İstanbul: Alfa yayınları, s.373.

³⁹⁹Eliade, 2020, **a.g.k.** s. 374.

⁴⁰⁰K. Küçükalp (2003), “*Apolloncu Dionysosçu Karşıtlığı*”, *Felsefe ansiklopedisi* (Ed: Ahmet Cevizci), Cilt 1, İstanbul: Etik yayınları, s. 498.

⁴⁰¹K. Küçükalp, 2003, **a.g.k.** s.499.

⁴⁰²A. Bowie (2022), *Alman felsefesine giriş*, (Çev: Bilhan Gözcü), İstanbul: Say yayınları, s. 88.

⁴⁰³F. Nietzsche (2021), *Tragedyanın Doğuşu*, (Çev: Mustafa Tüzel), İstanbul: İş bankası kültür yayınları, s. 21.

yönünde bozulmuştur. Nietzsche bu durumu şöyle dile getirir: “Dionysos'u terk ettiğin için, Apollon da seni terk etti.”⁴⁰⁴ Yaşamın başta acı olmak üzere temel olgusallığının yadsınması, trajik kültürün üst kavrayışının sonu olmuştur. Nietzsche'ye göre bu durum yalnızca sanatsal bir olgu değildir. Aksine burada olumsuz yönde değişen, bütün bir dünya ve kültür kavrayışıdır. Yaşama aykırı değerlerin galip geldiği ve çöküşün başladığı andır. Bu noktada Nietzsche, Euripidesçi dramayı ve sokratik diyalektiği tragedyanın mezarını kazmakla suçlar.⁴⁰⁵

“...Euripides de, bir anlamda yalnızca bir maskeydi. Onun ağzından konuşan tanrı, Dionysos değildi, Apollon da değildi, tamamen yeni doğmuş bir daymondu: adı Sokrates'ti: Budur yeni karşıtlık: Dionysosçu olan ve Sokratesçi olan; ve Yunan tragedyasının sanat yapıtı, bu karşıtlık yüzünden yok olmuştur.”⁴⁰⁶

Nietzsche'ye göre Euripides yalnızca bir maskedir, bu maskenin arkasında Sokratik diyalektik gizlidir. Genel bir kavrayış olarak Sokratik dünya görüşü ve onun serimlenmesi olarak diyalektik, trajik kültürün dünya kavrayışını kötü yönde bozar. Bu bağlamda Euripides'i estetik Sokratesçiliğin yazarı olarak kabul edebiliriz.⁴⁰⁷ İyimser diyalektik, tasımlarının kırbacıyla müziği tragedyanın kovar.⁴⁰⁸ Euripides'in estetik tutumu ve Sokrates'in felsefi tavrı büyük bir paralellik arz etmektedir.

“... şimdi estetik Sokratesçiliğin özüne daha yakınlaşabiliriz; bunun en başta gelen yasası yaklaşık olarak şöyledir: "Her şeyin güzel olması için, akla uygun olması gerekir"; bu ilke de Sokrates'in "yalnızca bilen kişi erdemlidir" ilkesiyle paralellik içindedir. Euripides, elinde bu yasayla, tüm tekil unsurları, dili, karakterleri, dramatik yapıyı, koro müziğini ölçtü ve onları bu ilkeye göre düzeltti.”⁴⁰⁹

Bu bağlamda Euripides, Yunanların estetik zevklerini, Sokrates ise dünyayı kavrayışlarını çarpıtmışlardır. Nietzsche'ye göre yukarıda da ifade ettiğim üzere asıl büyük suçlu Sokrates'tir. Sokrates, Yunanlıların uygar ilişkilerinde kullanmaya asla tenezzül etmeyecekleri diyalektiği felsefeye sokan kişidir. Sav ve karşı sav yoluyla gelişen ve tamamen teorik bir faaliyet olarak felsefeyi kuran kişi Sokrates'tir. Sokrates bu tavrıyla, dünyayı yalnızca bir seyir yaşamına dönüştüren tip olarak teorik insanın kökenidir.

⁴⁰⁴Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 67.

⁴⁰⁵Berkowitz, 2003, **a.g.k.** s. 98.

⁴⁰⁶Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 75.

⁴⁰⁷Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 80.

⁴⁰⁸Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 88.

⁴⁰⁹Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 77.

“Söz konusu temellere nüfuz etmek ve hakiki bilgiyi görünüşten ve yanılgıdan ayırmak, Sokratesçi insanın gözüne en soylu, biricik sahici insani meslek gibi görünüyordu: kavramlar, yargılar ve çıkarımlardan oluşan o mekanizmaya da, Sokrates'ten itibaren, en üst uğraşı ve en hayranlık uyandırıcı doğa vergisi olarak, öteki tüm yeteneklerin üstünde bir değer biçilmişti.”⁴¹⁰

Tragedyanın Doğuşu’nda Nietzsche, aslında Sokrat ve Platon ahlakının bu dünyayı ve bedeni yadsıyan, Dionysosçu itkilerin tamamen göz ardı edildiği kültürel mantığı deşifre etmeye çalışır. Dünyayı, biri idealar, birisi görünüşler dünyası olarak ikiye ayıran Platoncu metafizik, yaşama uygun değerlerin birer birer yitirilmesine sebep olmuştur. Bu değer yitimlerinden en önemlisi de trajik olanın yitimidir. Yaşamı özündeki acı ve esrimeyle bağrına basan trajik kültür, Dionysosçu itkiler bağlamında, yaşamı olduğu gibi olumlamanın çeşitliliğinde ve çokluğundadır.⁴¹¹ İşte trajik olanın bu yitiminden sonra, Nietzsche’nin İskenderci kültür diye de ifade ettiği Sokratik olan ve yaşamın temel değerlerini yadsıyan kültür egemen hale gelmiştir. Bu bağlamda tüm modern dünyamız, İskenderci kültürün ağına takılmıştır.⁴¹² Bu kültür temel referans olarak atası Sokrates olan, en üstün bilgi güçleriyle donatılmış, kuramcı insanı tanır.⁴¹³ Soylu değerlerin kendi kendilerini olumladığı bir kültürde Sokrates gibi bir diyalektikçi, bir tür soytarıdır.⁴¹⁴ Sokrates kökeni gereği, halkın en alt tabakasındandı: Sokrates avamdı.⁴¹⁵ Bu yüzden ortaya koyduğu ahlak kuramında, adalet önemli erdemlerden birisiydi. Bu bağlamda Sokrates’in başlattığı İskenderci kültürün, uzun süre var olabilmek için bir köle sınıfına gereksinimi vardır.⁴¹⁶

5. 3. Efendiler ve Köleler

Nietzsche’nin ahlak eleştirisi bağlamında kaleme aldığı en önemli eser hiç kuşkusuz *Ahlakın Soykütüğü Üzerine* (1887) adlı çalışmasıdır. Nietzsche bu eserde, bir filozof olduğu kadar, bir antropolog ve psikolog gibi de çalışmıştır. Eser birbiriyle bağlantılı üç denemeden oluşmaktadır. Bunlar sırasıyla, iyi ve kötü kavramlarının filoloji temelli bir kökensel araştırmasına ayrılan ilk deneme, suç ve vicdan azabının (kara vicdanın) psikolojik ve tarihsel kökenine değinen ikinci deneme ve çileci idealin çözümlenmesine ayrılmış üçüncü denemedir. Soykütüğü, bir fenomenin köklerini araştırma; menşenin izini sürme⁴¹⁷

⁴¹⁰Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 93.

⁴¹¹G. Deleuze (2016), *Nietzsche ve felsefe*, (Çev: Ferhat Taylan), İstanbul, Norgunk Yayıncılık, s. 32.

⁴¹²Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 108.

⁴¹³Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 108.

⁴¹⁴Nietzsche, 2010, **a.g.k.** s. 14.

⁴¹⁵Nietzsche, 2010, **a.g.k.** s. 12.

⁴¹⁶Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 109.

⁴¹⁷A. Cevizci (2005), *Paradigma felsefe sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları, s. 1538.

çalışması olarak adlandırılabilir. Bu bağlamda soykütüğü, hem kökenin değeri hem de değerlerin kökeni anlamına gelir.⁴¹⁸ Nietzsche Tragedyanın Kökeni adlı çalışmasında olduğu gibi, bu çalışmada da karşıt kavramların ve tavırların çatışması üzerine kurulu bir analiz ortaya koyar. Bu çalışmanın ikili karşıtlığı efendi ve köle ahlakıdır. Nietzsche bu kavramları ilk kez bir yıl önce yayımladığı İyinin ve Kötünün Ötesinde (*Jenseits von Gut und Böse*) 1886 adlı çalışmasında ortaya atmıştır. Yeryüzündeki hâkim ahlak anlayışlarına dair yaptığı araştırmanın neticesinde, iki temel tip ahlakın varlığından söz eder: Efendi ahlakı ve Köle ahlakı.⁴¹⁹ Bu bağlamda Ahlakın Soykütüğü, bu iki tip ahlakın karşılıklı bir tarihidir.

Çalışmanın ilk denemesi, iyi ve kötü ya da hayır ve şer kavramlarının dil üzerinden etimolojik bir araştırması şeklinde ortaya konur. Nietzsche'ye göre iyi üstün vb. sıfatların çoğu, kökenlerinde bugün kullanımda olan anlamlarından daha başka anlamlar ifade etmektedir. Yukarıda değindiğim gibi, Sokrates'in *arete* (erdem) kavramına getirdiği yeni içerik öncesinde bu kavram, herhangi bir şeyin varolma biçimindeki en üst yetkinliğini ifade etmekteydi. Yani iyi kesen bıçak erdem sahibi bir bıçak, iyi koşan at erdem sahibi bir attı. Gerçekten de kavram kökensel kullanımı itibariyle herhangi bir ahlaki içerikten yoksundur. Nietzsche bu bağlamdaki analizini şöyle ortaya koyar:

“Bana göre, doğru yolu gösteren soru, “iyi” nin değişik dillerde gösterdiği şeyin etimolojik ağdan anlamının gerçekten ne olduğu sorusuydu: Tümünün de aynı kavramsal değişime geri gittiğini buldum, — her yerde “soylu”, “asilzade” toplumsal anlamıyla temel kavramlardı; “iyi”, onlardan yola çıkarak “ruhça soylu”, “asilzade”, “ruhça yüksek”, “ruhça ayrıcalıklı” anlamlarında zorunlu olarak gelişime uğradı: Bu gelişim, hep diğerleriyle paralel yürüdü; “bayağı”, “köylülük”, “alçak”, sonunda “kötü” kavramına dönüştü. Bu sonuncusunun en iyi örneği Almandaki “Schlecht” sözcüğünün kendisidir: “Schlichte” ye - özdeştir — ”schlechtweg” ve “schlechterdings”le karşılaştırın — kökeninde, kötüye yorumlanacak bir anlam taşımadan, sadece soyluluğun karşıtı olarak, basit, sıradan insanı gösteriyor.”⁴²⁰

Nietzsche'ye göre başlangıçta iyi olan, soylu olanın bir ifadesiyken, kötü olan, avamın, sıradanın bir ifadesidir. Tıpkı Dionysosça itkinin, Apollonca itkiler tarafından gölgelenmesi gibi, iyi ve kötü karşıtlığının temelindeki bu anlam da zaman içerisinde gölgelenip kaybolmuştur. Nietzsche iyinin ve erdemlerin kökenine dair, kendi zamanındaki en geçerli kuramlardan birisini bu karşıtlığı görmezden geldiği için suçlar.

⁴¹⁸Deleuze, 2016, **a.g.k.** s. 15.

⁴¹⁹Nietzsche, 2013, **a.g.k.** s. 191.

⁴²⁰F. Nietzsche (2011), *Ahlakın soykütüğü üstene*, (Çev: Ahmet İnam), İstanbul: Say Yayınları, s. 43.

“Ahlakın soykütüğünü bulmaya kalkışlarındaki beceriksizlik, ta işin başında ortaya çıkıyor, orada, “iyi” kavram ve yargılarının kaynağının ele alınışında “Kökeninde insan” — öyle buyuruyorlar — “bencil olmayan eylemleri onayladı ve bu eylemlerle karşılaşanlar, yani, bu eylemlerden yararlananlar açısından onlara iyi dedi; sonraları bu onaylamanın kaynağı unutuldu.”⁴²¹

Nietzsche’ye göre bu kuram, hâkim ahlakın belirleyicileri olarak ortaya koyduğu kölelerin, zihinsel bir yansımasından başka bir şey değildir. Nietzsche, kültürün ve toplumun yararına olan davranışların, zamanla yüceltilerek erdemler haline dönüşmesi şeklindeki bu izahı kabul etmez. Ona göre, insanların birbirlerini toplumun yararını gözeterek, bencil olan ve olmayan şeklinde denetlemesinden oluşan bu tavır, kavramsallaştırılmış şekliyle sürü içgüdü’südür.⁴²² Nietzsche’ye göre ahlakın mahiyetini belirleyen şey, bireyin güçlü ya da zayıf olmasıdır.⁴²³ Başlangıçta efendiler kendi varoluşlarını özgürce ortaya koyan bir sınıf olarak, kendilerine özgü değerleri iyi ve yüksek olarak adlandırmıştır. Bunun karşısındaki köle sınıfın yaşantısı da düşük, değersiz ve nihayet kötü olmak durumundadır.

Nietzsche’ye göre bu kökensel durum, zaman içerisinde tam tersi bir hal almıştır. Soyluların değerlerinin tam karşısında olan değerler, sürünün yararına erdem statüsü kazanmıştır. Bu bağlamda köle ahlakı, tepkisel ve türetilmiş bir ahlaktır.⁴²⁴ Bu noktada soylular bakımından iyi nitelmesi, kendini onaylama tutumundan kaynaklanır.⁴²⁵ Fakat köle açısından iyi nitelmesinin temel özelliği, yöneticilere karşı intikam (veya "hınc") arzusu üzerine kurulu olmasıdır.⁴²⁶ Nietzsche’ye göre her soylu ahlak, kendi değerlerini var eden, bir “evet” ile karakterize olur. Soylu ahlakın hâkim olduğu yer, yaşama uygun değer ve olguların yiğitçe ortaya konduğu bir çatışma alanıdır. Bu bağlamda soylu sınıfın yaşamı, uyumlu normların pürüzsüz bir alanı gibi değil, çatışma potansiyeli ile dolu farklılaşmış bir âlemdir.⁴²⁷ Köle böylesi bir âlemde var olabilecek yetkinlik ve güçten yoksundur. Köle ahlakı daha başında “dışta” olana “farklı”ya “kendi olmayan’a “hayır” der.⁴²⁸ Köle bu çatışma alanını kendi lehine çevirmek için kendi değerlerinin normlarını yaratır. Bunlar özünde yaşamın özüne aykırı, düşüş değerleri olmak durumundadır.

⁴²¹Nietzsche, 2011, **a.g.k.** s. 40.

⁴²²Nietzsche, 2011, **a.g.k.** s. 42.

⁴²³Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 297.

⁴²⁴Berkowitz, 2003, **a.g.k.** s. 122.

⁴²⁵Sedgwick, 2009, **a.g.k.** 108.

⁴²⁶D. Burnham, (2015), *The dictionary of Nietzsche*, London: Bloomsbury Academic, s. 303.

⁴²⁷Sedgwick, 2009, **a.g.k.** 109.

⁴²⁸Nietzsche, 2011, **a.g.k.** s. 51.

Köle değerlerini efendi ahlakının soylu değerlerini olumsuzlayarak ortaya koyar. Kendi değerlerini yaratabilecek güçten yoksun olduğu için onun değerleri, suçlayabileceği başka bir insan topluluğuna ihtiyaç duyar. Nietzsche'ye göre köle ahlakı, daima kendi dışında kalan ve yadsıdığı dünyaya bir itiraz ya da "hayır" şeklinde ortaya konur. Bu "hayır", onun eylemidir.⁴²⁹ Bu bağlamda kölenin eylemi, temelde tepkiden kaynaklanmış⁴³⁰ değerlere göre düzenlenmiştir. Bu bağlamda kölenin ahlakı, vicdan azabı ve hınç ile karakterize olur. Bu noktada, vicdan azabı hıncın sonucudur. Soyludaki etkin kuvvet tepkisel hale gelir, köle de efendi olur.⁴³¹ Bu bağlamda Nietzsche, tarihsel ve psikolojik yorumunu daha da derinleştirir. İkinci denemenin konusu, hınç ve vicdan azabı kavramlarıdır. Bunlar, kölenin kendi ahlakını egemen kılmasının araçlarıdır.

Hınç temelde, köle sınıfının soylu değerlere karşı geliştirdiği bir çeşit intikamdır. Soylunun kendi değerlerini koyup onlar doğrultusunda yaşadığı yerde, kölenin daima efendinin ahlaki değerlerinin gölgesinde kaldığı yukarıda dile getirmiştik. İşte bu durum, köle ahlakında hınç ile karakterize olur. Efendi ahlakı kendi değerlerini yaratan etkin bir kuvvetle seçkinleşirken, köle ahlakı edilgin ve yadsıyan bir tavır ile karşımıza çıkar. Nietzsche hınç duygusunun insanını şu şekilde tarif eder:

"...hınç duygusunun insanı ne "gönlü açık", ne de "çocuksu", dürüst ve yapmacıksızdır kendine karşı. Ruhunu şaşkınlıkla bakar, tını saklı yerleri, gizli yolları, arka kapıları sever; örtülmüş her şey onu çeker, örtülü dünyası, örtülü güvenliği, örtülü ferahlığı; nasıl sessiz kalınacağı, unutmayacağı, bekleyebileceğini, geçici olarak kendini küçültmeyi, alçakgönüllü olmayı bilir. Böyle hınç duygusu insanların oluşturduğu bir ırk, sonunda herhangi bir soylu ırktan daha kurnaz olur." ⁴³²

Nietzsche, ister Hristiyan, ister sosyalist, isterse de erdem temelli olsun, bütün ahlaki kabulleri oluşturan içgüdünün bir hınç içgüdü olduğu öne sürer.⁴³³ Efendilerin kendi değerlerini oluşturan özgür ortamının aksine kölelerin dünyası, bireyi sürü yararına denetleyen, tepkisel hıncın güdülediği bir suçluluk duygusuna ihtiyaç duyar. Bu bağlamda eylemlerinden sorumlu ve onların sonuçları bağlamında yargılanabilecek bir insan tasavvuru ortaya atar. Nietzsche'ye göre bu da tamamen sürünün ya da kölelerin bir uydurmasıdır. Bu bağlamda şöyle yazar:

⁴²⁹Nietzsche, 2011, **a.g.k.** s. 51.

⁴³⁰Nietzsche, 2011, **a.g.k.** s. 51.

⁴³¹Deleuze, 2016, **a.g.k.** s. 159.

⁴³²Nietzsche, 2011, **a.g.k.** s. 53.

⁴³³Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 302.

“Nasıl, halk yıldırımını, şimşekten ayırıp, şimşeğe bir eylem, yıldırım denen öznenin bir etkimesi olarak alırsa, halk ahlakı da, gücü, gücün ortaya konuşundan ayırır, sanki güçlü insanın arkasında kayıtsız, kendini ortaya koymakta ya da koymamakta özgür, bir dayanak varmış gibi. Oysa öyle bir dayanak yoktur; eylemlerin, etkimenin, oluşun ardında “varlık” yoktur; “eyleyen” eyleme eklenmiş uyduruk bir şeydir.”⁴³⁴

Eylemleri doğrultusunda yargılanabileceğinin farkında olan birey, bir çeşit suçluluk duygusu geliştirir. Bu duygu, temel içgüdülerin ehlileştirilmek maksadıyla bireyin kendisine yöneltilmesinden başka bir şey değildir. Bu nedenle, vicdan azabının hâkim olduğu kişi, kendinden nefret etmeye fazlasıyla eğilimlidir.⁴³⁵ Köleler eyleme eklenmiş “eyleyen” kavramıyla güçlü ve özgür ruhları eylemleri neticesinde yargılayabilme olanağı elde etmiş ve böylelikle de onların güçlerinden ötürü suçluluk duymalarını sağlamışlardır.⁴³⁶ Bu suçluluk duygusu hakkında Nietzsche şöyle yazar:

“Sorumluluğun olağanüstü ayrıcalığının gururlu biçimde farkına varılışı, bu zor bulunur özgürlüğün bilinci, bu, insanın kendisi ve yazgısı üstündeki gücü, onda en derinlere işliyor, içgüdü oluyor, üstün olma içgüdü: — Diyelim ki o, bu içgüdüünü adlandırmak istiyor, ne diyecek ona? Kuşkusuz yanıt şu: Bu egemen insan ona kendi vicdanı diyecek.”⁴³⁷

Nietzsche, köle ahlakının vicdan azabı yoluyla sürüsü içerisine kattığı bireyleri, deyim yerindeyse güdercesine yönlendirdiğini iddia eder. Bu durum sürünün kendi değerlerini daha da yüceltmesi bağlamında çileci rahip ile zirve noktasına ulaşır. Nietzsche, soylu değerlerin, köle değerlerine yozlaşması bağlamında bir geçiş evresi olarak, rahipçe değerlendirme tarzından söz eder.⁴³⁸ Rahipçe değerlendirme tarzı, yaşamla barışık soylu değerlerin en üst düzeyde yozlaştırılmasından meydana gelir. Hem Yahudiler hem de ilk Hıristiyanların çoğu tarihlerinin çoğunu köle olarak geçirmişlerdir ve Nietzsche bunun onların değer sistemlerini geliştirmede önemli bir rol oynadığını savunmuştur.⁴³⁹ Bu bağlamda Musevi rahip tipi merkezi bir rol oynamaktadır zira diyalektik ustası olarak, köleye tepkisel kıyas fikrini veren odur.⁴⁴⁰ Nietzsche bu bağlamda şöyle yazar:

“Yahudiler, o rahip ruhlu halk, düşmanlarına ve istilacılarına karşı çıkarken, en sonunda sadece düşmanlarının değerlerini yeniden değerlendirmekten başka bir şey yapmadılar, yani, en tinsel

⁴³⁴Nietzsche, 2011, **a.g.k.** s. 59.

⁴³⁵Sedgwick, 2009, **a.g.k.** 17.

⁴³⁶Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 303.

⁴³⁷Nietzsche, 2011, **a.g.k.** s. 76.

⁴³⁸Cevizci, 2014, **a.g.k.** s. 298.

⁴³⁹Burnham, 2015, **a.g.k.** s. 303.

⁴⁴⁰Deleuze, 2016, **a.g.k.** s. 156.

intikamı gerçekleştirdiler. Çünkü böyle bir şey, yalnızca bu rahip ruhlu, en derinden bastırılmış rahipçe intikam özlemini taşıyan halka yakışırdı. Yahudilerdi, aristokratik değer eşitliğine (iyi=soylu=güçlü=güzel=mutlu=Tanrı'nın sevgilisi) karşı çıkarak, onları tersine çevirmeye çalışan, bu tersine çevirmeyi, korkunç bir tutarlılık içinde dipsiz nefretlerinin (güçsüzlüğün yol açtığı nefret) dışleriyle sağlayan; yani, "Yalnızca sefiller iyidir, yoksullar, güçsüzler, yoksunlar, hastalar, acı çekenler dindardır yalnız; yalnızca onlar Tanımın övgüsüne layıktır — bunun dışındakiler, soylular, güçlüler, ebediyen zalim, iç karartıcı, hırslı, doyumsuz, Tanrısız, ebediyen uğursuzdunuz, lanetlenmiş, beddua almış!.." ⁴⁴¹

Bu değerlendirme bizi, yaşama aykırı değerlerin yüceltilmesi bağlamında çöküşün zirvesi olan çileci ideal kavramına yönlendirir. Üçüncü deneme bu kavramın derinlemesine bir analizine dayanmaktadır. Nietzsche, Yahudilerin hıncı ile karakterize olan bu yaşam tarzının Hristiyanca yorumunu çöküşün en büyük hamlesi olarak görür. Dünya nimetlerinden uzak durmak, bedene ve duyulara karşı yoğun bir züht ve münzevilikle karakterize olan çileci ideal, Dionysosça itkilerin yadsınmasından itibaren egemen olmaya başlamış çöküş değerlerinin zirvesi olmak durumundadır. Bu bağlamda Hristiyan dünya görüşüyle birlikte ortaya çıkan Tanrı tasavvuru, en yoz tanrı kavramını yaratmıştır. Böylesi bir tanrı tasavvurunun ortaya çıkışı, yeryüzündeki en büyük borçluluğun suçluluk duygusuyla birlikte olmuştur. ⁴⁴² İşte bu noktada Nietzsche bu durumu şöyle tarif eder:

"...çileci bir yaşam bir çelişkidir: Burada eşi bulunmaz bir hınç duygusu, yalnızca yaşamdaki bir şeyin değil de, yaşamın kendisinin, en derin, en güçlü en temel koşullarının efendisi olmak isteyen doyumsuz bir içgüdü, güç isteği egemendir; burada kuvvet kaynağını kurutmak için kuvvet kullanma çabası var; burada, fizyolojik olarak gelişip yayılmanın kendisine karşı kötü niyetli bir bakış var; özellikle onun ifadesine güzelliğine, sevincine karşı; bozuk oluşumlardan çarpıklıklardan, acıdan, şanssızlıklardan, bahtsızlıktan, çirkinliklerden, gönüllü yoksunluklardan, kendim yok etmelerden, kendine eziyet etmelerden, kendini feda etmelerden tat alınıp bu tadın peşinde koşulurken." ⁴⁴³

Bu bağlamda Nietzsche, çileci ideali ve çileci rahip tipini çöküşün zirvesi olarak ele alır. Bu tip bir ideal, dünyanın çarpıtılmış ve kölenin olumsuz dürtülerinin emrine bırakılmış yanlış bir yorumundan başka bir şey değildir. İnsan yalnızca maddi dünyayı değil, kendi maddi benliğini de yadsıyarak, dünyanın tam bir yabancı haline getirilmiştir. Nietzsche bu noktada kendi yaşadığı kültürde tezahür ettiği haliyle köle ahlakını yani Hristiyanlığı eleştirmeye devam eder. Deccal (*Der Antichrist*) adlı çalışması 1888'de yayımlanır. Son

⁴⁴¹Nietzsche, 2011, **a.g.k.** s. 48.

⁴⁴²Nietzsche, 2011, **a.g.k.** s. 106.

⁴⁴³Nietzsche, 2011, **a.g.k.** s. 137.

derece sert bir üslupla kaleme alınan bu küçük kitap, Hristiyanca değerlerin en yoz çöküş değerleri olduğunu iddia eder. Bu bağlamda Nietzsche şunları yazar:

“Hristiyan tanrı kavramı -hasta tanrısı olarak tanrı, örümcek olarak tanrı, tin olarak tanrı- yeryüzünde ulaşılmış en yoz tanrı kavramlarından biridir; belki de tanrı tipinin batı sürecindeki en düşük seviye işaretini temsil eder. Tanrının, yaşamın aydınlanması ve benci Evet'i olmak yerine, yaşamı çececek kadar yozlaşması! Tanrıda yaşamın, doğanın, yaşama isteminin düşman ilan edilmesi! Tanrının, "dünyevi"liğin her türlü yalanlanması için, her türlü "öte dünya"lık yalanı için, formül haline gelmesi! Tanrıda hiç'in tanrısallaştırılması, hiçlik isteminin tanrısallaştırılması !”⁴⁴⁴

Eserin temel eleştirisi noktası, Hristiyanlığın çok öncesinde Platonculuk tarafından ortaya konan, duyulur dünya ve düşünülür dünya arasındaki ayrımı temel alan metafiziğe dayanmaktadır. Daha önce belirttiğim gibi Hristiyanlık bu metafizik kabulü kendi dünya tasavvuruyla oldukça uyumlu bulup benimsemiştir. Bu noktada, maddi olanın karşısında manevi olana, beden karşısında ruha, duyular karşısında, akla son derece kuvvetli bir güven ortaya konulmuştur. İşte bu durum Nietzsche için, çöküşün yani yaşamın özüne aykırı değerlerin mutlak zaferine işaret eder. Bu noktada Nietzsche'ye göre:

“... insanı yetkinleştirmek için, ona, kaplumbağa gibi duyularını içine çekmek, yeryüzüyle alışverişini kesmek, ölümlü beden örtüsünü bir yana atmak salık verildi: böylece geriye onun asıl önemli olan yanı, "saf tin" kalacaktı. Bu noktada da aklımız başımıza geldi: bilinçlenme, "tin", bizim için, organizmanın göreceli bir yetkinsizliğidir, bir deneme, tadına bakma, yanılma, bir sürü sinir kuvvetinin gereksizce harcandığı bir çabalamadır, -bir şeyin yalnızca bilinçlendirilmekle yetkin hale getirileceğini yadsıyoruz. "Saf tin", safi aptallıktır: sinir sistemini ve duyuları; "ölümlü örtü"yü, hesap dışı bırakırsak, yanlış hesap yapmış oluruz -başka bir şey değil”⁴⁴⁵

Nietzsche'ye göre Hristiyanca olan, içinde yaşadığımız dünyaya karşı kuvvetli bir kuşkudur. Yeryüzündeki soylu değerlerin toptan yadsınmasıdır. İnsanın maddi varoluşa katılmasının biricik aracı olan bedenin yadsınması üzerinden, yaşam ve oluşa karşı derin bir düşmanlıktır. Soylu değerlere karşı, kölenin tepkisel hıncının ve insanı yaratıcı faaliyetlerden uzak kılan vicdan azabının hüküm sürdüğü mistik bir yalandır. Hristiyanlık, sürünün içgüdülerine teslim edilmiş yaşamın can çekişmesidir. Bu bağlamda Nietzsche şöyle yazar:

“Hristiyanca olan, yeryüzünün efendilerine, "soylular"a karşı ölümüne bir düşmanlıktır -ve aynı zamanda gizli bir rekabet (-"beden" onlara bırakılır, yalnızca "ruh" istenir. . .) Hristiyanca olan,

⁴⁴⁴Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 26.

⁴⁴⁵Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 21.

tinden, tinin gururundan, yürekliliğinden, özgürlüğünden, *libertinaj*'ından nefrettir; Hristiyanca olan, duyulardan nefrettir, duyuların neşelerinden, genel olarak neşeden nefret..."

Nietzsche'nin oldukça derinlikli ve kapsamlı bir analiz şeklinde gerçekleşen ahlak eleştirisinin bir özetini vermeye çalıştım. Temel kavramlar ve karşıtlıklar göz önünde bulundurulduğunda, Nietzsche'nin ahlak eleştirisinin, Bosch için önerdiğim alternatif ikonografik yorum çerçevesiyle kuvvetli bir karşıtlık içerdiği görülecektir. Bu bağlamda Nietzsche'nin eleştirisi, Bosch'un alegorik triptiklerinin ve bazı erken dönem klasik Hristiyan ikonografisi geleneklerine bağlı eserlerinin okunması yönünde kullanılabilir önemli çıkış noktaları içermektedir. Temel ikonografik mantığının Hristiyan dünya görüşü ve erdemlerine dayandığından kuşku duyamayacağımız bu eserler, Nietzsche'nin ahlak eleştirisi bağlamında, deyim yerindeyse ikonografik bir ters çevirmeye tabi tutulabilir. Bosch'un alegorik kompozisyonlarına eş değer bir üslupla ele alınmış olan Nietzsche'nin eserleri, bu bağlamda bize önemli bir malzeme sağlamaktadır. Karşıt dünya görüşlerinin iki ayrı kutbunu temsil eden son derece önemli bu iki figürün, birbiriyle etkileşime sokulmasının ikonografik yorum çerçevesini hayli ilginç bir yönde genişleteceği kanaatindeyim.

6. BOSCH'UN ESERLERİNİ NIETZSCHE İLE OKUMAK

6.1. "Hakiki Dünya"nın Sonunda Bir Masal Oluşu⁴⁴⁶

Bu başlık altında temel olarak, Bosch'un *Dünyevi Zevkler Bahçesi* (Görsel 30) ve *Saman Arabası* (Görsel 77) adlı triptikleri hakkında Nietzsche'nin ahlak eleştirisi üzerinden bir okuma gerçekleştirilmeye çalışılacaktır. Söz konusu okumada, Hristiyan dünya görüşü kadar, Platon'un metafiziği ve ruh kuramı da referans olarak alınacaktır. Hristiyan dünya görüşü genel olarak, Kutsal Kitap kaynaklı bir yaradılış ve ilk günah mitine dayanmaktadır. Bu bağlamda insan, işlemiş olduğu ilk günahın cezası olarak bu dünyaya atılmıştır. Bu noktada insan bu dünyanın yabancıları olarak görülürken, aynı zamanda bu dünyanın nimetlerine düşkünlükten de sakındırılır. Çünkü Hristiyan dünya görüşüne göre içinde yaşadığımız dünya geçici, maddi dünyadır. İnsan ruhunu kurtarmak istiyorsa, bu dünyaya ve bedenine değil, öte dünyaya ve ruhuna yatırım yapmalıdır. Son derece benzer bir görüşün, daha önce ahlaki bağlamda Sokrates ve Platon tarafından da ortaya konulduğuna yukarıda

⁴⁴⁶Nietzsche'nin *Putların Alacakaranlığı* (*Götzen Dämmerung* – 1889) adlı çalışmasının, Felsefede "Akıl" isimli bölümünün son kısmının başlığıdır. (Bkz. F. Nietzsche (2010), *Putların Alacakaranlığı*, (Çev: Mustafa Tüzel), İstanbul: İş bankası kültür yayınları.)

değnilmişti. Bu figürler açısından da içinde yaşadığımız dünya geçicidir ve asıl dünyanın soluk bir yansımasından ibarettir. Platon bu dünyadaki bütün varlıkların, idealar dünyasının yansıması ve görünüşlerinden ibaret olduğunu savunmuştur. Platon'un insanın entelektüel faaliyeti olarak gördüğü felsefe bağlamında ortaya koyduğu bilgi türlerini hiyerarşik tarzda ele alırsak, birisi idealar dünyasına, öbürü ise duyulur dünyaya karşılık gelen iki dünyalı metafiziğini elde ederiz.⁴⁴⁷ Bu bağlamda daha önce değindiğim ruh kuramı ahlaki bir vurgu ile ön plana çıkmaktadır. Hatırlanacağı üzere Platon ruhu, irade zayıflığını göz önünde bulundurarak üç parçalı bir tarzda tasavvur etmişti. İştihâ, tin ve akıl şeklinde ortaya konan bu üç parça sırasıyla; bedensel güdüler, duygu ya da tutkular ve insanın tanrısal ışıkla aydınlanmış aklına karşılık gelmektedir. Bu bağlamda hiyerarşik olarak iştihâ, insanın en düşük ve değersiz yönünü simgelerken, onu tin izlemektedir. Bunlar insanın bu dünyadaki bilgece ve erdemli yaşam yönündeki çabasına asla aklın yaptığı katkıyı yapamazlar. Hatta bazen erdemli bir yaşama engel bile teşkil edebilirler. Bu bağlamda Phaidon diyoloğunda Sokrates'in ağzından şunları dile getirir:

“Her mutluluk ya da acının bir çivisi vardır. Onlar, bu sayede ruhu bedene çivilerler, yani ruhu bedene benzetirler. Ruh da bu şekilde bedene uymaya başlar. Ruh bedene benzediğinde bedeninin hoşlandığı şeylerden hoşlanacak ve onunla eylemlerde bulunmak zorunda kalacaktır. Böyle olunca da Hades'e arınarak varamayacaktır.”⁴⁴⁸

Bu üç parçalı ruh anlayışı bize, daha önce Meinhard'in *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin orta paneli için önerdiği ruhun alegorisi okumasını hatırlatmaktadır. (Görsel 47,48,49) Meinhard Michael, bütün bir orta panelin duyuların yanlış kullanımı ile gölgelenen insan tinin bir alegorisi olduğunu iddia etmekteydi. Bu okuma daha önce Sokrates ve Platon bağlamında özetini vermeye çalıştığımız, bilgi ile taçlandırılmış erdem kuramıyla büyük bir benzerlik içermektedir. Hristiyan öğretilere göre de duyular, günahın aracı olarak hizmet görmekte ve insanı günahlara sevk etmektedir. Michael, orta panel de duyuların bir alegorisinin verildiğini de ikna edici bir şekilde göstermiştir. (Görsel 49) Nietzsche'ye göre hem filozofların hem de din adamlarının bu genel kabulü, yaşamın ve oluşun bir reddi olarak görülmektedir. Bunu şöyle ifade eder:

“Var olanı algılamamıza engel olan bir görünüş, bir hile olmalı: nerede bu hilebaz?” — “Yakaladık onu” , diye bağıriyorlar, sevinçle, “ duyusallıktır o! Zaten ahlaksız olan bu duyular; hakiki dünya hakkında aldatıyorlar bizi. Ahlak: duyuların aldatmacasından, oluştan, tarihten, yalandan kurtulmaktır

⁴⁴⁷A. Cevizci (2016), *İlkçağ Felsefesi*, İstanbul: Say Yayınları, s. 228

⁴⁴⁸Platon, 2022, **a.g.k.** s. 81,82.

— tarih duyulara, yalana inanmaktan başka bir şey değildir. Ahlak: hayır demektir, duyulara inandıran her şeye, insanlığın geri kalanına: hepsi “ halk” bunların. Filozof olmak, mumya olmaktır, bir mezarıcı mimiğiyle monotono-teizmi oynamaktır! — Her şeyden önce de, bırakalım şu bedeni, duyuların bu zavallı sabit fikrini! Var olan bütün mantık yanılgılarına kapılmıştır o, çürütülmüştür olanaksızdır hatta, gerçekmiş gibi davranacak kadar küstah olmasına karşın!”⁴⁴⁹

Görüldüğü gibi Nietzsche, duyular ve bedenin itibarsızlaştırılmasına karşıdır. Nietzsche hem Platonculuk hem de halkın Platonculuğu olarak nitelediği Hristiyanlık karşısında, duyuları ve bedeni savunmaktadır. Ona göre duyular oluşu, yok oluşu, değişimi gösterdikleri sürece yalan söylemezler.⁴⁵⁰ Nietzsche’ye göre Hristiyanlığın öte dünyası ve Platon’un idealar dünyası, duyulur maddi dünya üzerine eklenmiş bir yalandır yalnızca.⁴⁵¹ Nietzsche’ye göre gerek rahipler gerekse de Platon, oluşun ve duyulur dünyanın karşısında bir ödlektir.⁴⁵² Michael’in teşhis ettiği haliyle duyu çarkı içerisinde bir çeşit hiyerarşi söz konusudur. Bu bağlamda Tanrı’nın mesajının muhatabı olarak “işıtme duyusu”, en itibarlı duyu olarak anılmaktadır. Fakat bunun yanında “dokunma duyusu”, en itibarsız ve çeldirici duyudur. Bu yüzden çarkın en önünde temsil olunmuştur. Nietzsche ise dokunma duyusuna ilişkin bu Hristiyanca yorumun, eleştirisini şöyle dile getirir:

“Dokunma duyusunun bir hastalıklı duyarlılık durumunu biliyoruz, kişiyi her türlü temastan, katı bir nesneyi tutmaktan kaçındıran bir durum. Böyle bir psikolojik *habitus*'n en son mantığına götürürsek - her gerçekliğe karşı içgüdüsel nefret, "ele gelmeyen"ın,.. kavranamayan"ın içine kaçış , her biçimlenmeye, her zaman ve uzam kavramına, sağlam, töre, kurum, kilise olan her şeye karşıtlık, hiçbir gerçeklik türünün dokunamadığı bir dünyada rahat etmek, yalnızca .. içsel" olan bir dünyada , "hakiki" bir dünya, "bengi" bir dünya.”⁴⁵³

Gerçekten de Platoncu düşüncede olduğu kadar, Hristiyan inancında da beden ve duyular son derece itibarsız ve yanıltıcı olgular olarak kavranır. Bu bağlamda bütün bir Ortaçağ teolojisi içindeki düşünceler bedeni, ruhun kurtuluşunun amansız düşmanı olarak karalamaya kadar uzanıyordu.⁴⁵⁴ Bu bağlamda teologlar, tanrısal inayete mahzar olabilmek için maddi dünyayı bir engel olarak gördü ve ruhun bedenden kurtulma arzusunu vurguladılar.⁴⁵⁵ Bu yorumlar ışığında bakıldığında *Dünyevi Zevkler Bahçesi* 'nin orta paneli,

⁴⁴⁹Nietzsche, 2010, **a.g.k.** s. 20.

⁴⁵⁰Nietzsche, 2010, **a.g.k.** s. 20.

⁴⁵¹Nietzsche, 2010, **a.g.k.** s. 20.

⁴⁵²Nietzsche, 2010, **a.g.k.** s. 106.

⁴⁵³Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 42.

⁴⁵⁴M. D. Jordan (2011), “Body”, *The Cambridge dictionary of Christian theology*, (Ed: I. A. Mcfarland, D. A. S. Fergusson, K. Kilby, I. R. Torrance.), Cambridge: Cambridge university press, s. 70.

⁴⁵⁵ Jordan, 2011, **a.g.k.** s. 70.

(Görsel 35) Hristiyan dünya görüşünün parantezine alınmış bir alegori olarak görülmektedir. Triptiğin sol ve sağ panelleri ise (Görsel 34, 36), böylesi bir alegoriyi mümkün kılacak “hakiki” dünyanın ikameleridir.

Meinhard Michael, orta panelin *anima rasyonalis* olarak adlandırdığı alt kısmında (Görsel 49), bazı üçgen kompozisyonlara (Görsel 99) işaret eder. Ona göre bu kompozisyon konumu tesadüfi değildir. Buradaki üçgen, rasyonel bir zihin olarak sembolleştirilen matematiksel düşünme yetisini (*dianoia*) yani insan ruhunun bedensel yeteneklerinin üzerindeki zihne bağlanmasını sembolize etmektedir.⁴⁵⁶ Ona göre burada iç içe geçmiş üçgenler, bir kez daha ruhun üçlü alegorisini tekrar etmektedir. Geniş üçgen duyulara ve bedensel uyarılara tekabül ederken, üstte konumlandırılmış küçük üçgen, duyulara kapalı akli temsil etmektedir. Bu yorumla gündeme gelen *dianoia* kavramı da yine Platoncu bir kavram olup, hiyerarşik bağlamda ideaların bilgisini sağlayan *noesis*'in hemen altında yer almaktadır. *Dianoia* bu konumuyla ruhun, oluş halindeki dünyadan uzaklaşıp, akıl yoluyla kavranabilir tümeller (*idelar*) dünyasına yönelmesini sağlar.⁴⁵⁷ Böylece ruh bir kez daha, alegorik bir sembolleştirme ile duyuların kötü etkisinden, aklın üst aydınlığına yönlendirilmek istenmiştir.



Görsel 99: Platoncu *Dianoia* bilgi türüne işaret eden üçgenler. *Dünyevi Zevkler Bahçesi Orta Panel*'den detay. (M. Meinhard, 2018)

⁴⁵⁶Michael, 2018, a.g.k. s. 94.

⁴⁵⁷Cevizci, 2016, a.g.k. s. 236.

Michael orta panele (Görsel 35) ilişkin yorumunda, ruhun duyuşal kısmını sembolize ettiğini düőündüđu *anima sensitiva* alegorisinden bahsetmiőtir. (Görsel 48) Bu kısım diğer araştırmacılar tarafından da gelen bir kompozisyon olarak, hemen hemen aynı şekilde yorumlanmıştır. Nietzsche'nin Dionysosça itkiler kavramsallaőtırmasına karőtılık geldiğini iddia edebileceğimiz bu alegori, bir çeőtit Dionysos alayı olarak yorumlanabilir. Söz konusu alegori Dionysos alaylarından aőtına olduğumuz, çok sayıda vahőt hayvan, cinsel sembol ve taőkınlık ile karakterize olmaktadır. Bütün bir figür grubu kendilerini bedenlerinin müziğine kaptırımıőt olarak adeta Dionysosçu bir esrime içinde olarak görülebilirler. Bu figürler Őađ panelde (Görsel 36), Hristiyan cehenneminde günahlarının cezasını öekerlerken karőtımıza çıkmaktadırlar. Bedenin, duyuların ve içgüdülerinin uyumu ile yaőadıkları hayatları onlara, cehennem iőkencesi olarak geri dönecektir. Bu durum Nietzsche tarafından ortaya konulduğu haliyle Dionysosça bilgelik ya da hakikatin, Hristiyan tasavvurundaki karőtılıđıdır. Hristiyan yorumuyla Tanrı'nın tinsel üstünlüğüne ihanet etmiőt ve günahlara müptela olmuőtlardır. Platoncu ifadeyle söylesek, aklın aydınlık ıőtıđını, iőtihalarının karanlığında bođmuőtlardır. Platon'da ideaların aydınlığına eriőtme olarak tarif olunan hakikat arayıőtı, Nietzsche, korkutucu derinliklere inmek olarak betimler.⁴⁵⁸

Şeytan'ın hizmetkârları olarak demonlar, Tanrı'ya karőtı en büyük günahı iőtleyerek melek görünümleri ve aydınlıklarını yitirmiőt korkunö yaratıklar olarak hayal edile gelmiştir. Bu demonların tasavvurları, tanrısal aydınlığı yitiren günahkâr insanlar için de söz konusudur. Bu bağlamda çoğu demon tasviri, bir satir veya siren figürüyle temsil edilir.(Görsel 100)⁴⁵⁹ Dionysos alaylarının en önemli figürlerinden olan satirler (Görsel 101), insandaki Őehvani yönü vurgulayacak tasvirleri ile dikkat öeken, yarı insan yarı teke şeklinde düőtünlümüőtlerdir. Hristiyan inanöları doğrultusunda oluştan pek çok demon tasvirine, pagan dönemin benzer figürleri kaynaklık etmiştir. Bu bağlamda satirler, Hristiyan Cehenneminin karanlığında yeniden ortaya çıkarlar, insanların zihinlerini tuhaf dehőtlerle doldurur ve korkunö fantezilere yol aöarlar.⁴⁶⁰ Hâlbuki Satir'in Nietzsche'deki imgesi bambaőkadır. Nietzsche için o, Dionysosça bilgeliğin vücut bulmuőt halidir. Nietzsche'ye göre, onun karőtısında, düözmece bir karikatüre dönerdi kültür insanı.⁴⁶¹ Nietzsche'ye göre Dionysosçu Yunanlı,

⁴⁵⁸Berkowitz, 2003, **a.g.k.** s. 94.

⁴⁵⁹A. Graf (2012), *Art of the Devil*, New York: Parkstone Press International, s. 24.

⁴⁶⁰Graf, 2012, **a.g.k.** s. 24.

⁴⁶¹Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 50.

hakikati ve doğayı en üst güçlerinde ister ve büyülenerек satir olduğunu görür.⁴⁶² Bu bağlamda Nietzsche Satir'i şöyle niteler:

“...satir insanın ilk-imgesiydi, en yüce ve en güçlü heyecanlarının anlatımıydı; tanrının yakınlığından büyülenmiş coşkulu esrikti; tanrının acılarının onda yinlendiği, birlikte acı çeken yoldaşı; doğanın en derin bağrından çıkmış bilgelik bildiricisiydi.”⁴⁶³

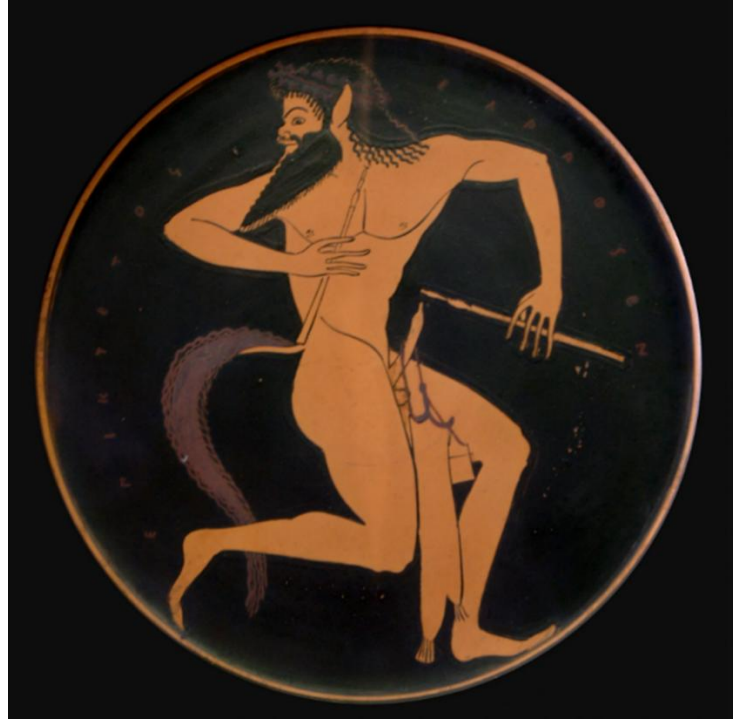
Görüldüğü gibi Nietzsche satiri, Hristiyanlığın demonlarından çok daha itibarlı bir noktada konumlandırır. Onu, yaşama yabancılaşmamış Trajik Yunanlığın bir ilk imgesi olarak görür. Onun imgesinde insan; doğayla, yaşamla, bedeni ve arzularıyla barışık bir esrime halinde Dionysosçu hakikati tanır.



Görsel 100: Satir biçimli demon, Anonim Resimli elyazması, 13. Yüzyılın başı, *The Miracle of St. Theophilus*, Musée Condé, Chantilly, France. (A. Graf, 2021.)

⁴⁶²Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 51.

⁴⁶³Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 50.



Görsel 101: Erekte haldeki penisinden sarkan Aulos kesesiyle Aulos çalan satir, Epiktetos, İmzalı kırmızı figürlü vazo resmi, M.Ö. 520 – 490. Biblioteque Nacional, Paris. (A. G. Mitchell, 2009)

Satir imgesinin Hristiyanca yorumu, aslında Nietzsche'nin Dionysosça hakikat anlayışının tam karşısında durmaktadır. Satir karanlık güdülerin ve duyuların neşeli çobanıdır. Onun sürüsü akılla değil, taşkın duyular seli tarafından idare olunur. Duyular ve akıl arasındaki çatışma en yetkin ifadesini sağ paneldeki (Görsel 36), oldukça etkileyici bir figürle bulur. (Görsel 54) İşitme duyusunu temsil ettiğini iddia edebileceğimiz devasa bir çift kulağın arasından, satirin erekte haldeki penisine benzeyen bir bıçak "fallik" bir imge olarak çıkmaktadır. Üstelik kulak oklarla yaralanmış ve fantastik bir savaş arabası gibi günahkârları ezmektedir. Bu herhalde "işitme" ve "dokunma" duyuları arasındaki çelişkiye an açık göndermedir. Yuhanna İncili'nin hemen başında, "söz"e yapılan vurguyu akla getirmektedir:

"Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı. Başlangıçta O, Tanrı'yla birlikteydi. Her şey O'nun aracılığıyla var oldu, var olan hiçbir şey O'nsuz olmadı. Yaşam O'ndaydı ve yaşam insanların ışığıydı... Söz, insan olup aramızda yaşadı. O'nun yüceliğini – Baba'dan gelen, lütuf ve gerçekle dolu biricik Oğul'un yüceliğini - gördük." (Yuhanna, 1/1 - 14)⁴⁶⁴

⁴⁶⁴Kutsal Kitap, 2020, a.g.k. s. 1125.

Burada söz ile Tanrı'nın yaratımları ve mesajı ile doğrudan bir bağlantı kurulmaktadır. Hatta Mesih İsa'nın "söz" olarak insanların arasında yaşadığından bahsedilmektedir. Burada Grekçe "logos"⁴⁶⁵ kavramı bizim için ön plana çıkmaktadır. Kavram düşünce ve akıl anlamında kullanıldığı gibi, söz ve konuşma olarak da kullanılmaktadır. Bu anlam içeriği, akıl ve söz arasında bir mütakabiliyet kurulmasına sebep olmuştur. Bu kavrayış, yirminci yüzyılın en önemli felsefi kavramlarından birisinin dayanak noktasını oluşturmaktadır. Fransız filozof Jacques Derrida (1930 – 2004), batı metafiziğini sözmerkezci (*logocentric - phonocentric*) olarak tanımlamıştır. Bu kavram batı felsefe geleneğindeki bir ön kabulün eleştirisine dayanmaktadır. Derrida'ya göre bu genel kabul, Platon'dan beri filozofların, varlığın insan zihnine olduğu gibi sunulduğunu ve bu bağlamda dil yoluyla temsil edilebilir olduğu yönündeki yanlış bir tutumdur. Düşüncenin dil ile mutlak mütakabiliyetine dayanan bir tutum olarak sözmerkezcilik; aklın, mantığın ve konuşma dilinin önceliğini ya da merkeziliğini ifade eder.⁴⁶⁶ Aslında bu tutum, Nietzsche'nin Tragedyanın Doğuşu'nda önerdiği bir kavram olarak teorik insanın bir başka ifadesi olarak ele alınabilir. Nietzsche, felsefenin bu ön kabulüne daha öncesinde farklı bir bağlamda şu şekilde değinmiştir:

"... akıl-önyargısının, bizi, birliği, özdeşliği, sürekliliği, tözü, nedeni, şayselliği, varlığı kabul etmeye zorladığı kadar, bir ölçüde yanlıya düştüğümüzü, yanlıya zorunlu olduğumuzu görüyoruz... Dil, oluşumu gereği, psikolojinin en tortulaşmış biçimidir: dil metafiziğinin, açıkçası: aklın, temel varsayımlarını bilince çıkardığımızda, kaba bir fetişin içine gireriz. Odur her yerde bir eyleyen ve bir eylem gören: istencin neden olduğuna inanır; "Ben" e inanan, varlık olarak, töz olarak Ben'e inanan, ve Ben-tözüne duyduğu inancı tüm şeylere yansıtan —böylelikle "şey" kavramını yaratmış olur... Varlık her yerde neden olarak düşünülür, atfedilir... Dilde "akıl" : ah ne yaşlı hilebaz kadındır o! Korkarım ki kurtulamayacağız tanrıdan, hâlâ gramere inandığımız için..."⁴⁶⁷

Bu pasajdan da gördüğümüz üzere Nietzsche, dil ve düşünce arasındaki temsili mütakabiliyete ilişkin soruna Derrida'dan önce işaret etmiştir. Bu bağlamda hem Platoncu hem de Hristiyan metafizik, dile ve akla büyük önem izafe etmektedir. Bu önemin gereği olarak da işitme duyusuna son derece değer vermektedir. Ruhun kurtuluşu, aklın ışığında ve Tanrı'nın sözündedir. İlahi hitaba muhatap olabilecek tek duyu "işitme" duyusu, hitabı yayacak ve anlamlandırarak ise söz ve *logos*dur. Diğer duyular bu süreci kesintiye uğratacak,

⁴⁶⁵Logos: "söz, akıl, idrâk; sebep; hesap; değer"; "iç düşüncenin ifade edildiği söz, bizzat iç düşüncenin veya aklın kendisi. Söylenen veya konuşulan şey: söz, dil, konuşma, anlatma, söyleme, ifade, vahy, kehanet, kural, düstur, atasözü, öğüt, sohbet, tartışma, müzâkere, görüşme, haber, dedikodu, masal, öykü, kurmaca hikâye, fabl, anlatı, düzyazı; konuşma gücü, hitabet, belâgat, söz hakkı, konuşma ayrıcalığı, sözü edilen şey. (Bkz. F. E. Peters, (2004), *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.)

⁴⁶⁶Cevizci, 2022, **a.g.k.** s. 1124.

⁴⁶⁷Nietzsche, 2010, **a.g.k.** s. 23.

tinsel kurtuluşu engelleyecek çeldiricilerden başka bir şey değillerdir. Bu bağlamda cehennemde ciddi yaralar almış olarak tasvir olunmuş bu devasa bir çift kulak, işitme duyusunun kötüye kullanımı olarak, Tanrı kelamına karşı duyarsızlığın bir sembolü olabilir. İşitme duyusunun kötüye kullanımına ilişkin başka arayışlar, bizi sağ paneldeki müzisyenler cehennemine götürecektir. (Görsel 53)

Bu bağlamda Kuzey Avrupa alegorik resim geleneğinin müzik hakkındaki genel fikrini hatırlamamız gerekmektedir. Müzik, duyulara hitap eden bir olgu olarak, günahlar için bir aracı olarak görülmekteydi. Pek çok günaha ya da hayattaki ilahi plana kayıtsızlığa eşlik eden bir olgu olarak, Bosch'un da pek çok resminde gözlemlenebilmekteydi. (Görsel 11, 53, 58, 79, 93) Alegorik gelenek için müzik kısaca, bedenin şehveti (*Lust*) şeklinde ortaya konulmuştu. Hristiyanlık ve müzik ilişkisi kolayca tarif olunabilecek bir ilişki değildir. Zira müziği gerek bir olgu, gerekse de dini ritüellere eşlik eden bir unsur olarak, her dinde olduğu gibi Hristiyanlıkta da görmekteyiz. Bu noktada Hristiyan öğretisi ve müzik arasındaki ilişkiyi, geleneğe mal olduğu hali ve yorumuma katkı sağlayacak yanlarıyla ele almak durumundayız.

Her şeyden önce müziğin kendisi önermesel değildir, somut referansı ve anlamı olan bir "dil" de değildir.⁴⁶⁸ Bu bağlamda Hristiyanlık inancının erken dönemlerinden itibaren, Tertullian (155 – 220) ve Kıbrıslı Epiphanius (yak. 315 - 403) gibi teologlar, müziğin son derece şehvetli niteliklerine dair şüphelerini ve pagan tiyatrosu ile olan ilişkisine dair endişelerini yansıtarak, şarkı söyleme ve enstrüman çalmaya dair teolojik eleştirilerde bulunmuşlardır.⁴⁶⁹ Müziğin bütün bir insanlığın kültürel evrimindeki rolü göz önünde bulundurulacak olursa, düzenli (*armonik*) seslerin hem ruh hem de beden üzerindeki gücünü çok az kişi inkâr edebilir.⁴⁷⁰ Yani günahlara yöneltebilecek bir olgu olarak bakıldığında, insanlık müziğe karşı savunmasızdır.⁴⁷¹ Yine de ayinlere eşlik eden ilahileri göz önünde bulundurursak, Hristiyan inancının ve uygulamalarının alternatif bir aracı olarak müziğe kapı aralanmış olur.⁴⁷² Fakat bu Nietzsche'nin müziğe verdiği değer bağlamında yine de sorunlu bir yaklaşımdır. İlahi sözlerin eşlikçisi olarak müzik, Nietzsche için trajik olanın özünün çarpıtılmasından başka bir şey değildir. Nietzsche'nin Dionysosça hakikat

⁴⁶⁸D. E. Saliers (2011), "Music, Theology And", *The Cambridge dictionary of Christian theology*, (Ed: I. A. Mcfarland, D. A. S. Fergusson, K. Kilby, I. R. Torrance.), Cambridge: Cambridge university press, s.326.

⁴⁶⁹Saliers, 2011, **a.g.k.** s.326.

⁴⁷⁰Saliers, 2011, **a.g.k.** s.327.

⁴⁷¹Saliers, 2011, **a.g.k.** s.327.

⁴⁷²Saliers, 2011, **a.g.k.** s.327.

anlayışının en temel unsurlarından birisi, söz ve müzik arasındaki karşıtlığa dayanmaktadır. Ona göre müziğin böyle bir bağlamda kavranması büyük bir yanılgıdır. Bu kavrayış ancak trajik olanın özünün yadsındığı yerde mümkündür: Yani müziğin hizmetçi, güftenin efendi olarak görüldüğü, müziğin bedenle, güftenin ruhla karşılaştırıldığı yerde.⁴⁷³

Gerçekten de Nietzsche'ye göre, işaret edilmiş, temsile mahkûm kılınmış sembolik haliyle Apollon'un müziği, seslerle kurulan bir Dor mimarisiydi.⁴⁷⁴ Oysa Dionysosçu bağlamda müzik bambaşka bir kavrayışla ele alınmıştır. Nietzsche'ye göre asıl haliyle müziksel olan, Apolloncu olmadığı gerekçesiyle özenle uzak tutulmuştur.⁴⁷⁵ Nietzsche'ye göre Trajik olanın en belirleyici ögesi müziktir. Trajik olan ise Nietzsche açısından, "en uzak, en çetin sorunlarıyla yaşamı onaylama"⁴⁷⁶ şeklinde ifade edilir. Bu bağlamda Nietzsche şunları yazar:

"Trajik olandan duyulan metafizik sevinç, içgüdüsel olarak bilincinde olunmayan Dionysosçu bilgeliğin, imgenin diline tercüme edilmesidir: kahraman, istencin en yüksek görünüşü, aslında yalnızca bir görünüş olduğu için olumsuzlanır, ve bu bize zevk verir; onun yok edilmesiyle, istencin bengi yaşamına dokunulmuş olmaz. "Biz bengi yaşama inanıyoruz" diye haykırır tragedya; müzik ise bu yaşamın dolaysız idesidir."⁴⁷⁷

Bu bağlamda Nietzsche'ye göre müzik, trajik gerçekliğin – ki bu onun açısından biricik gerçekliktir – en doğru ifadesini ortaya koyabilecek araçtır. Ona göre Sokratik kültürle birlikte, kavramsal olan ön plana çıkarılmıştır. Kavramlar ise gerçekliğin boş soyutlamalarından başka bir şey değildir. Duyulur ve düşünülür dünya arasındaki ayırım, oluş dünyasını kavramlar üzerinden ifade etmeye çalışmaktadır. Nietzsche'ye göre bütün bir batı felsefesi oluş kavramına dair büyük bir düşmanlık ile karakterize olur. Bu düşmanlığın yanında, dünyanın soyut tasarımlarından ibaret olan kavramlara ise büyük bir düşkünlük söz konusudur. Nietzsche'ye göre, filozofların binlerce yıldan beri kullandıkları her şey, kavram-mumyalarından ibarettir.⁴⁷⁸ Bu bağlamda Nietzsche'ye göre, Sokrates'le birlikte, Yunanlıların zevki, diyalektikten yana değişir.⁴⁷⁹ Bu değişim ise kavramların ve teorik bakış açısının yaşamdan uzak anlayışını doğurur. Oysa müzik bu bakışın tam tersinde yer alır.

⁴⁷³Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 118.

⁴⁷⁴Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 25.

⁴⁷⁵Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 25.

⁴⁷⁶F. Nietzsche (2005), *Ecce Homo, kişi nasıl kendisi olur*, (Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu), İstanbul: Say Yayınları, s. 62.

⁴⁷⁷Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 101.

⁴⁷⁸Nietzsche, 2010, **a.g.k.** s. 19.

⁴⁷⁹Nietzsche, 2010, **a.g.k.** s. 14.

Dionysosçu itkilerin, insan doğasının en derinlerindeki köklerini ortaya çıkarır. Bu bağlamda Nietzsche müziğin gerçek anlamını şöyle ifade eder:

“Müziğin dünyaya ilişkin simgeselliği, tam da ilk-bir'in yüreğindeki ilk-çelişkide ve ilk-acıda simgesel olarak ilişki kurduğu için, böylece tüm görünüşün üzerinde ve tüm görünüşten önce bir alanı simgeselleştirdiği için, hiçbir biçimde dille tamamen karşılanamaz. Onun karşısında her görünüş, daha çok yalnızca benzetmedir: bu yüzden, görünüşlerin organı ve simgesi olarak dil, hiçbir zaman ve hiçbir yerde müziğin en derindeki içini dışa çeviremez.”⁴⁸⁰

Nietzsche'nin yukarıda ifade ettiği haliyle Apollonca olanın teorik dünya görüşü ile Hristiyanlığın müziği kullanma biçimi arasında bir paralellik olduğu iddia edilebilir. Zira her ikisi de son tahlilde müziği, retoriğe ya da söze basit bir eşlikçi olarak kavramaktadır. Bu tavır Nietzsche'nin ifadesiyle, insan ruhundaki kökensel Dionysosçu itkinin, müziğin bu yorumuyla kültürden kovulmasıdır. Daha önce, ruh ve beden ya da akıl ve duyular karşıtlığı üzerinden ortaya konan Hristiyanca dünya tasavvuru, bu kez söz ve müzik karşıtlığı üzerinden tekrar edilmektedir. Hatırlanacağı gibi bu karşıtlıklar boyunca ikinci kavramlar daima düşük ya da değersiz olarak görülmekteydi. Bu bağlamda hem Sokratik hem Hristiyan dünya görüşü için “sözlerin, onlara eşlik eden armonik sistemden, ruhun bedenden daha soylu oluşu kadar daha soylu olduğu düşünülüyordu.”⁴⁸¹ Bu bağlamda müziğin sözün hâkimiyetine girmeyen, Dionysosçu oluş tavrı teologların baş düşmanı haline gelir. Müzik bu bağlamda, beden ve duyuların egemenliğinde özgürce ve dizginlenemez bir esrimenin aracıdır. Nietzsche'ye göre, müzikte tutkular kendilerinden hoşnut kalır.⁴⁸² Sokratik kültür ve Hristiyanlık mutluluğu akıl ve tanrısal tinsellikte ararken, Nietzsche mutluluğun formülünü şöyle dile getirir:

“Ne kadar az şey gerekir mutluluğa! Bir gaydanın sesi. —Müziksiz yaşam bir hata olurdu.”⁴⁸³

Bu bağlamda Nietzsche'nin müzik hakkındaki görüşleri de duyular ve beden üzerine görüşleri gibi Hristiyan ahlakı ve Bosch'un ikonografisiyle açık bir tezat oluşturmaktadır. Nietzsche'nin kavramlarıyla Dünyevi Zevkler Bahçesi triptiğini okumaya sağ paneldeki önemli iki figür üzerinden devam edebiliriz. Bu figürler kibir (*superbia*) olarak adlandırılan Hristiyanlığın en temel günahıyla ilişkili olarak ele aldığımız, Lucifer (Görsel 55) ve Ağaç

⁴⁸⁰Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 43,44.

⁴⁸¹Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 115.

⁴⁸²Nietzsche, 2013, **a.g.k.** s. 85.

⁴⁸³Nietzsche, 2010, **a.g.k.** s. 8.

Adam'dır. (Görsel 58) Bu bağlamda sağ panel kompozisyonuna, efendi ve köle ahlakı karşıtlığı üzerinden değinilmeye çalışılacaktır:

Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin sağ panelini (Görsel 36), Hristiyan ahlaki alegori olarak ele aldığımız bölümde, günahların birbirini doğurduğuna değinilmişti. Bu günahların en büyüğü kibirdir çünkü o, Tanrı'nın koyduğu sınırlara veya belirlemelere göre yaşamayı reddederek geri kalan günahlara zemin hazırlar.⁴⁸⁴ Bu günaha ilk düşen ise Hristiyanların dünya görüşünde kötülüğün efendisi olarak adlandırılan Şeytan'dı. (*Lüçifer*) Nietzsche açısından kibir, genel anlamından çok daha farklı bir anlama sahiptir. Nietzsche'ye göre kibir, efendinin kendini olumlayan yaşam tarzının doğal bir ifadesidir. O, ancak kölenin efendiye merkeze alarak türettiği kendi hıncıyla kötü hale gelir. Bosch'un resimlerinin çoğunda demonların büyük bir rol oynaması gibi, kölenin kendi değerlerini oluşturmasında da efendi merkezi bir konuma sahiptir. Efendinin değer yargıları, köle tarafından çarpıtılarak ahlaki anlamlar kazanır. Bu aslında gnostik eskatoloji bağlamında yukarıda değindiğimiz, kötülüğün arkasındaki amil inançlarıyla örtüşen bir tutumdur. İnanalar her türlü kötülüğü nasıl ki Şeytan ve hizmetkârlarına bağlamaktaysa, köle de efendinin soylu yaşamından kaynaklı her değeri kötü olarak niteler. Bu noktada yüksek bir kendine güven ve hayatı olumlayan efendinin yaşamı, cehennem en önemli iki figürünün günahına dönüşür. Nietzsche Hristiyanlığın bu tasavvuru ile alakalı şunları dile getirmektedir:

“Hristiyanlık her türden tinsel nasıplılığın de karşıtıdır, -ancak hasta akıl, Hristiyan akli olarak onun işine yarayabilir, her türden ahmaklığın yanında yer alır, "tin"e, sağlıklı tinin superbia'sına' lanet okur.”⁴⁸⁵

Nasıl ki kölenin bütün bir değerler sistemi efendinin özgüvenli tavrının gölgesinde yeşermişse, Hristiyanlığın günahları da tıpkı sağ paneldeki gibi ancak Şeytan'ın tahtı altında var olabilir. Hristiyanlık köle ahlakının yaygın bir biçimi olduğu için kendi değer yargılarını oluşturabilmek bakımından “Şeytan” imgesine muhtaçtır. Bu yüzden Bosch'un eserlerinde içinde yaşadığımız dünyanın yorumu ancak demonların konumları ve baskınlıklarıyla anlam kazanır. Nihayet bütün bir dünya onun hüküm sürdüğü bir yer olarak insan için bir hapishaneye kadar indirgenir. Kendine güvenden kaynaklı her türlü özgür atılım, beden, duyular Şeytan ve hizmetkârlarının doğrudan ya da dolaylı tezahürleri olarak görülmeye başlanır. *Dünyevi Zevkler Bahçesi*' (Görsel 35) nin orta panelinde, Saman Arabası'nın orta

⁴⁸⁴B. Cole (2011), “Seven Deadly Sins” *The Cambridge dictionary of Christian theology*, (Ed: I. A. Mcfarland, D. A. S. Fergusson, K. Kilby, I. R. Torrance.), Cambridge: Cambridge university press, s. 469.

⁴⁸⁵Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 76.

panelinde (Görsel 79), Vaftizci Yahya'nın etrafındaki nemli yaz manzarasına kayıtsızlığında (Görsel 19) hep aynı bakış açısı bulunabilir. Bu durum kölenin tepkisel hıncının yansımalarıyla, yalnızca efendinin yaşamının değil bir bütün olarak yaşamın yadsınması demektir.

Hemen bütün araştırmacıların sağ panele ilişkin yorumları önemli oranda Ağaç Adam (Görsel 58) figürüne odaklanmaktadır. Bu figürü, Yahudi karşıtlığı, simya alegorisi ya da orta paneldeki günahkârların cehennemdeki akıbeti şeklinde ele alınmıştı. Bu bağlamda Nietzsche'nin Tragedya'nın Doğuşu isimli çalışmasında ortaya attığı bir kavram olarak bireyselleşme⁴⁸⁶ (*Individuation*), bizim için yeni bir yorum imkânı sağlamaktadır. Kavram, latince bölünebilir (*dividum*) kavramının karşıtı olarak, bölünemez (*individum*) kökünden türetilmiştir. Nietzsche'ye göre Apolloncu dürtünün insan ruhundaki etkilerinden birisi olarak bireyleşme, Apollon'un plastik sanatlar üzerinde tezahür eden etkisiyle koşut bir anlam taşımaktadır. Nietzsche bu bağlamda şöyle yazar:

“Bireyleşmenin bu tanrılaştırılışı, genel olarak buyrukçu ve talimatlar veren olarak düşünüldüğünde, tek bir yasayı tanır: o da bireydir, yani bireyin sınırlarının korunmasıdır, Helenlerdeki anlamıyla ölçüdür. Etik bir tanrı olarak Apollon, kendisi gibi olanlardan ölçülü olmalarını ve bunu koruyabilmek için de, kendilerini bilmelerini ister. Böylece, "Kendini bil" ve "Ölçüyü kaçırma!" istemi, estetik güzellik zorunluluğuyla atbaşı gider; kendini yüceltmek ve ölçüyü aşmak, Apolloncu olmayan evrenin asıl düşman daymonlarıdır.”⁴⁸⁷

Nietzsche bu bağlamda bireyleşme ilkesinin sıkı sıkıya Apolloncu ölçülü tavır olarak akılla ilişkisini vurgularken, aynı zamanda onun Dionysosça olanla karşıtlığını da örtük olarak işaret etmektedir. Bu noktada bireyleşme ilkesinin Apolloncu ölçüyü aşmak anlamında demonlaşma (şeytanlaşma) olarak görüldüğünden bahseder. Hatırlanacağı gibi Ağaç Adam figürüne dair Hristiyan ahlaki yorumları, orta paneldeki günahkârların deforme olmuş kollektif bedeni olarak ortaya konulmuştu. Apolloncu talimatlara oldukça benzeyen Hristiyan öğretinin talimatlarına uymamama, bu tarz bir deformasyonu doğurmuştur. Oysa varlık uydurmasının karşısında oluşun filozofu olarak nitelenebilecek Nietzsche için, insanın ruh dünyası bakımından asıl olan, sürekli bir arzu ve değişim selidir ve bu bağlamda bireysel şeyler, iradenin yalnızca anlık tezahürleridir.⁴⁸⁸ Dionysosça dürtülerin sonsuz akış ve oluş

⁴⁸⁶Bireyselleşme: Bir bireyi aynı türün bütün öteki bireylerinden ayırmayı gerçekleştiren ilke; bireyin varoluşunu gerçekleştiren ilke. (Bkz. B. Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü* (2016), İstanbul: İnkilap kitabevi yayınları)

⁴⁸⁷Nietzsche, 2021, a.g.k. s. 32.

⁴⁸⁸Burnham, 2015, a.g.k. s. 182.

süreci, Apollonik bireyleşmenin tam karşısında bir konumda durmaktadır. Nietzsche daha önce bebek Dionysos'un titanlar tarafından parçalanışına dair aktardığım mitosun ahlaki içeriğiyle birlikte referans göstererek bireyleşmenin karşısına Dionysosçu dürtüyü getirir:

“...olağanüstü güzellikteki mitlerin, bir erkek çocukken titanlar tarafından parçalanışını ve bu durumda kendisine Zagreus olarak tapınıldığını anlattıkları, bireyleşmenin acılarını kendinde deneyimleyen tanrıdır: burada, bu parçalanmanın, asıl Dionysosçu acının, tıpkı havaya, suya, toprağa ve ateşe dönüşmek gibi olduğu, yani bireyleşme durumunu tüm acıların kaynağı ve ilk-nedeni olarak, kendi başına aşağılanması gereken bir şey olarak görmemiz gerektiği ima edilir. Bu Dionysos'un gülümseyişinden Olympos tanrıları, gözyaşlarından da insanlar oluşmuştur; Dionysos, parçalanmış tanrı olarak varoluşunda, gaddarca yabanıllaşmış bir daymonun ve yumuşak, iyi huylu bir hükümdarın ikili doğasına sahiptir.”⁴⁸⁹

Görüldüğü gibi Apolloncu dürtünün bir sonucu olarak bireyleşme ilkesi, Hristiyan ahlak görüşü ve talimatlarının arkasındaki eylemlerinin sorumlusu olarak insan anlayışıyla büyük bir benzerlik taşımaktadır. Bu noktada Sokratik ve Hristiyanlık, duyulur ve düşünülür dünya ikici metafiziğiyle, oluşa, bedene, tutkulara kapıyı kapatan bütünleşik bir kültürün farklı tezahürlerini oluşturmaktadırlar. Bu bağlamda Dünyevi Zevkler Bahçesi'ne uygulamaya çalıştığım Nietzsche eleştirisi aslında bu ayrımın bütün unsurlarını kat etti denebilir. Fakat başka bir yönüyle Saman Arabası triptiğine (Görsel 77) de odaklanmak mümkündür. Dünyevi Zevkler'in alegorisine oranla daha sade bir kompozisyonla ele alınmış eser, “Hakiki” ve “duyusal” dünya arasındaki ayrıma başka bir açıdan yaklaşmamıza yardımcı olabilir.

Saman Arabası'nın ikonografik yorumuna Nietzsche üzerinden bir yorum söz konusu olduğunda, dikkatimiz daha toplumsal bir bağlama çekilmektedir. Orta panel (Görsel 79), eserin ikonografik yorumunun tek merkezi gibi durmaktadır. Tıpkı Dünyevi Zevkler Bahçesi'nde olduğu gibi burada da duyulur dünya, cennet ve cehennem panelleriyle Hristiyanlık parantezine alınmıştır. Bu tekrar eden anlayış, içinde yaşadığımız dünyayı Hristiyanca anlamlandırma olduğu kadar aynı bağlamda kaçınılmaz bir yadsımayı da içermektedir. Eserde, kutsal kitabın ezeli cennet ve ebedi cehennem mitoslarıyla yadsınan şey elimizdeki biricik dünya ve yaşamdır. Bu form Kuzey Avrupa sanatının ve Bosch'un sevdiği bir anlayışla aslında bundan başka bir şeye hizmet etmez. İdaresi soylulara ve demonlara bırakılmış büyük bir saman arabasına indirgenen dünya, etrafında ondan bir

⁴⁸⁹Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 64,65.

şeyler almak isteyen açgözlü insanlarla çevrilmiştir. Hristiyan erdemlerinden yoksun insanların bir alegorisi olarak, her türlü günaha fakat özellikle aç gözlülüğe bir gönderimde bulunur. Nietzsche'nin bakış açısından bu kompozisyon, kölenin bencil olan ve olmayan kıyası üzerine kurulu sürü içgüdüsünün bir ifadesidir.

Kölenin bakış açısının bir yansıması ve soyluların idaresindeki bir saman arabası olarak dünya, bütün maddi nimetleriyle günahları kışkırtan korkunç bir tuzaktan başka bir şey değildir. Orta panelde soylular, ileri görüşlülükten en az saman arabasının etrafındaki figürler kadar uzak olarak betimlenmişlerdir. Kölenin zihninde, bu dünyayı yadsımayan ona değer atfeden herkes kaçınılmaz yanlışa düşecektir. Soylular etrafında olup bitenlere kayıtsızlıklarıyla ayrıca kibrin de bir temsilini oluştururlar. Bosch, Hristiyan öğretisinin eylemlerinden mesul ve yargılanabilir insan tasarımını referans almaktadır. Bu inanış mahşeri vicdan ya da Nietzsche'nin adlandırmasıyla "kara vicdan" da şöyle ifade olunur:

"İnsanoğlu kendi görkemi içinde bütün melekleriyle birlikte gelince, görkemli tahtına oturacak. Ulusların hepsi O'nun önünde toplanacak, O da koyunları keçilerden ayıran bir çoban gibi, insanları birbirinden ayıracak. Koyunları sağma, keçileri soluna alacak. O zaman Kral sağındaki kişilere, 'Sizler babamın kutsadıkları gelin!' diyecek. 'Dünya kurulduğundan beri sizin için hazırlanmış egemenliği miras alın! Çünkü acıkmıştım, bana yiyecek verdiniz; susamıştım bana içecek verdiniz; yabancıydım beni içeri aldınız. Çıplaktım, beni giydirdiniz; hastaydım, benimle ilgilendiniz; zindandaydım, yanıma geldiniz.' O vakit doğru kişiler O'na şu karşılığı verecek: Ya Rab, seni ne zaman aç görüp doyurduk, susuz görüp, su verdik? Ne zaman seni yabancı görüp içeri aldık, ya da çıplak görüp giydirdik? Seni ne zaman hasta ya da zindana görüp yanına geldik? Krak da onları şöyle yanıtlayacak: 'Size doğrusunu söyleyeyim, bu en basit kardeşlerimden biri için yaptığımızı, benim için yapmış oldunuz.' (Matta 25/31-40)⁴⁹⁰

Yukarıdaki pasajda ortay konan Hristiyan erdemi düşkünlere karşı bir şefkat ya da acımadır. Nietzsche'ye göre bu insan ruhu için olumsuz bir duygudur. Nietzsche'ye göre insan, acıma gösterilmelidir ama ona sahip olma karşısında tetikte olmalıdır.⁴⁹¹ İnsanın psikolojik bir deneyimi olarak acıma kavramı, Nietzsche'nin aforizmalarında oldukça önemli bir yer tutar. Son derece karmaşık psikolojik irdelemeler ile karakterize ortaya konarken en genel anlamda, insandaki güçlü varoluş çabasını kötü yönde etkileyen bir duygu olarak nitelendirilir. Bir köle ahlakı olarak Hristiyan ahlakının ise en ayırt edici yanını oluşturmaktadır. Bu bağlamda Nietzsche şöyle yazar:

⁴⁹⁰Kutsal Kitap, 2020, a.g.k. s. 1044,45.

⁴⁹¹F. Nietzsche (2012), *İnsanca pek insanca – 1*, (Çev: Cemal Atıla), İstanbul: Say Yayınları, s. 67.

“Hıristiyanlığa, acımanın' dini denir. -Acıma, yaşam duygusunun erkesini artıran gerilim verici" duyguların karşıtı bir duygudur: çöküntü verici' bir etkisi vardır. Kişi, acıma duyduğunda, gücünden yitirir. Acıma yoluyla, zaten acı çekmenin kendisinin yaşama getirdiği güç eksilmesi, yoğunlaşır, çeşitlenir. Acı, acıma yoluyla, bulaşıcı hale gelir; bazı durumlarda, acımayla, nedeninin büyüklüğü ile çarpık bir orantı oluşturan bir toplam yaşam eksilmesine, yaşam erkesi eksilmesine ulaşılabilir (Nasıralı'nın;ölümünde olduğu gibi). İlk bakış açısı bu; ama daha da önemli bir açı var. Acımanın, dağurageldiği tepkilerin değerine göre ölçüldüğünü düşünürsek, yaşam için taşıdığı tehlikeli nitelik daha da aydınlık bir ışığa çıkar. Acıma, gelişmenin yarasını, seçi' yarasını büyük çapta etkisiz kılar, çeler. Batıp gitmek için olgunlaşmış olanları ayakta tutar.”⁴⁹²

Gerçekten de Nietzsche'ye göre acıma duygusu da tıpkı hınç ya da vicdan azabı gibi kölenin kendi değerlerini dayatmasının bir biçimidir. Bu değerlerin yaşama, özgür varoluşa, soyluluk erdemine ve oluşa düşman değerler olduğunu Nietzsche'nin bütün bir ahlak eleştirisi boyunca ortaya koymaya çalıştım. Fakat bu kavramların hiçbiri çöküşün en yüksek formu olan çileci ideal kadar etkili değildir. Nietzsche'ye göre çileci ideal yaşam karşıtı değerlerin en büyüğüdür ve tehlikelidir. Nietzsche'nin kavrama olan ilgisi kısmen onun neden bu kadar yaygın olduğunu anlamaya çalışmasından kaynaklanır; yani daha genel hangi amaçlara hizmet eder?⁴⁹³ İçgüdülerin bastırılarak insanın kendisine yöneltilmesi olarak tanımlanan hınç, en belirgin ifadesini çileci idealde bulur. Münzevi keşişin yaşantısında bu ideal bedeninin imkânsız bir şekilde denetlenmesini amaçlayan bir yaşantının, yani ulaşılması imkânsız bir idealin kurulmasıdır.⁴⁹⁴ Bosch'un adanmışlık figürleri bağlamında çileci ideal, en iyi biçimde Aziz Antonius'un Baştan çıkarılışında ifadesini bulur.

6. 2. Zehirli Örümceğin Isırdığı Devenin Yükü

Çilecilik,⁴⁹⁵ Hristiyan öğretinin ilk yüzyıllarından itibaren örgütlü bir yaşam biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yunanca *askesis*'ten gelen çilecilik, oruç, iffet, uykudan feragat, yoksulluk, dua ve el emeği gibi dini öz disiplin ve kendini inkâr uygulamalarını ifade eder.⁴⁹⁶ Hristiyan çileciliği, “çilecilik” teriminin Hristiyanlık öncesi Yunan etimolojisinin

⁴⁹²Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 13.

⁴⁹³Burnham, 2015, **a.g.k.** s. 30.

⁴⁹⁴Burnham, 2015, **a.g.k.** s. 30.

⁴⁹⁵Çilecilik: Belli bir aşamaya ulaşmak için çile çekmenin gerektiği inancı. Çilecilik bedeni küçümseme yoluyla ruhu yüceltme anlamındadır. Hristiyanlıkta çilecilik, Âdem'in elma hırsızlığından ötürü soyaçekim yoluyla aşağılanmış insanın kendini cezalandırması anlamına gelir. Çilecilik, zühdi yaşantı adı altında İslam Tasavvufunda da yer alır.(Bkz. O. Hançerlioğlu 2013, *Dünya inançları sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi.)

⁴⁹⁶A. Crislip (2011), “Asceticism”, *The Cambridge dictionary of Christian theology*, (Ed: I. A. Mcfarland, D. A. S. Fergusson, K. Kilby, I. R. Torrance.), Cambridge: Cambridge university press, s. 37.

gerektirdiği gibi, farklı bir dini çilecilik teorisi ve pratiği geliştirirken Yunan ve Roma öncüllerinden yararlanmışır.⁴⁹⁷ Bu bağlamda Orpheuşçu öğretilere daha önce yaptığımız vurguyu hatırlamakta yarar var. Prometheus'un Tanrılara karşı işlediği günahın bedeli Orpheuşçu öğretiler bağlamında, et yememe ve bedensel ihtiyaçları denetleme yoluyla arınma şeklinde gelenekselleştirilmişti. Aynı anlayış Hristiyan bağlamı üzerinden, Âdem'in kökensel günahının ağırlığı altında tekrarlanmaktadır. Gnostik eskatoloji bağlamında da oldukça önemli bir yer tutan çileci yaşantının kökeni, Nil deltasının batı eteklerinde, küçük birlikler halinde örgütlenmiş ilk münzevilerin yaşamlarına dayandırılmaktadır. Hatırlanacağı gibi bu coğrafya, Aziz Antonius'un doğup büyüdüğü ve inziva yaşamına yöneldiği coğrafyadır. Çilecilik bağlamındaki erken Hristiyan uygulamaları, özellikle seks ve diyete karşı tutumlarda belirgindir.⁴⁹⁸ Bu erken topluluklardan itibaren, Hristiyan çileciliğinin bedeni ve zihni ilk günah öncesi (*prelapsarian*) bir birlik durumuna döndürdüğü anlayışı yaygındır.⁴⁹⁹

Nietzsche açısından çileci idealin anlamı ve neye hizmet ettiği sorusunu yanıtlayabilmek için onun kültürlere ilişkin genel değerlendirmesini hatırlamak lazımdır. Nietzsche'ye göre ya İskenderci ya Helenik, ya da Budist bir kültür vardır.⁵⁰⁰ Nietzsche kültürleri, yaşamın temel gerçeklerinden birisi olan acı karşısındaki kavrayış ve tutumlarına göre değerlendirir. Ona göre İskenderci kültür olarak da adlandırdığı Sokratik kültür, yaşamın özüne aykırı olarak Apolloncu ve Dionysosçu dürtülerin trajik birliğini bozan kültür olarak karakterize olur. Budist kültür yaşamı çilecilik bağlamında kavrarken, yaşamdaki acıya herhangi başka bir anlam yüklemeyen olduğu gibi kabullenir. Hristiyanlık ise, ne Apolloncu ve Dionysosçu itkileri barındırabilir ne de acıyı Budizm gibi gerçekçi değerlendirebilir. Bu bağlamda Nietzsche, Budizm ve Hristiyanlığı acı karşısındaki tutumları üzerinden kıyaslar:

“İkisi de nihilist dinler olarak aynı sınıfa girerler - decadence dinleridir bunlar, ama en ilginç biçimde de birbirlerinden ayrılırlar. Şimdi karşılaştırılabilir olmalarını da, Hristiyanlığın eleştiricileri, Hint bilginlerine borçludurlar. Budizm Hristiyanlıktan yüz kere daha gerçekçidir, bir nesnel ve serinkanlı soru sorma mirası taşır, yüzlerce yılsürmüş bir felsefe geleneğinden sonra gelmiştir, geldiğinde de "tanrı" kavramı, giderilmiş haldedir. Budizm, tarihin bize gösterdiği biricik sahici pozitivist dindir, bilgi kuramında bile (sert bir fenomenalizm), artık, "günaha karşı savaş" demez, gerçekliğin tam

⁴⁹⁷Crislip, 2011, **a.g.k.** s. 37.

⁴⁹⁸Crislip, 2011, **a.g.k.** s. 37.

⁴⁹⁹Crislip, 2011, **a.g.k.** s. 38.

⁵⁰⁰Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 108.

hakkını vererek "acıya karşı savaş" der. Onu Hristiyanlıktan derin bir biçimde ayıran da, ahlak kavramlarının kendini aldaticılığını geride bırakmış olmasıdır."⁵⁰¹

Bu bağlamda Nietzsche'ye göre Budizm'e inanların temel özelliği, tinsel bir perhizle beden sertliklerini azaltmaya yönelmişlikleridir.⁵⁰² Hristiyanlık öğretisinin amacı ise, kölelerin egemenliği altında yırtıcı hayvanlar olarak görülen Dionysosçu dürtüleri yadsıyıp, insanları ehlileştirmektir. Bu bağlamda bulduğu yol da onları hasta yapmaktır.⁵⁰³ Bu noktada Nietzsche, daha önce Yahudi rahibin hıncı üzerinden ortaya koyduğumuz derin ve tarihsel bir analiz yapar. Ona göre Hristiyan kuvvetli bir şekilde Yahudi karşıtlığı beslese de, kendi inancının en son Yahudi çıkarımı olduğunu anlamaz.⁵⁰⁴ Bu bağlamda Nietzsche, efendinin soylu değerlerinin yadsınması olarak bir "hayır"la karakterize olan kölenin ahlakının yaygın biçimi olarak Yahudilik ve Hristiyanlıkla ilgili şunları yazar:

"...bir Hayır'dan kaynaklanır: bu ise, tamı tamına, Yahudi-Hristiyan ahlakıdır. Yaşamın yükselen devinimine, yeryüzünde nasıplılık, güç, güzellik, kendini-evetleme serimleyen her şeye Hayır diyebilmek için, burada, *ressentiment*⁵⁰⁵ in deha olup çıkmış içgüdü, başka bir dünya yaratmak zorundaydı; öyle bir dünya ki, bu dünya açısından, yaşamı evetleme bize fena olarak, kendi başına suçlanması gerekenin ta kendisi olarak görünsün. Psikolojik olarak hesaplandığında, Yahudi halkı, en inatçı yaşama kuvvetine sahiptir; öyle ki, olanaksız koşullar altında kalınca, kendi isteğiyle, kendini korumanın en derin kurnazlığıyla, her türlü *decadence* içgüdülerinin yanını tutar, -onların egemenliği altında olduğundan dolayı değil; onlarda, "dünya"ya karşı kullanmakla başarılı olabileceği bir güç sezindiğinden dolayı."⁵⁰⁶

Nietzsche İsrailoğulları'nın kabile tanrısı olarak Yahve'nin evrimini izler. Bu Yahudi ve Hristiyan geleneğinde "Şeytan" kavramının evrimi bağlamında daha önce değindiğimiz bir olgudur. Yahve ilk başta Yahudilerin kabile tanrısı olarak, onların gurunu ifade eden ve olumlayıcı bir figürdür. Daha sonra Yahudiler köle olunca, Yahve'nin anlamı da değişir. Yahudilerin haklı gururunun simgesi olarak görülen Yahve, rahip ajitatörler elinde bir alet haline geldi.⁵⁰⁷ Yahve, Yahudileri yalnızca ödüllendiren bir tanrı olmaktan çıkıp onların

⁵⁰¹Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 27.

⁵⁰²Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 30.

⁵⁰³Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 30.

⁵⁰⁴Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 33.

⁵⁰⁵Hınc: Hınc kavramı, felsefede özellikle Nietzsche'nin ahlakıyla felsefi psikolojisinde önemli bir rol oynar. Ona göre, hınc, güç isteminin negatif formu olan güçsüzlük hissini, yani dışarıya boşaltılmayan içgüdülerin insanın içine dönmesinin sonucu olarak kendini gösteren hastalıklı bir duygudur. Nietzsche eserlerinde bu kavramı sıklıkla Fransızca olarak kullanır. (Bkz: A. Cevizci, 2005, *Paradigma felsefe sözlüğü*, İstanbul, *Paradigma Yayınları*.)

⁵⁰⁶Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 34.

⁵⁰⁷Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 35.

gazaplarına da neden olmaya başlayınca, Yahudi rahipler her gazabı günahın sonucu olarak sunmaya başladılar. Bu bağlamda doğal sürecin nedenselliği göz ardı edilmiş oldu. Bu nedenle artık, doğaya karşıt bir nedenselliğe gereksinim vardı.⁵⁰⁸ Bu ise yaşama uygun güdülerin oluşturduğu karayışın reddini beraberinde getirdi. Bu bağlamda Nietzsche şunları yazar:

“Nedir Yahudi ahlakı, nedir Hristiyan ahlakı? Rastlantının suçsuzluğunun katledilmesi, mutsuzluğun "günah" kavramıyla kirletilmesi; kendini iyi hissetmenin tehlike, "uyartı" olması; kendini fizyolojik olarak kötü hissetmenin vicdan kurdunca zehirlenmesi”⁵⁰⁹

Nietzsche bundan sonrasını dinlerin kurumsallaşma süreci bağlamında Hristiyanlığın doğuşuna kadar yorumlar. Ona göre Yahve'nin geçirdiği bu dönüşüm, evrensel buyruklarıyla kölenin hıncını ve vicdan azabını yansıtan bir tanrının yaratılmasıdır. Bu bağlamda Nasıralı bir Yahudi olan İsa Mesih'in küçük başkaldırma hareketi, bir kez daha Yahudi içgüdüydü.⁵¹⁰ Nietzsche bu bağlamda kanonik İncillerin yazımından itibaren İsa Mesih'in yaşamının ve öğretisinin çarpıtıldığını iddia eder. Yahve'nin imgesine ilişkin Yahudi rahiplerin yarattığı tahribatın bir benzerini, Paulus da Hristiyanlık öğretisi açısından gerçekleştirmiştir. Nietzsche, İsa'yı, öğretileri Paulus tarafından feci bir şekilde yanlış yorumlanan bir tür Budist olarak nitelendirir.⁵¹¹ Onun açısından yalnızca tinsel arınma söz konusudur ve diğer şeyleri yani bütün bir maddi dünyayı uzamsal imgelerden ibaret görür. Nietzsche'ye göre İsa, insanlığın kefareti karşılamak adına değil, kişinin nasıl yaşaması gerektiğini göstermek için⁵¹² öğretisi uyarınca yaşamış ve ölmüştür. Nietzsche'ye göre yalnızca bir Hristiyanca yaşam pratiği vardır, o da çarmıhta ölenin yaşadığı gibi yaşanmış bir yaşamdır.⁵¹³ Fakat Paulus; insani var oluşun bütün ağırlık noktasını, bu var oluşun ardına yerleştirdi.⁵¹⁴ Nietzsche'ye göre bu basit kavrayış değişikliğinin sonucu şöyle ifade edilmiştir:

“Yaşamın ağırlık noktası yaşamın içine değil, "öte"ye yerleştirilince -hiçliğe -, o zaman, yaşamın ağırlık noktası toptan kaldırılmış demektir. Kişisel ölümsüzlük konusundaki büyük yalan

⁵⁰⁸Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 36.

⁵⁰⁹Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 36.

⁵¹⁰Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 39.

⁵¹¹Burnham, 2015, **a.g.k.** s. 63.

⁵¹²Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 49.

⁵¹³Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 54.

⁵¹⁴Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 59.

içgüdülerdeki her ussallığı, her doğallığı yıkar, -içgüdülerde olumlu, yaşamı ilerletici, geleceği sağlamaştırıcı ne varsa, artık güvensizlik uyandırır.”⁵¹⁵

Nietzsche’ye göre Yahudi rahibin hıncı soylu yaşam karşındaki en büyük zaferini Paulus’un öğretisiyle kazanmıştır. Artık yaşamın anlamı ve değeri kesinlikle yaşamın kendisinde aranmaz. Yaşam ve özündeki her şey yadsınmıştır. Soylu değerlerin kendinden kaim varoluşları kölelerin zaferiyle çarpılmıştır. İşte yaşamın özüne aykırı değerlerin zirvesi olarak çileci ideal bu bağlamda ortaya çıkar. Nietzsche çileci idealin farklı gruplar tarafından kullanımları arasında bir ayrıma gider. Örneğin sanatçı, onu kendi yüceltmelerini mümkün kılan bir araç olarak yararlı bulur ya da filozof, çileciliği kendi varlığının gerekli koşullarından biri olduğu için takdir eder.⁵¹⁶ Fakat rahibin kavrayışıyla çileci ideal en yoz ifadesine kavuşur. Nietzsche, rahibin örneklediği şekliyle çileci idealin, saf bir metafizik gerçeklik ortaya koyduğunu iddia eder. Bu ideal, oluş, değişim, görünüş, duyular, şehvet dünyası ile karşı karşıyadır.⁵¹⁷ Bu idealin kökeni Hristiyan öğretinin temelindeki isim Paulus’tur. Nietzsche’ye göre Paulus, kin havarilerinin en büyüğüdür.⁵¹⁸ Nietzsche’nin yaşamın ağırık noktasını, yaşamın dışına itmekle suçladığı Paulus Korintliler’e birinci mektubunda şunları yazar:

“Tanrı dünya bilgeliğinin saçma olduğunu göstermedi mi? Mademki dünya Tanrı’nın bilgeliği uyarınca, Tanrı’yı kendi bilgileriyle tanımadı, Tanrı iman edenleri saçma sayılan bildiriyle kurtarmaya razı oldu...Çünkü Tanrı’nın saçmalığı, insan bilgeliğinden daha üstün, Tanrı’nın zayıflığı insan gücünden daha üstündür. Kardeşlerim, aldığınız çağrıyı düşünün. Birçoğunuz insan ölçülerine göre bilge, güçlü ya da soylu kişiler değildiniz. Ne var ki, Tanrı bilgeleri utandırmak için dünyanın saçma saydıklarını, güçlüleri utandırmak için de dünyanın zayıf saydıklarını seçti. Dünyanın önemli gördüklerini hiçe indirmek için dünyanın önemsiz, soysuz, değersiz gördüklerini seçti.”⁵¹⁹ (*Paulus, Korintliler’e 1. Mettup 1/20-28*)

Paulus’un mektubundan yaşamın özüne dair bilgeliğin yadsındığı ve soylu değerlerin Hristiyanca değerler karşısında konumlandırıldığı rahatlıkla çıkarılabilir. Bu dünyanın bilgisi açıkça değersiz olarak görülmekte ve dünyanın değersiz insanları soylulara tercih edilmektedir. Paulus bir başka bağlamda aynı kavrayışın bir devamı olarak, çileci idealin rahipçe yorumu açısından son derece önemli bir beden tasavvuru sunar:

⁵¹⁵Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 60.

⁵¹⁶Sedgwick, 2009, **a.g.k.** s. 12.

⁵¹⁷Sedgwick, 2009, **a.g.k.** s. 13.

⁵¹⁸Nietzsche, 2008, **a.g.k.** s. 67.

⁵¹⁹Kutsal Kitap, 2020, **a.g.k.** s. 1220.

“Beden fuhuş için değil, Rab içindir. Rab de bede içindir. Rab’bi dirilte Tanrı, kudretiyle bizi de diriltecek. Bedenlerinizin Mesih’in üyeleri olduğunu bilmiyor musunuz? Mesih’in üyelerini alıp bir fahişenin üyeleri mi yapayım? Asla! Yoksa fahişeyle birleşenin onula tek beden olduğunu bilmiyor musunuz? Çünkü ikisi tek beden olacak deniyor. Rab’le birleşen kişiyse O’nunla tek tuh olur. Fuhuştan kaçının. İnsanın işlediği bütün öbür günahlar bedeninin dışındadır; ama fuhuş yapan, kendi bedenine karşı günah işler.”⁵²⁰ (*Paulus, Korintliler’e 1. Mettup 6/13-18*)

Bosch’un adanmışlık figürü olarak Aziz Antonius, bu dünya görüşünün sadık bir takipçisi olarak ele alınabilir. *Aziz Antonius’un Baştan Çıkarılışı* (Görsel 82), çileci idealin en yoz yorumunun bir dışavurumudur. Aziz bu bağlamda sol (Görsel 85) ve sağ (Görsel 89) panellerde şehvetle sınınmıştır. Nietzsche’ye göre, kadınlardan kaçıp bedenlerine eziyet etmek zorunda kalanlar en şehvet düşkünü adamlardır.⁵²¹ Bu bağlamda Aziz Antonius’un sanrıları Nietzsche açısından, bastırılmış güdülerinin ona dönmesidir. Gerçekten de Nietzsche’ye göre zühdi erdemler sefil bir zorunluluk türetir.⁵²² Bu sefil ve inkâr dolu yaşantı, beden ve güdülere karşı geliştirilen yaşama aykırı değerlerin bir tezahürüdür. Bu bağlamda Hristiyan yorumuyla “Ruh isteklidir ama beden güçsüzdür” (*Matta 26/41*) Nietzsche bunu şöyle dile getirir:

“Bir zamanlar ruh aşağılayarak bakıyordu bedene: ve o zamanlar bu aşağılama yücelerin yücesiydi: -bedenin zayıf, iğrenç, açlıktan ölmek üzere olmasını isterdi ruh. Böylece bedenden ve yeryüzünden kurtulabileceğini düşünürdü.”⁵²³

Nietzsche; ister Orpheuşçu, ister Platoncu isterse de Hristiyan olsun bedeni ruh ya da akıl karşısında yadsıyan her türlü düşünce ve inanişe net bir şekilde karşıdır ve bunu şu şekilde ifade eder:

“Beden büyük bir akıldır, tek bir duygusu olan bir çoğulluktur, bir savaş ve bir barıştır, bir sürü ve bir çobandır. Senin küçük aklın da bedeninin aletidir, kardeşim, şu senin "tin" dediğin, senin büyük aklının küçük bir aleti ve oyuncağıdır.”⁵²⁴

Nietzsche Böyle Dedi Zerdüş’ta ruhun üç dönüşümünden bahseder. Platon’un üç parçalı ruh anlayışına dayanan Michael’in orta panel yorumunun, tarihsel ve kültürel koşulları göz önünde bulunduran daha kapsamlı bir yorumu olarak görülebilir. Nietzsche, ruhun üç evresini ahlak eleştirisinde kültür dolayımıyla ortaya koyduğu kavramların mecazlarına

⁵²⁰Kutsal Kitap, 2020, **a.g.k.** s. 1223.

⁵²¹F. Nietzsche (2003), *Tan kızılışı*, (Çev: Özden Saatçi), İstanbul: Say yayınları, s. 192.

⁵²²Nietzsche, 2012, **a.g.k.** s. 79

⁵²³F. Nietzsche (2016), *Böyle dedi Zerdüş*, (Çev: Mustafa Tüzel), İstanbul: İş bankası kültür yayınları, s. 7.

⁵²⁴Nietzsche, 2016, **a.g.k.** s. 28.

dönüştürür. Bu noktada üstinsana giden aşamaların önemli dönüm noktalarını işaret eder. Nietzsche ruhun dönüşümünü şöyle dile getirir:

“Tin’in üç dönüşümünü anlatacağım size: Tin’in deveye, devenin aslana ve son olarak da aslanın çocuğa dönüşmesini... Nedir ağır olan? diye sorar dayanıklı tin, sonra diz çöker bir deve gibi ve iyice yüklenmek ister... Ne ki en ıssız çölde gerçekleşir ikinci dönüşüm: aslan kesilir burada tin, özgürlüğü geçirmek ister eline ve efendi olmak ister kendi çölünde... Kardeşlerim, tinde aslana ne gerek var? Yetmez mi, fedakâr ve saygılı, dayanıklı bir hayvan? Yeni değerler yaratmak- aslanın da gücü yetmez henüz buna. Ama yeni bir yaratım için özgürlük yaratmak- buna yeter aslanın gücü... Ama söyleyin kardeşlerim, aslanın gücünün yetmediği, ama çocuğun yapabileceği ne var ki? Neden yırtıcı aslanın bir de çocuk olması gerekiyor ki? Masumiyettir çocuk ve unutuş, yeni bir başlangıç, bir oyun, kendi kendine dönen bir çarktır, bir ilk hareket, kutlu bir Evet deyiştir. Evet, kutlu bir Evet-deyiş gerekir yaratma oyununa...”⁵²⁵

Bu bağlamda deve, köle ahlakının ağır yükünü yüklenen çileci idealin tiplerini simgeler. Onların en yozu ve ölümcülü zehirli örümceklerdir. Onların ruhunda yalnızca hınç hüküm sürer. Hem kendilerini hem dünyayı inkâr eden münzevilerdir bu örümcekler. "İntikam almak istiyoruz ve bizimle aynı olmayan herkese küfretmek" - böyle ant içer örümcek-yürekli. ⁵²⁶ Zehirli örümceklerin intikamı yalnızca efendinin değerleri değildir, bütün bir dünya zehirli örümceğin hincına maruz kalır. Yaşam karşısında öte-dünya vaizleridirler ve yaşamdan yana konuşmaları: acı çektirmek isteyişlerindedir. ⁵²⁷ Aslan, yaşamın bu yorumuna hayır deme cesareti gösteren bir figür olarak, töre ahlakından ve yerleşik değerlerden belli ölçüde ayrışabilen ruhlara işaret eder. Fakat onun yeni değerler yaratabilecek gücü ve yeteneği yoktur. Nietzsche bu bağlamda bizi “kutlu evet”in sahibi çocukla tanıştırır. O, Titanlar tarafından parça parça edilerek öldürülmüş ve yeniden doğmuş bebek Dionysos’tan başkası değildir. Yaşamı ve oluşu olumlayan yegâne figür odur.

Bu bağlamda *Tragedyanın Doğuşu*’ndan itibaren merkeze aldığı Dionysosçu dürtünün çok daha merkezi bir öneme kavuştuğu iddia edilebilir. Zira Tragedyanın Doğuşunda Apolloncu dürtülerle bir uyumu ifade eden Dionysosçu dürtü, artık üst insanın yaşamı ve oluşu olumlamasının biricik koşulu hale gelir. Gerçekten de Nietzsche’nin düşünsel gelişiminde Dionysosçu itki, erken dönem eserlerinden sonraki eserlerine kadar derin bir

⁵²⁵Nietzsche, 2016, a.g.k. s. 19 – 21.

⁵²⁶Nietzsche, 2016, a.g.k. s. 96.

⁵²⁷Nietzsche, 2016, a.g.k. s. 97.

değişime uğrar, ancak baştan sona merkezi kalır.⁵²⁸ Nihayet Nietzsche kendini şöyle ifade eder: “Anladınız mı beni? Çarmıhtakine karşı Dionysos.”⁵²⁹

Bosch’un ikonografisi bağlamında göstermeye çalıştığımız alternatif izlek, Nietzsche’nin de kendi kültür ve ahlak eleştirisinde açıkça işaret ettiği bir gelenektir. Apollonun sağdık müridi Orpheus’tan, Phythagoras’a ondan Platon’a ve nihayet ondan da Hristiyanlığa miras kalan şey dünyanın duyulur ve düşünülür (hakiki) olarak ikiye ayrılmasıdır. Hepsi beden karşısında ruhu üstün tutarlar ve onun ölümsüz olduğuna inanırlar. Hepsi; oluş karşısında varlığa, dürtüler karşısında akla, acı karşısında, günaha ve trajik olan karşısında çileci ideale sarılırlar. Bütün bu gelenek en büyük ve biricik hakikat iddiasıyla ortaya çıkmış olsa da, asıl yaptıkları şey hakikati yaşamdan ve oluştan kovmaktır. Onların söylemleri daima bir öte-hakikati vaaz eder. Nietzsche ise bu anlatının tam karşısında yaşamın ve oluşun filozofudur. Bu bağlamda Bosch’un alegorik eserlerindeki ikonolojik anlamı bozmanın aracı olarak kullanılabilir. *Dünyevi Zevkler Bahçesi* ve *Saman Arabası*’nın orta panellerinde ortaya konulan dünya tasavvurunun panzehridir. Aziz Antonius’un adanmış bir figür değil, çöküşün en açık işareti olduğunu ortaya koyar.

⁵²⁸Burnham, 2015, **a.g.k.** s. 101.

⁵²⁹Nietzsche, 2005, **a.g.k.** s. 124.

7. DEĞERLENDİRME

Bosch'un yaşamıyla ilgili son derece az bilgi sahibiyiz. Onun gibi büyük ve yenilikçi bir ressamın üzerine yazarken bu önemli bir eksiklik olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda şahsi hayatından bağımsız olarak sanatsal gelişimini de izlemek pek mümkün görünmemektedir. Araştırmacılar pek çoğu tarihsiz olan eserlerinin tasnifi noktasında, üslup ya da kompozisyon özellikleri üzerinden süpekülatif diyebileceğimiz genel değerlendirmelerde bulunmaktan başka bir şey yapamazlar. Yine de Bosch'un çağındaki tasviri sanatlara dair bir araştırma Bosch'un sanat formasyonu hakkında önemli ipuçları verebilir. Bu bağlamda Flaman resim geleneğinin büyük ustalarıyla aynı teknik olanakları kullanmakta olduğunu biliyoruz. Çoğu ahşap paneller üzerine yağlıboya olarak uygulanmış kompozisyonları, Kuzey Resminin *Uluslararası Gotik* akımdan beri severek tercih ettiği detaycı anlayışı hatırlatmaktadır.

Bosch'un en dikkat çekici özelliği demonik tasvirleriyle karakterize olan figüratif yaklaşımı ve yenilikleridir. Bosch bu bağlamda, kendinden önceki pek çok ressamdan son derece ayrı durmaktadır. Yine de etkilenmelere tamamen kapalı görünmektedir. Bu bağlamda onun figürlerinin kökeni Flaman resminin büyük geleneğinden ziyade, resim elyazmaları ve tek sayfalık baskılardaki figürlerde aranmalıdır. Çalışmanın ilk kısmında bu bağlamda değerlendirilebilecek bazı örnekleri alıntılama çalışılmıştır. Bu tasvirler onun insan-hayvan ya da insan-hayvan-mekanik aletler şeklinde tasvir ettiği demonlarına ilişkin önemli etkilenmeler içermektedir. Son derece yaratıcı ve özgün olan bu tasvirler, aslında zamanın genel kabullerinin Bosch'a özgü bir yorumundan ibarettirler. Daha kapsamlı bir okumayla görülebileceği gibi zamanının ruhu dışında hiçbir şeyi sembolize etmemektedirler.⁵³⁰ Genel tavrı Hristiyan inançlarına bağlı olarak kalsa da, öte dünyanın kaçınılmaz yargısı ve cezaları yaşadığımız dünyaya egemen hale gelmiştir. Başka bir deyişle Bosch'un resimlerindeki Şeytani pus, insani ve maddi olan her şeyi gölgelemiştir.⁵³¹

Çalışmada Bosch'un eserlerini klasik İncil temalı sahneler ve alegorik büyük kompozisyonlar olarak ayırarak ele almak uygun görülmüştür. Bu tavır tamamen çalışmanın anlayışı uyarınca benimsenmiştir. İncil temalı eserlerine müstakil bir bölüm ayrılmış olmakla birlikte, onlar yalnızca genel dünya görüşünün belirgin göstergeleri olarak, alegorik büyük kompozisyonları destekleme amacıyla kullanılmışlardır. Kuvvetli bir Hristiyan

⁵³⁰Linfert, 1989, a.g.k., s.7

⁵³¹Linfert, 1989, a.g.k., s.8

duyarlılığa sahip olduğundan şüphe edemeyeceğimiz ressam, Kuzey resmi içerisindeki alegorik gelenekle örtüşen bir anlatı diline sahiptir. Bu bağlamda günahlar, müzik, ahmaklık vb. pek çok tema hem İncil konulu sahnelerinde hem de alegorik kompozisyonlarında temel olgulardan birisi olarak karşımıza çıkar.

Çalışmada özel olarak odaklanılan yönü ise dünyadaki kötülüğe karşı duyarlılığı olmuştur. En açık ifadesini cehennem tasvirlerinde bulan kötülük, ressam tarafından büyük bir hazla kavranmış ve uygulanmış gibi görünmektedir. En yaratıcı figüratif öğeler daima kötülüğün tasvirlerinde görülmektedir. Söz gelimi *Dünyevi Zevkler Bahçesi* ve *Saman Arabası* kompozisyonlarında sol paneli oluşturan cennet tasvirlerinden itibaren kötülük, hem dünyada hem de Bosch'un kompozisyonlarında en önemli olgu olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda Hristiyanlığın ilk yıllarından itibaren etkili olmuş gnostik eskatolojinin dünya tasavvuru ressamın bu tavrıyla önemli ölçüde örtüşmektedir. Bu iddia ressamın gnostik bir kişilik olduğu anlamına gelmez. İnsanın dünyadaki varoluşuna dair duyarlılıkta bu anlayışla örtüştüğünü ifade eder. Bu bakış açısına yakın bir anlayış ile hareket etmesindeki önemli olgulardan birisi de Bosch'un yaşadığı dönem ve coğrafya ile ilgili olarak ortaya konabilir. Toplu ölümlere sebebiyet veren; veba, yangın, savaş ve sel gibi doğal afetler, Bosch'un yaşadığı çağda bireysel kefaret anlayışının gelişmesine hizmet etmiş gibi görünmektedir. Bu yaklaşım, neden doğal afetlerin inançsız insanlara yollanan birer ilahi ceza olarak yorumlandığını açıklar.⁵³² Alegorik gelenek içindeki adanmışlık figürlerinin mahiyetine dair yaptığımız açıklamayı da göz önünde bulundurursak, tüm bu çağ, ölümün ve ölüyü öte dünyada bekleyen azapların saplantısına kapılmış gibidir.⁵³³

“Alegorik triptikler için ikonografik bir izlek” başlığı altında, gnostik dünya görüşünün kökenlerine dair uzunca denilebilecek bir anlatı söz konusudur. Bu anlatıda Orpheusçu öğreti merkezi bir öneme sahiptir. Bu tarihsel arka plan, Bosch'un ikonografisinden ziyade Nietzsche'nin kültür ve ahlak eleştirisi bağlamında önem kazanmaktadır. Gerçekten de Nietzsche açısından temel düşmanlar Sokrates ve Platon olarak görülmektedir. Bu gelenek ise Orpheusçu ve Phythagoraçı öğretiler ile kuvvetli bir bağa sahiptir. Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'nda, Sokrates'i Dionysosça güdülerin düşmanı olarak ortaya koyar ve onun “yeni bir Orpheus olduğunu görüyoruz”⁵³⁴ diye yazar. Bu bağlamda Orpheus antik

⁵³²Peccatori, Zuffi, 2002, **a.g.k.** s.10.

⁵³³Eliade, 2022, **a.g.k.** s. 262.

⁵³⁴Nietzsche, 2021, **a.g.k.** s. 80.

teoloji ve felsefenin merkezi bir figürü olarak durmaktadır. Aynı önemi Hristiyanlık inancı bağlamında da görülebilmektedir. Zira Nietzsche'ye göre Hristiyanlık, daha önce değindiğimiz gibi halk için Platonculuktan başka bir şey değildir.

Bosch üzerine literatürde bir başka önemli izlek simya alegorileri üzerinden ortaya konulmuştur. Pek çok yayının kaynaklık ettiği bu anlayış simya elyazmalarındaki bazı tasvirlerle Bosh'un kompozisyonlarındaki bazı öğelerin benzerliklerine dayanmaktadır. Gizli bir sanat olarak simya elyazmalarında sanatın sırları, ancak belli ölçüde aşına olan birisinin anlayabileceği sembolik temsillerle ortaya konmaktaydı. Dolayısıyla bu elyazmaları, görsel malzeme açısından son derece zengindir. Bosch'un *Dünyevi Zevkler Bahçesi* kompozisyonundaki pek çok figür, simya elyazmalarındakilerle kuvvetli benzeşimler göstermektedir. Araştırmacıların bir kısmı Bosch ve simya ilişkisini, Bosch'un eşinin aile mesleği olarak gördükleri eczacılık üzerinden kurmuşlardır. Fakat Gibson'a göre Bosch'un eşinin sanıldığı gibi, eczacı bir aileden geldiğine dair hiçbir kanıt yoktur.⁵³⁵ Tabii bu durum Bosh'un simya ile hiçbir alakasının olmadığı anlamına gelmez.

Simyanın tinsel yorumu, Hristiyanlık öğretisiyle kuvvetli bir benzerlik taşır. Bu bağlamında simyanın Bosch tarafından kullanım bağlamı sorunu gündeme gelmektedir. Gerçekten de simyadan yararlandı mı? Yararlandıysa ne bağlamda yararlandı? Bu sorulara nesnel bir cevap vermek mümkün gözükmemektedir. Bu noktada buradaki yorumum simya öğelerinin kompozisyonlardaki konumlarına dayanmaktadır. Sözgelimi *Dünyevi Zevkler Bahçesi* cehenneminin Ağaç Adam figürünü ele alalım; bu figür cehennem en önemli figürüdür ve yumurta biçimli gövdesi başta olmak üzere kuvvetli simya göndermeleri içeriyor gözükmemektedir. Simyanın alegorik bir deformasyonu olarak bu figür cenennemin demirbaşdır. Bu bağlamda simya Bosch için bir şarlatanlık ve aldatmadan öteye gidemez. Büyük kompozisyonlarında bir şekilde yer almış her türlü öğenin, kuvvetli bir öfke ya da alayın konusu olduğu gerçeğini de hesaba katarsak, bu yorum daha da kuvvet kazanmaktadır.

Alegorik triptiklerin genel yorum çerçevesinin ortaya konabilmesi bağlamında, Panofsky'nin ikonolojik yorumuna referansta bulunulmuştur. Zira araştırmacılar açısından Panofsky'nin ortaya koyduğu temel yorum aşamalarından özellikle uzlaşmalı anlam aşaması, en azından *Dünyevi Zevkler Bahçesi* üzerinden bir muamma gibi görünmektedir.

⁵³⁵W.S. Gibson (1997 b), "Bosch, Hieronymus", *Dutch art, an encyclopedia*. (Ed: W. S. Gibson, R. Dekker, N. J. Troy, C. Blotkamp), New York: Routledge, s. 46.

Bu krizin en belirgin görüldüğü yaklaşım Wilhelm Fraenger'in Bosch'un *Dünyevi Zevkler Bahçesi* üzerine yorumudur. Araştırmacı pek çok meslektaşısı gibi tabloya, mutlak çözümü olan bir bilmece gibi yaklaşmıştır. Bu bağlamda elimizde çok az bilgi olmasına rağmen Bosch'un yaşamı ile ilgili bol miktarda spekülasyon iddiayı gündeme getirmiştir. Yine de eser, Bosch araştırmaları açısından önemli bir referans olarak görülmüştür. Gibson bu durumu, "kısmen yeniliği ve heyecan verici karakterinde, ama daha da fazlası, kendi içlerinde pozitif değerler olarak yirminci yüzyılın özgür aşk ve sınırsız cinsellik kavramlarıyla iyi uyum sağlamasında yatar"⁵³⁶ şeklinde yorumlamıştır. "Yazıldığı dönemin bazı kültürel olgularına hitap etse de onun temel önermesi oldukça tartışmalıdır"⁵³⁷ diye ekler.

Fraenger'in yorumunda Özgür Ruhun kardeşliği şeklinde ifade olunan kapalı bir cemaatin varlığından bahsedilir. Bu reform eşiğindeki Avrupa'da kilise baskısından rahatsız olan pek çok grubun kilise tarafından adlandırılma biçimidir. Kilise kendi otorite ve inançlarına yönelmiş muhalif gruplara, genel ahlak kurallarından yoksun barbarlar şeklinde bir yafta yapıştırılmıştır. Fakat aslında bu gruplara ilişkin baskının asıl nedeni kilise adamlarının ve keşişlerin kıskançlığıydı.⁵³⁸ Kilise onlara karşı bir kara propoganda olarak, onları ahlak karşıtı olarak yaftalamaktaydı. Buna rağmen *antinomusçuluğa*⁵³⁹ teşvik ettiklerini gösteren hiçbir kanıt yoktur.⁵⁴⁰ Bu noktada Fraenger'in antinomusçu Âdemci tarikatı tarihsel olarak bile çarpıtılmış bir imge olabilir. Fakat asıl kuvvetli iddia, Bosch'un böyle kapalı bir tarikata üye olması ve *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin bütün bir kompozisyonunun tarikatın büyük ustası tarafından tasarlandığı iddiasıdır. Bu bağlamda Fraenger, Bosch'u sadece bir kişilik olarak değil, bir sanatçı olarak da yok etmiştir.⁵⁴¹ Bosch'un yaratıcılığa tamamen devre dışı bırakılmıştır.

Oysa Bosch'un hazır bir şablona göre kompozisyonlar oluşturmadığı yönünde kuvvetli deliller mevcuttur. İleri kızılötesi görüntüleme teknikleri bize bazı temel bulgular sunmaktadır. Örneğin Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin sol panelinde, çok daha geleneksel bir yaratılış tasviri oluşturulmuştur. Bu tasvir, mevcut yaratılış sahnesinin biraz üzerinde,

⁵³⁶Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 10.

⁵³⁷Gibson, 1997 a, a.g.k. s. 10.

⁵³⁸Eliade, 2022, a.g.k. s. 259.

⁵³⁹Antinomusçuluk: Genellikle tüm dinlerde görülen bir eğilim olarak aydınlanmaya ermiş seçkinler için mevcut dinsel kuralların artık geçerliliğini yitirdiği, hatta bunların onlar için birer engel olduğu düşüncesidir. (Bkz. M. Eliade, (2022), *Dinsel inançlar ve düşünceler tarihi, Muhammed'den reform çağına.* (Çev: Ali Berktaş), İstanbul: Alfa yayınları)

⁵⁴⁰Eliade, 2022, a.g.k. s. 260

⁵⁴¹Rembert, 2012, a.g.k. s.63.

kızılötesi görüntüleme ile tespit edilebilmiştir.⁵⁴² Aynı eser üzerinde yapılan incelemelerde, sağ paneldeki cehennem tasvirinde de önemli değişiklikler yapıldığı gözlemlenmiştir. İlk kompozisyon kurgusunda, büyük bir kurbağanın Cehenneme hükmetmesi amaçlanmıştır.⁵⁴³ Şehvetin ve bataklıkta rastgele üremenin sembolü olarak ele alınan kurbağa, daha sonra cehennem tasvirindeki merkezi konumundan kaldırılmıştır. Bu bağlamda cehennem tasvirinin mevcut hali ikinci bir kompozisyonudur. Bu durum Bosch'un hazır ve tamamen belirlenmiş şablonlara göre hareket etmediğini kanıtlamaktadır.

Fraenger ayrıca Bosch'u kuvvetli bir reform yanlısı gibi de göstermek ister. Fakat bu noktada unutulmamalıdır ki, Bosch'un eserleri en büyük ilgiyi karşı-reformun kalesi İspanya'da görmüştür. Döneminin olayları içerisinde Bosch'u bizden daha iyi tanıyan hamiler, eğer Bosch uzlaşmaz bir reformcu olsaydı, onun eserlerine bu kadar ilgi duymazlardı. Bosch ve reform arasında kurulan ilişki, onun ruhban sınıfına yönelik keskin hicvinden kaynaklanmaktadır. Fakat Avrupa'da reform hareketi hiç kuşkusuz ki diğer bütün olaylar gibi birden bire oluşmamıştır. Reform, zaten geniş halk kitleleri arasında oluşan bir rahatsızlığın son halkasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda Bosch'un tasvirleri açık bir tarafgirlik olarak yorumlanamaz. Fraenger'in Bosch'u reformcu olarak göstermek istemesi, aslında onun kapalı bir tarikatın sadık üyesi olma iddiasını güçlendirmek için ortaya attığı bir başka iddiadır. Oysa Bosch gerçekten kapalı bir cemaat için işler üretmiş olsaydı, sanatçının ölümün kısa süre sonrasında eserleri serbest dolaşımında olamazdı.⁵⁴⁴

Fraenger'in yorumu literatürdeki eski önemini yitirmiş görünmektedir. Alegorik kompozisyonların yorumlanmasına dair burada referans aldığımız kaynaklar olan halk kültürü ve Kutsal Kitap anlatısı üzerinde ahlaki bir alegorinin izini sürenler olmuştur. Bu bağlamda Meinhard Michael'in *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'ne ilişkin yorumundaki bazı unsurlar, buradaki okumalara oldukça katkı sağlamıştır. Michael tek tek figürlerin yorumundan ziyade, kompozisyonu belli bölümleri üzerinden birbiriyle ilişkili iç içe geçmiş alegoriler olarak görür. Bu yorum, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin orta panelini duyular ve bedenini yanlış kullanımı şeklinde ele alabilmemizi sağlamaktadır. Bu bağlamda Nietzsche üzerinden gerçekleştirmeye çalıştığımız okumaya ilişkin, Michael'in ortaya koyduğu ruh ve duyular alegorisi son derece önemlidir. Çünkü bu yorum, Platoncu ve Hristiyan ahlakın

⁵⁴²Michael, 2018, **a.g.k.** s. 159.

⁵⁴³Michael, 2018, **a.g.k.** s. 109.

⁵⁴⁴Rembert, 2012, **a.g.k.** s.60.

Nietzsche tarafından ortaya konan eleştirisiyle önemli ölçüde örtüşmektedir. Bu tarz bir yorum pratiği, bu çalışmada gerçekleştirmeye çalışılan kuramsal okumaya diğer yorumlardan daha çok hizmet etmiştir.

Bu çalışmayla ortaya konulmaya çalışılan yorum, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*, *Ahlakın Soykütüğü* ve *Deccal* gibi eserleri merkeze konularak, Bosch'un ikonografisini tersyüz etme girişimi olarak ele alınabilir. Bu Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nun ilk baskısında ifade ettiği haliyle Platonculuğun tersyüz edilmesi denemesiyle benzerlik taşımaktadır. Bosch'un eserlerinde gnostik eskatolojiyle oldukça benzeyen bir tarzda ortaya konan anlatı, Nietzsche tarafından tersten yazılmaya müsait görünmektedir. Triptiklerin soldan sağa ilahi bir cümle gibi kurgulanmış doğrusal akışı, Nietzsche'nin deyişiyle, bir mezarcı mimiğiyle *monotono-teizmi*⁵⁴⁵ oynamaktır.⁵⁴⁶ Bu noktada Nietzsche'nin ahlak ve kültür eleştirisi bize, bu sıkıcı ve tek tanrıca ikonografiyi bozma olanağı sağlamaktadır. Nietzsche üzerinden gerçekleştirilecek bir yorum, *Dünyevi Zevkler Bahçesi* ve *Saman Arabası* triptiklerinin orta panellerini, Hristiyan parantezi olan yan panellerden kurtarabilmektedir. Nietzsche'nin deyişiyle duyulur dünya karşısında bir yalandan ibaret olan "hakiki" dünyaya tekabül eden yan paneller, orta paneldeki kompozisyonların ya da duyulur dünyanın çarpıtılmış bir yorumundan başka bir şey değildir.

Dünyevi Zevkler Bahçesi ve *Saman Arabası* triptiklerinde ortaya konan yadsıma, Aziz Antonius'un *Baştan Çıkarılışı*'nda zirveye ulaşır. Bu zirve, Nietzsche'ye göre bozulmanın ve çöküşün zirvesidir. Artık elimizde çarpıtılmış haliyle de olsa duyular dünyası yoktur. Elimizde, zühdü erdemlerin oluşturduğu bir rüya ve korkunç bir sanrıdan başka bir şey kalmamıştır. İnsanın en temel yanlarının, bedeninin ve duyuların yanlış yorumu nihayet dünyayı insan için bir hapishaneye çevirmiştir. Orpheusçuluktan beri insan ruhu için bir hapisane olarak görülen beden, artık bütün dünyadır. Gnostik eskatoloji bağlamında Şeytan'ın hükümdarlığıdır. Platonculuğa göre, tinsel erdemlerin sonsuzca yitirilişidir. Hristiyanlığa göre, zaten ilk günahla kirletilmiş suçlu bir varoluştur. Yaşam hakkında, tüm zamanlarda en bilgeler hep aynı yargıya varmışlardır: değmez.⁵⁴⁷ Nietzsche'nin gözünde ise bu adanmışlık, çöküşün en yoz hali olan 'çileci ideal'den başka bir şey değildir.

⁵⁴⁵Monotono - theistlik: Nietzsche'nin "mono-theistlik" (tek-tanncılık) ve monoton (tek-düze) kavramları üzerinden yaptığı bir kelime oyunu.

⁵⁴⁶Nietzsche, 2010, **a.g.k.** s. 20.

⁵⁴⁷Nietzsche, 2010, **a.g.k.** s. 11.

Çileci yaşamın kutsanması, aslında yaşamın değerden düşmesi demektir. Varlığın oluşu yadsınması, ideanın duyular üstündeki sözde zaferidir. Çileci idealin yükünü sırtlanan devenin, kendi çölünü araması, zehirli örümceğin ısırtığıyla hınca ve vicdan azabına tutsak olmasıdır. İnsanın özgürce atılımlarının hiçliğe yöneltilmesi, anlamın ve hakikatin sonsuzca ötelenmesidir. Yaşamı yadsıyan insanın, kendi çölünde seraplar görüp onları hakikat bellemesidir. Kültürün, yaşam karşıtı değerler tarafından değersizleştirilmesidir. İşte Bosch'un triptiklerinin bir yorumcusu olarak Nietzsche'nin bize önerdiği yaklaşım budur. Nietzsche'ye göre Bosch, Tragedyanın katili olarak nitelediği Euripides'in resimdeki suç ortağıdır. Bosch'un ikonografisinde dünya, bütün görkemiyle Golgota Tepesi'dir, yaşam, ilk günahla kirlenmiştir ve beden çarmıha çivilenmiştir.

8. SONUÇ

Bosch'un resimleri; ilk karşılaştığım günden bu yana zihnimde, bir kültürün dünya üzerine söylemi olarak iz bırakmıştır. Bu kültürün en özlü ifadesi ve eleştirisi Nietzsche tarafından ortaya konulmuştur kanaatindeyim. Çalışmada yapmayı denediğim şey, kendisini “ben bir dinamitim insan değilim”⁵⁴⁸ diye tanımlayan Nietzsche’yi Bosch’un alegorik sahnelerindeki yangına sürmektir. Yani Bosch’un yangınına körük olarak Nietzsche’yle gitmektir. Bu denemenin, hemen hemen aynı kültür evreninde yetişmiş ve iki ayrı ucu temsil eden iki dehanın anakronik bir diyoloğu şeklinde yorumlanmasını isterim. Nietzsche *Putların Alacakaranlığı* eserinde felsefesini, “çekiçle yapılan” bir put kırma işlemi olarak niteler. Gerçekten de o elinde çekiç varken vurduğu yerden gelen sesin tınısını yorumlama konusunda bir dehadır. Onun çekicinin tahribatını Bosch’un bütün alegorik triptiklerinde gözlemleyebiliriz.

Bosch, dünyaya karşı bütün güvensizliğini alegorik triptiklerinde oldukça etkileyici tekinsizlik manzaraları olarak ortaya koymuştur. Gerçekten de onun manzaraları büyüleyici bir renk cümbüşü şeklinde oluşturulduğunda bile içinde bulunmaya tereddüt edebileceğimiz kompozisyonlardır. Günaha ve dünyanın günahlar tarafından kirlenmişliğine bu denli inanmış bir figür olarak yine de onları inatla hatta tutkuyla resmetmekten geri durmamıştır. Hatta bu bağlamda İncil’in “*Eğer sağ gözün günah işlemene neden olursa, onu çıkar at*” (*Matta5/29*) buyruğunu çiğnediği bile iddia edilebilir. Zira kendisinin de korkunç biçimde rahatsızlık duymasına rağmen, günaha teslim olduğunu düşündüğü dünyanın dâhiyane tasvirlerini yapmıştır. Peki, Bosch ve Nietzsche’nin karşılaşmasından ne beklenir? Ateş ve dinamitin karşılaşmasından ne beklenirse o: Tahribat. Fakat bu tahribat hiç kuşkusuz kültürümüzün ahlaki ufkuna yöneliktir.

⁵⁴⁸Nietzsche, 2005, a.g.k. s. 115.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (2016). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları.
- Anonim. (2020). *Kutsal Kitap (Çev: Komisyon)*. İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- Berkowitz, P. (2003). *Nietzsche: bir ahlak karşıtının etiği, (Çev: Ertürk Demirel)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bowie, A. (2022). *Alman Felsefesine Giriş (Çev: Bilhan Gözcü)*. İstanbul: Say Yayınları.
- Burnham, D. (2015). *The Dictionary of Nietzsche*. London: Bloomsbury Academic.
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cevizci, A. (2014). *Etik-Ahlak Felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2016). *İlkçağ Felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2022). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cole, B. (2011). "Seven Deadly Sins" *The Cambridge dictionary of Christian theology, (Ed: I. A. Mcfarland, D. A. S. Fergusson, K. Kilby, I. R. Torrance.)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cömert, B. (2019). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Crislip, A. (2011). "Asceticism", *The Cambridge dictionary of Christian theology, (Ed: I. A. Mcfarland, D. A. S. Fergusson, K. Kilby, I. R. Torrance.)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Jauregui, M. H. (2010). *Orphism and Christianity in Late Antiquity*. Berlin: De Gruyter Publishing.
- Deleuze, G. (2016). *Nietzsche ve Felsefe, (Çev: Ferhat Taylan)*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Dixon, L. S. (1981). *Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science*. The Art Bulletin, Vol. 63, No. 1. <http://www.jstor.org/stable/3050089>, (Erişim tarihi: 06.01.2022).
- Eliade, M. (2020). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, taş devrinden Eleusis mysterialarına, (Çev: Ali Berktaş)*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Eliade, M. (2021). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Gotama Budha'dan Hristiyanlığın doğuşuna, (Çev. Ali Berktaş)*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Eliade, M. (2022). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Muhammed'den reform çağına. (Çev: Ali Berktaş)*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Fleming, J. -H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi. (Çev: Hakan Abacı)*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Fraenger, W. (1951). *The Millemnium of Hieronymus Bosch, Outlines of a new interpretation*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Gibson, W. S. (1997 b). “*Bosch, Hieronymus*”, *Dutch art, an encyclopedia*. (Ed: W. S. Gibson, R. Dekker, N. J. Troy, C. Blotkamp). New York: Routledge.
- Gibson, W. S. (1997 a). *Hieronymus Bosch*. London: Thames and Hudson.
- Gombrich, E. H. (2011). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Erol Erduran, Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Graf, A. (2012). *Art of the Devil*. New York: Parkstone Press International.
- Guiley, R. E. (2001). *The Encyclopedia of Saints*. New York: Facts On File.
- Hançerlioğlu, O. (2013). *Dünya İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jordan, M. D. (2011). “*Body*”, *The Cambridge Dictionary of Christian Theology*, (Ed: I. A. Mcfarland, D. A. S. Fergusson, K. Kilby, I. R. Torrance.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Küçükalp, K. (2003). “*Apolloncu Dionysosçu Karşıtlığı*”, *Felsefe ansiklopedisi* (Ed: Ahmet Cevizci), *Cilt I*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Levy, J. L. (1997). “*Carnal Life, carnal vices*”, *Dutch art, an encyclopedia*. (Ed: W. S. Gibson, R. Dekker, N. J. Troy, C. Blotkamp). New York: Routledge.
- Linfert, C. (1989). *Hieronymus Bosch*. New York: Harry N. Abrahams, Inc., Publishers.
- Martin, S. (2009). *Simya ve Simyacılar*. (Çev: Eylem Çağdaş Babaoğlu). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Michael, M. (2018). *Hieronymus Bosch's The garden of earthly delights, the senses and the soul in dream and awakening*. Norderstedt: PubliQation Academic Publishing.
- Nietzsche, F. (2003). *Tan kızılığı*, (Çev: Özden Saatçi). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2005). *Ecce Homo, kişi nasıl kendisi olur*, (Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2008). *Deccal, Hristiyanlığa lanet*, (Çev: Oruç Aruoba). İstanbul: İthaki yayınları.
- Nietzsche, F. (2010). *Putların Alacakaranlığı*, (Çev: Mustafa Tüzel). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2011). *Ahlakın Soykütüğü Üstene*, (Çev: Ahmet İnam). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2012). *İnsanca pek insanca – 1*, (Çev: Cemal Atila). İstanbul : Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2013). *İyinin ve kötünün ötesinde*. (Çev: Ahmet İnam). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2015). *Yunanlıların trajik çağında felsefe*. (Çev: Gürsel Aytaç). İstanbul: Say Yayınları.

- Nietzsche, F. (2016). *Böyle Dedi Zerdüşt*, (Çev: Mustafa Tüzel). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2021). *Tragedyanın Doğuşu*, (Çev: Mustafa Tüzel). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öndin, N. (2017). *Rönesans ve Simya*. İstanbul: Hayal Perest Yayınları.
- Panofsky, E. (2018). *İkonoloji Araştırmaları, Rönesans sanatında insancıl temalar*. (Çev: Orhan Düz). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Peccatori, S. Z. (2002). *Bosch* (Çev. Nur Gökçeoğlu). Ankara: Dost Kitabevi.
- Peters, F. A. (2004). *Antik Yunan Felsefe Terimleri Sözlüğü* (Çev: Hakkı Hünler). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Platon. (2010). *Devlet* (Çev. Sabahattin Eyüboğlu). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Platon. (2022). *Phaidon* (Çev: Furkan Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- Poirier, P. H. (2011). "Gnosticism", *The Cambridge Dictionary of Christian theology*, (Ed: I. A. Mcfarland, D. A. S. Fergusson, K. Kilby, I. R. Torrance.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Powell, B. B. (2018). *Klasik Mitoloji*. (Çev. Sinan Okan Çavuş). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Rembert, V. P. (2012). *Bosch*. New York: Parkstone Press.
- Russell, J. B. (2018). *İblis, erken Hristiyan Geleneği*. (Çev. Ahmet Fethi). Ankara: Panama Yayıncılık.
- Russell, J. B. (2020). *Şeytan, antikiteden Hristiyanlığa kötülük algıları*. (Çev. Elif Çevik). Ankara: Panama Yayıncılık.
- Russell, J. B. (2021). *Lucifer, Ortaçağ'da şeytan*. (Çev: Ahmet Fethi). Ankara: Panama Yayıncılık.
- Saliers, D. E. (2011). "Music, Theology And " , *The Cambridge Dictionary of Christian theology*, (Ed: I. A. Mcfarland, D. A. S. Fergusson, K. Kilby, I. R. Torrance.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Sedgwick, P. R. (2009). *Nietzsche, the key concepts*. New York: Routledge Publishing.
- Sonnema, R. (1997). "Music and Musical Instruments", *Dutch Art, an Encyclopedia*. (Ed: W. S. Gibson, R. Dekker, N. J. Troy, C. Blotkamp). New York: Routledge.
- Stokstad, M. C. (2014). *Art History*. New Jersey: Pearson Education.
- Tükel, U. Y. (2018). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Veldman, I. M. (1997). "Alegoric Tradition", *Dutch Art, an Encyclopedia*. (Ed: W. S. Gibson, R. Dekker, N. J. Troy, C. Blotkamp). New York: Routledge.