T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANASANAT DALI
RESİM EĞİTİMİ SANAT DALI

# BOSCH'UN SANATINA İKONOGRAFİK BİR BAKIŞ

(Yüksek Lisans Tezi)

SİBEL BANU MURATLI

Danışmanı: DOÇ. DR. TAYFUN AKKAYA

İstanbul - 1996

**İÇİNDEKİLER**


**sayfa no**

**ÖNSÖZ**

**I.BOSCH VE ÇAĞI**

**1.**Toplumsal ve Kültürel Yapı..... 3

**2.**Flaman Resim Geleneği..... 10

**3.**Bosch'un Kültürel ve Sanatsal Yaşamı..... 15

**II.BOSCH'UN RESİMLERİNE İKONOGRAFİK BİR BAKIŞ**

**1.** Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey (Madrit)..... 33

**2.** Taş İçin Operasyon (Madrit)..... 35

**3.** Hokkabaz (Saint-Germain-en-Laye)..... 36

**4.** "İşte İnsan" (Frankfurt)..... 38

**5.** "İşte İnsan" (Philedelphia)..... 40

**6.** Kralların Secdesi (Philedelphia)..... 41

**7.** Kralların Secdesi (Madrit)..... 42

**8.** Saman Arabası (El Escorial)..... 44

**9.** Ölüm ve Cimri (Washington)..... 47

**10.** Budalalar Gemisi (Paris)..... 48

**11.** Aziz Antonius'un Tutkusu -Günaha Teşvik Edilmesi- (Lizbon)..... 50

**12.** Mahşer (Viyana)..... 55

**13.** Mahşer -fragman- (Münih)..... 58

**14.** Penitence'de Aziz Jerome (Ghent)..... 59

**15.** Çocuk İsa ile Aziz Christopher (Roterdam)..... 60

**16.** Zevkler Bahçesi (Madrit)..... 62

**17.** Calvary'e Çıkış -Golgota'ya Çıkış- (Viyana)..... 64

**18.** Çarmıhını Taşıyan İsa (Ghent)..... 65

**19.** Dikenli Taç (Londra)..... 66

**III. TOPLAMA VE DEĞERLENDİRME**

**1.** Bosch'un Resimlerine Genel Bir Bakış..... 68

**2.** Bosch'un Resimlerinde Dinin Etkisi..... 85

**3.** İsa Tasvirleri..... 89

**4.** Kutsal Öykülerle İlgili Resimlerin Ortak Özellikleri..... 95

**5.** "İşte İnsan"ın Üç Versiyonunun Karşılaştırması..... 96

**6.** Bosch'un Resimlerindeki Karakteristik Öğeler..... 99

**6.1.** Bosch'un Resimlerinde Çocuk Figürleri..... 99

**6.2.** Bosch'un Resimlerinde İşkence Unsurları..... 100

**6.2.1.** Buzul ve Ateş..... 100
**6.2.2.** Yılan, Kurbağa ve Kertenkele..... 100
**6.2.3.** Katliam..... 101
**6.2.4.** Anüs İşkenceleri..... 101
**6.2.5**. Nalbantlar ve Demirciler..... 102
**IV. SONUÇ**..... 103
**BİBLİYOGRAFYA**..... 107
**RESİM LİSTESİ VE RESİMLER**..... 109
**ÖZGEÇMİŞ**..... 159

## ÖNSÖZ

Hieronymus Bosch Lisans eğitimimden önceki yıllarda bile, resimlerindeki karmaşık detayları ile ilgimi çeken sanatçılardan biri idi. Sonrasında Yüksek Lisans dönemimde aldığım "İkonografi ve Mitoloji" dersleri, resimleri incelerken izlediği farklı bakış açısıyla, ilgi duyduğum bir sanatçının eserlerini tekrar irdeleyebileceğimi düşündürdü. Tez aşamasına geldiğimde ise danışmanım Doç. Dr. Tayfun Akkaya'nın da önerisiyle Hieronymus Bosch'un eserlerinin ikonografik incelemesini yapmaya karar verdim.

Tezimde sanatçının yaşadığı dönem içindeki sosyal, kültürel yaşamın etkisinde Bosch'un eserlerine yansıyan özellikler ve bunların deşifre edilmesi için kullandığım ikonografik inceleme yöntemi ile, hakkında çok az bilgi sahibi olunan ressamın yapıtlarını analiz etmeyi amaçladım. Böylece Bosch'un eserlerine yaşadığı coğrafyanın, dinin, sosyal, kültürel ve ekonomik hayatın nasıl etkidiğini saptadım.

Bosch'un bağlı bulunduğu tarikat ve dinin etkisi sanatçının eserlerinde onun iç dünyası ile dönemin tüm diğer sanatçılarından çok farklı bir senteze ulaşarak görselleşmiştir. Bu farklı üslubun alışılagelmiş yöntemlerle incelenmesi yerine ikonografik incelemesinin yapılmasının, sanatçı ve eserlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için zorunlu olduğunu düşünmekteyim. Yararlandığım kaynaklar, sanatçı ile ilgili araştırmalar yapan pek çok sanat tarihçinin ve eksperin de ancak bu yöntem sayesinde Bosch'un çalışmalarını analiz edebildiğini gösterdi.

Bu çalışmayı yaparken Bosch hakkında Türkçe kaynak bulmak neredeyse imkansızdı. Türkçe olarak yararlanabildiğim en detaylı çalışma Doç. Dr. Tayfun Akkaya ve Yard. Doç Dr. Engin Beksaç'ın "Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı" oldu. Bunun dışında Patrick Reutersward, Anna Brigitta Roth, Carl Linfert ve Walter Bosing'in Bosch hakkında yazdığı eserler çalışmamda temel olarak kullandığım kaynaklar oldu. Ayrıca Fraenger, Tolnay,

Baldass ve Gombrich'in sanatçı ile ilgili yaptıkları detaylı incelemeler de çalışmama ışık tuttu[1].

Çalışmama olumlu yönlendirmeleri, anlayışı ve yapıcı eleştirileri ile yol gösteren Doç. Dr. Tayfun Akkaya'ya, tercümelerimi yapan aynı zamanda tezimle ilgili pekçok konuda yardımı olan Nezihe Gerçek'e, yeterli kaynak bulmakta zorlandığımda, yurtdışından gönderdiği kaynaklarla çalışmama büyük destek veren Seçkin Erel'e, tezimin yazım aşamasında sağladıkları imkanlarla yardımlarını esirgemeyen Ceyda Karan'a, Sibel İnceoğlu'na, Mehmet ve Pervin Somer'e ve herşeyin ötesinde verdikleri maddi, manevi destek için aileme çok teşekkür ederim.

[1] Yaptığım bu çalışma bir bibliyografya etüdü olmadığından; Bosch ile ilgili bibliyografik bilgi sağlamak isteyenler belli başlı periyodiklerden yararlanabilirler.: Freitag, W.M.:"Art Books: A Basic Bibliography of Monographs On Artists", London-New York, 1985. (Burada bireysel monografilere dair bir bibliyografya yer alır).

Yine önemli bir bibliyografik kaynak için bkz.: "RILA-Repertoire International De La Litterature De L'Art", (1974-1989).

Bir başka bibliyografik kaynak: "R.A.A. Repertoire D'Art Et D'Archeologie", (1910-1989).

Son olarak, "RILA" ve "R.A.A." birleştirilerek yeni bir bibliyografik kaynak yayınlanmaya başlamıştır: "BHA-Bibliography of The History of Art", (İlk cildin yayın tarihi: 1991).

# I. BOSCH VE ÇAĞI

## 1. Toplumsal ve Kültürel Yapı

Ortaçağ'ın sonlarında gücünü tamamen yitirmiş olan Feodalite'nin yerine sermayeci bir düzen ve para birikimini elinde tutan güçlü burjuvaların yönlendirdiği yeni bir yönetim biçimi ve yaşam anlayışı hakim olmaya başlamıştır[2]. Ancak bu geçiş süreci ve onu takip eden zaman zarfında, Feodalite'nin yeni yaşama yerini bırakması tüm Avrupa ülkelerinde aynı anda olmamış ve farklı koşullara bağlı olarak değişik niteliklerde olmuştur.

14. yüzyılın ortalarından itibaren ticaretin canlanması ve zanaatkarların iş hacimlerinin artışı dikkate değer bir sermaye birikimine yol açar. Bu kentlerin ekonomik açıdan güçlenmesini sağlamıştır. Bilimsel ve teknik konulardaki gelişmeler sonucunda düşünce açısından olduğu kadar, tarım ve zanaatta da büyük ilerlemeler olmuştur.

Barutun kullanımı, Feodalite'nin temel güç kaynağı olan unsurların etkisini yitirip, yeni gelişen ortam karşısında gücünü kaybetmesine neden olmuştur. Pusulanın bulunması, yeni coğrafi keşiflere imkan sağlamıştır. Bu aynı zamanda denizciliğe dayanan bir yaşam biçimini de başlatmıştır. Sömürge imparatorluklarının temelinin atıldığı bu zaman sürecinde, doğu ülkelerinin zenginliklerinin elde edilmesi amacına yönelik olarak oluşturulan güçlü donanmaların, ticari olduğu kadar askeri bir amaç gütmesi de, yeni oluşmakta bulunan düşünce ve yaşam biçiminin kaçınılmaz bir sonucu olmuştur.

Kağıdın ve matbaanın kullanımı yaygınlaştığından iletişim, fikir ve düşün hayatı hareket kazanmıştır. Okur yazar sayısı artmış, insanlar eski dar görüşlülüklerinden kurtulmaya başlamıştır. Artık yepyeni, bireyci bir anlayış gelişmektedir. Böylece çağa yön veren Hümanist düşünce, Rönesans ve onu izleyen Reformasyon hareketlerinin içinde var olduğu ortamın temel faktörleri gelişmiştir.

Ortaçağ'da hayır işleri adına dini kurum ve kuruluşlara aktarılan para Rönesans ortamında başka alanlara yöneltilmiştir. Bunlar da, yaptıran kişinin

---

[2] Akkaya, T.- Beksaç, E.,Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Ressim Sanatı, İstanbul, 1990, s.121,122.

toplumsal mevkiini belirtme amacına yönelik olarak, saraylar, gösterişli kent evleri, mobilyalar, duvar halıları, tablo, heykel, renkli cam gibi yapıtları içeren zengin kolleksiyonlar ve yeni matbaalarda basılan kitaplar ve gösterişli giyisiler gibi büyük ölçüde sanatçı ve zanaatkarların üretimini gerektiren alanlardı. Haliyle bu yeni arzu ve taleplerin karşılanabilmesi için, mesleğinde büyük başarılar kazanmış olan mimar, ressam, heykeltraş ve zanaatkarların iş hacimleri, faaliyetleri ve sayıları hızla artmıştır. Güney'in güçlü aristokratik kaygılarının neden olduğu büyük lüks eğilimine karşın Kuzey'in oldukça mütevazi boyutlarda kalan burjuvazisi, güneydeki yaşama oranla daha farklı bir dünya görüşüne sahipti. Tüm yalınlık ve doğallık arayışlarına rağmen Kuzeyliler de çağın bir simgesi haline gelen lüks eşyaları güneyden ithal ederek yaşamlarının bir parçası haline getirirken, bir taraftan da halıcılık, ipekli ve simli kumaş üretimi ve ince cam imalatı gibi lüks düşkünü bir yaşama olan tutkularını ifade eder bir üretim biçimi oluşturmuşlardır.

15.yüzyılın sonlarına kadar İtalya kaynaklı -başta Medici yönetimindeki Floransa olmak üzere- bankerlerin faaliyet gösterdiği Flaman şehirlerindeki tüccarlar, özellikle deniz ticareti ve ihraç ettikleri dokuma ürünleri sayesinde önemli bir para birikimine sahip olmuşlar ve önemli bir refah düzeyine ermişlerdi. Flaman kentleri Burgundy Dükaları'na bağlı görünmekle beraber, bu siyasal bağımlılık, ekonomik yaşamı büyük ölçüde etkilemiyordu. Tüccarların, üretimcilerin ve işçilerin yönetime geldikleri kentler bu yolla iyice güçlendi ve feodal yönetimlerin tam anlamıyla çökmesiyle açığa çıkan kırsal kesimdeki iş gücünü yönlendirmeye önem vererek köylere doğru açıldılar. Dokumacılık başta olmak üzere gelişen sanayi kolları köy burjuvazisinin doğmasını ve köylülerin refah düzeyinin artmasını sağladı. Bu ortam içinde değişen şartlar, yeni bir sanat ve kültür oluşumuna temel teşkil etti[3].

Ortaçağ'da Avrupa böyle bir yapılanma içindeyken, Hieronymus Bosch, adını aldığı, şu andaki Belçika sınırına çok uzak olmayan, ilgi çekici fakat oldukça sakin bir Hollanda kasabası olan Hertogenbosch'da yaşamış ve çalışmalarını sürdürmüştür[4]. Bosch'un zamanında Hertogenbosch, hırslı Burgundy düklerinin geniş egemenliklerinin parçası olan Brabant dükalığının

---

[3] Akkaya, T.- Beksaç, E.,Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Ressim Sanatı, İstanbul, 1990, s.124.

[4] Bosing, W., Bosch ,Köln, 1994, s.11 vd.

dört büyük şehrinden biri idi. Diğer büyük Brabant şehirleri olan Brüksel, Antwerp ve Louwain güneye, bugünkü Belçika'ya doğru uzanmaktaydı. Hertogenbosch kuzeyde ve coğrafi olarak Hollanda ve Utrecht bölgelerinin ve Ren ve Maas nehirlerinin yakınında bulunuyordu. Orta Çağ'ın sonlarına doğru, Hertogenbosch Kuzey Avrupa ve İtalya ile kuvvetli ticari bağlantıları olan önemli bir ticaret şehri ve tarım merkeziydi[5]. Kumaş endüstrisi gelişmiş olmakla beraber şehir, özellikle org ve çan yapımcılarıyla ünlü idi.

Hakim olan orta-sınıf tüccar nüfusu, şehrin karakterini belirlemiş olmalı ki, Hertogenbosch'da, Brüksel ve Malines'deki gibi bir saray yaşamı sürülmüyordu. Louvain'in aksine, bir üniversitesi yoktu. Diğer büyük şehirler gibi kilisenin merkezlerinden de değildi. Bununla beraber, renkli bir kültürel yaşam da yoktu. Hertogenbosch'un ünlü bir Latin okulu ve 15. yüzyıl sonlarına doğru, çeşitli özel günlerde şiir ve drama gösterileri yapan edebiyat kurumları olan beş 'Rederwjiker Kamers' ( retorikçi gruplar)'ı vardı.

Özellikle dini yaşamın gelişmekte olduğu görülüyor. Şehrin içinde ve çevresinde bir çok manastır ve ibadethane bulunmaktaydı. Yöre halkının çoğu, "Komün Yaşamın Kardeşleri" tarikatı tarafından yaptırılan iki ibadethaneye gitmekte idi. 14. yüzyılın sonlarında Hollanda'da ortaya çıkan bu tarikat, "Devotio Moderna" adı verilen daha basit ve kişisel bir dini inanış biçimini ve yöntemini benimsetmeyi amaçlıyordu. Özellikleri genellikle daha sonra göreceğimiz üzere Bosch'un ve hamilerinin çok iyi tanıdığı Thomas a Kempis'e atfedilen ünlü dini inceleme "Imitation of Christ" (İsa'nın Taklidi)'nde açıkça betimlenmiştir. "Devotio Moderna" 15. yüzyılın dini uyanışında önemli bir rol oynamış ve muhtemelen Hertogenbosch'daki dini kurumlarının sayısının artmasına katkıda bulunmuştur. Gerçekten de 1526'da, Bosch'un ölümünden tam 10 yıl sonra, Hertogenbosch'daki her 19 kişiden biri bir dini kuruma bağlanmıştır ki bu oran o zamanın Hollanda'sındaki diğer şehirlerine göre oldukça yüksektir. Bu kadar çok manastırın bulunması ve bunların arasındaki ekonomik rekabet şehirdeki insanların önemli ölçüde düşmanlığını kazanmıştır. Bu tavır daha sonra göreceğimiz gibi Bosch'un sanatına da yansıtılmıştır.

---

[5] Bosch'un yaşadığı dönemin genel yapısı ve ekonomik açıdan gelişimi için ayrıca bkz.:Heaton, H., Avrupa İktisat Tarihi,, Ankara, 1985, s.223 vdd.
Dönemin genel yapısı için ayrıca bkz.:Pirenne, J., Büyük Dünya Tarihi, , İstanbul,Tarihsiz.

Dini düzene yöneltilen eleştirilere rağmen, Ortaçağ kilisesinin ahlaki otoritesi henüz ciddi bir şekilde sarsılmamıştı. Din hala günlük yaşamın bütününe yayılmış durumdaydı. Her esnaf loncasının bir aziz hamisi vardı ve herkes yıllık dini törenlere ve kilisenin bayramlarına katılmaktaydı. Hertogenbosch'daki St. John kilisesi burjuva (kentli) gururunun ve şehrin ticari zenginliğinin eğilimi olan laikliğin ve Ortaçağ imanının varettiği kutsallığın şahidi olmuştur. Yapımına 14. yüzyılda eski bir yapının üstüne başlanan ve ancak 16. yüzyılda tamamlanabilen kilise oyma dekorasyonunun zenginliği ile Brabantin Gotik'in iyi bir örneğidir. Çatıyı destekleyen sütunların etrafına oturtulmuş ilginç figürler akla Bosch'un fantastik tiplemelerini getirir.

Bosch'un ailesi, 14. yüzyılın sonunda ya da 15. yüzyılın başında Hertogenbosch'a yerleştiğinde, St. John kilisesinin inşasına yeni başlanmıştı. Soy isimleri olan van Aken, ailenin aslen Alman şehri Aachen (Aix-Lachpelle)'dan geldiğini gösteriyor. 1454 yılında ölen Bosch'un büyükbabası Jan Van Aken'e ait ilk bulgular 1430-1431 yıllarına rastlar. Jan'ın en azından dördü ressam olan beş çocuğu vardı ki bunlardan biri olan Anthonius Van Aken (ölümü 1478), Hieronymus Bosch'un babasıdır.

Albrecht Dürer'in aksine Bosch, mektup ya da günlük bırakmamıştır. Hayatı ve sanatsal faaliyetlerine ait bilgilerimiz büyük bir çoğunlukla Hertogenbosch belediye kayıtlarındaki ve "Meryem'in Kardeşleri Tarikatı"ına ait hesap kayıtlarındaki, kendisiyle ilgili kısa referanslardan toplanmıştır. Bu kaytılar bize onun kendisiyle ilgili hiç bir detayı, hatta doğum tarihini bile verememektedir. Sanatçının ancak daha sonraki kopyalarından bildiğimiz bir portresi (belki de otoportresi) bize oldukça ilerlemiş yaştaki bir Bosch'u göstermektedir. Portrenin 1516'daki ölümünden kısa bir süre önce yapılmış olduğu varsayımı ile 1450 yıllarında doğduğu tahmin edilmektedir. Bosch'un ismi belediye kayıtlarında ilk olarak 1474 yılında iki erkek ve bir kız kardeşi ile birlikte anılmaktadır. Erkek kardeşlerinden biri olan Gossen de ressamdır. 1478-1481 yılları arasında Bosch, kendinden bir iki yaş büyük olduğu bilinen Aleyt Goyerts van den Meervenne ile evlenmiştir. Karısı iyi bir aileden gelmekteydi ve kendisine ait yüklüce bir miktarda serveti bulunmaktaydı. 1481 yılında Bosch ile Aleyt'in erkek kardeşi arasında ailenin bir gayrımenkulü nedeniyle bir dava olmuştur. Bosch ve karısının Rootcruys (The Red Cross)'da yaşadığı sanılmaktadır.

1486-1487 yıllarında Bosch'un ismi, yaşamının geri kalan kısmında oldukça bağlı kalacağı "Meryem'in Kardeşleri Tarikatı"'nın üyelik listelerinde ilk kez görünmektedir. "Meryem'in Kardeşleri Tarikatı" Ortaçağ sonlarında Meryem'in kutsallığına adanmış bir çok gruptan biriydi. 1318 yılından kısa bir süre önce kurulan "Meryem'in Kadeşleri Tarikatı", Hertogenbosch'ta din adamı olsun olmasın bir çok kadın ve erkekten oluşmaktaydı. "Meryem'in Kardeşleri Tarikatı" üyelerinin bağlılıkları, Meryem'in ünlü mucizevi imajında odaklaşır. St. John kilisesinde bunun sembolü olan "Zoete Lieve Verouw" da tarikat tarafından korunmaktaydı. Kuzey Hollanda ve Westphallia'dan bir çok üye çeken bu büyük ve varlıklı organizasyon, Hertogenbosch'un dini ve kültürel yaşamına önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Üyeleri, günlük ayinler ve bayramlar için şarkıcılar, orgçular ve besteciler ile anlaşmışlardı. Meryem'in evini zenginleştirmek için sanat eserleri de almışlar ve 1478 yılında St. John kilisesinin bitirilmemiş kuzey tarafına bitişik daha mükemmel bir şapel yapmayı kararlaştırmışlardır. Proje, daha sonradan bazı Bosch desenleri kullanacak olan mimar Alart Du Hamel'e ismarlanmıştır.

Bosch'un ailesinin büyük bir bölümü, "Meryem'in Kardeşleri Tarikatı"na üyeydiler. Yıllık törenlerde taşınan tahta heykelleri yaldızlamak, boyamak gibi bir çok değişik görevleri de üstlenmişlerdir. Bosch'un babası Anthonius van Aken'in 1474-1476 yılları arasında bu tarikata bir çeşit sanat danışmanlığı yaptığı sanılmaktadır. Örneğin oğluyla beraber "Meryem'in Kardeşleri Tarikatı"nın yöneticilerinin de katıldığı 1477 yılında tamamlanan ahşap altar yapımıyla ilgili komisyon tartışmalarında hazır bulunmuşlardır[6].

Anthonius'un bu tartışmalara katılan oğul olma olasılığı vardır. Ancak onun kardeşleriyle kayıtlı ilk işi 1480-1481 yıllarındadır. Daha sonraları tarikattan bir çok iş almıştır. Bunların arasında biri 1493-1494 yıllarında yeni şapeldeki vitraylı bir pencere için, bir başkası 1511-1512 yılları arasında bir çarmıh için ve üçüncüsü 1512-1513 yıllarında bir şamdan için yapılmış bir çok desen vardır. En son belirtilen proje için aldığı oldukça düşük ücret bu işi daha çok yardımsever bir jest olarak yaptığını göstermektedir.

Bosch'un doğduğu şehri terkettiğine dair dokümanter bir kayıt bulunmamaktadır. Ancak ilk çalışmalarında bazı alanlarda Utrecht'te bir dönem kaldığı anlaşılmaktadır. Öte yandan olgunluk çağındaki Flaman sanatının etkisi

---

[6] Bosing, W., a.g.e., s.14,16.

güney Hollanda'ya da seyahat etmiş olabileceğini göstermektedir. "Çarmıhta Azize Julia" adlı eserini, bu azizenin kültünün çok popüler olduğu Kuzey İtalya'ya yaptığı bir gezi sırasında gerçekleştirdiği sanılmaktadır, fakat eserin Hugo van der Goes'in triptiğinde olduğu gibi Hollanda'da yaşayan İtalyan tüccarlar ya da diplomatlarca finanse edilmiş olması daha muhtemeldir.

"Meryem'in Kardeşleri Tarikatı"ndaki son bir kayıt Bosch'un 1516 yılındaki ölümünü belirtir. Aynı yılın 9 Ağustos'unda tarikattan arkadaşları, Bosch'un anısına St. John Kilisesi'nde bir cenaze töreni düzenlemişlerdir.

Bunun dışında Bosch'un sanatına dair çok az kayıt bulunmaktadır. 17. yüzyıla ait bir çok kaynaktan diğer resimlerinin St. John Kilisesi'nde görüldüğünü biliyoruz. 1504'te Burgundy dükü Yakışıklı Philip, Bosch diye anılan Jeronomius Van Aken'e bir altar ısmarlamıştır ki ressam ilk defa burada soy ismiyle anılmıştır. Bu altarda yer alan, "Mahşer" kompozisyonunda cennet ile cehennem yan yana tasvir edilmiştir ve dev ebatları Roger Van Der Weyden'in Beaune Hastanesi'ndeki "Mahşer"inin boyutlarına yaklaşmıştır. Bu eser kayıptır fakat bazı akademisyenler bazı parçalarının halen Münih'teki küçük bir panelde bulunduğunu savunurken, bazıları ise Viyana'daki "Mahşer" triptiğinin Bosch tarafından yapılan Philip altarının ikinci kopya olduğunu iddia etmektedirler. Her iki öngörü de tam olarak inandırıcı değildir. Bosch'un St. John Kilisesindeki resimlerinden günümüze pek birşey kalmamıştır. Bunlar muhtemelen Hertogenbosch'un 1629 yılında Prens Friederick Henri komutasındaki Hollanda birlikleri tarafından İspanyollar'dan alınması sırasında yokolmuşlardır. Böylece katolik ihtişamı Kalvinist sadelik ile yer değiştirmiştir. Bosch, Ortodoks-Katolik inançlı bir sanatçı olup, yapıtlarının çoğu, İspanya Kralı II.Felipe tarafından ilgiyle karşılanmıştır[7].

Bosch adı taşıyan bir çok resim, Avrupa ve Amerika'daki müzelerde ve özel kolleksiyonlarda bulunabilir. Bunların çoğu onun orijinal eserlerinin kopyaları ya da taklitleri olmakla beraber 30'un üzerinde resim ve bir miktar çizim çok büyük bir ihtimalle ona aittir. Ancak ilk eserleri dışında resimlerinin kronolojisini kesin olarak belirlemek oldukça zordur. Hiç birinin üzerinde tarih yoktur ve bazıları çok fazla zarar görmüştür. Bu nedenle belirlenmesi zor stil ve

---

[7] Smart, A., The Renaissance and Mannerism Outside Italy, London, 1972, s.117. Bu yapıtta Bosch, Rönesans formunu zorlayıp, maniyeristik bir tarza geçişin temsilcisi olarak ele alınmış ve belli başlı yapıtlarına da yer verilmiştir: s.117-120.

teknik nüanslarına dayanarak bir kronoloji belirlemek mümkün değildir. Bosch'un resimlerini ikonografik bir bakış açısıyla incelemek büyük yararlar sağlayacaktır. Ancak sanatçının yapıtlarının bütün yönleriyle incelenmesinden sonra Bosch'un sanatsal gelişimi hakkında daha sağlıklı bir fikir elde edilebilir.

## 2. FLAMAN RESİM GELENEĞİ

Bosch, gerek dinsel konuları ele alarak, gerekse din dışı konuları işleyerek, dinsel ve politik karışıklık ve baskılarını, toplumun ruhsal bunalımlarını anlatmıştır. Bunu yaparken, o zamana dek görmediğimiz eleştirici ve fantastik bir dil kullanmıştır[8].

Bosch her ne kadar Hollanda geleneğine bağlı da olsa, o, bu geleneği kuran ve bunu devam ettiren diğer sanatçılarla hiç bir zaman kıyaslanamaz. Şekilleri kolay tanımlanır fakat zor deşifre edilebilir türdendir. Çok az kişi bunları sözle ifade edebilmiştir. 1904'te G. Glück, "Bosch Eserleri" adlı kitabında, "Gezgin" resmindeki serserinin karakteristik duruşuna dikkat çekmiştir ve eklemiştir: "Adım atma biçimi Bosch için çok belirleyicidir. Figürlerin hareketlerinde her zaman kendine özgü bir beceriksizlik görülür. Şekiller ya antik heykellerdeki gibi kuralcı dururlar ya da sıraya girmek istemeyen hayaletler gibi süzülürler. "Gezgin" de, aynı Viyana akademisinin yeni adliye sarayının dış duvarındaki Aziz Yakup gibi yürümekten çok süzülmektedir. Ya da "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey"in İnvidia'sındaki (Kıskançlık) hammalın, belini büken onca ağırlığa rağmen parmak uçlarında yürümekten vazgeçmemesi gibi. "Tevekkül Eden Keşiş" gibi figürler en umulmadık yerlerde ayak parmak uçlarında sanki dansedercesine hareket ederler.

Ama bu ürkek yürüyüş Bosch figürlerinin yalnızca hareket halinde olanlarında görünür. Bununla beraber, Glück, ressamın belirli bir duruş tipini kullanmasını doğru saptamıştır. Viyana Akademisi'nin Adliye Sarayı'nda örnek bir karşılaştırma alternatifi bulabiliriz. Solda süzülen Aziz Yakup, sağda ise heykelvari duruşuyla Bavo. (Resim 1) Bu kendi çok kişisel özelliğine rağmen, sözkonusu figür stili, Jan van Eyck ve özellikle Rogier van der Weyden'in bir kaç jenerasyon önce geliştirdikleri modele, oldukça sadık kalmıştır. Uzatılmış zarif şekiller, yana bakan mütevazi bakışlar... Renya'da da bu figürler kullanılmıştır. 1480 tarihli bir Renya tablosunda (Aşk İksiri), Bosch'un Havva figürlerine bir paralellik görülmektedir. Hertogenbosch'da ise eldeki az sayıdaki bulgulara göre stil biraz daha kabadır. 16. yüzyılda katedral olan şehir

---

[8] Eti, S., Rönesans Sanatı Tarihi, İstanbul, 1974, s. 98.

kilisesindeki duvar resimleri, üslupları dolayısıyla, 1444 tarihli Wurzel Jesse'nin vakıf resmi gibi, 15. yüzyılın ortalarına işaret ederler[9]. Tolnay'ın değerlendirmesine göre bunlar güzel eserlerdir.

Tüm bu eserlerin ve Bosch'un tablolarının arasında, babası Anthonious van Aken'in jenerasyonundan kalma çalışmalar da vardır ki, onlar hakkında sadece tahminler yürütülebilmektedir. Şehirdeki çalışmaların ona mı yoksa çağdaşlarına mı ait olduğu kesin olarak söylenememektedir. Ama eserlerin özelliklerinden yola çıkarak, bunların Bosch'a ait ilk eserlere benzediği görülür. Bu sırada sürpriz bir gelişme olur. Bosch, Rogier van der Weyden ve Dirk Bouts'un klasik stiline döner. Sanki kendini saran yerel stilden kurtulmak, kaynağına geri dönmek ve stilini temizlemek ister. Bu dönüşe, o zamanlarda yaygınlaşan ve Hollanda sanatından etkilenen Alman Grafik sanatı neden olmuştur.

Rogier'in Viyana'daki İsa'nın Çarmıha Gerilmesi'ni anlatan tablosu, Hollanda stiline temel olan bir yapıttır. Konu burada en ön plandadır. Manzara ise arka planda aciz ama yine de dikkat çekici durumdadır. Bu kompozisyon biçimi büyük bir etki yaratmış, hemen her Hollandalı ve Renyalı "Çarmıhını Taşıyan İsa" eserinde, bu sade fakat etkili şema kullanılmıştır. Hertogenbosch'daki 1444 tarihli anonim eseri de Rogier'in şemasına uyarlayabiliriz. Bosch, 1490 da aynı konuyu ele aldığında da, Rogier'inkine çok fazla benzeyen bir tablo ortaya çıkmıştır. Bosch eserlerini Brüksel Sergisi'nde sergilemiş, ardından da Rogier aynı şeyi yapmıştır. Bu dönemde Bosch, resim derinliğini , İsa ve çevresindekilerin düzenlenmesi ile yeniden kurgular ve bunu izleyiciye yansıtır.

Rogier van der Weyden tarafından yapılan "Çarmıha Gerilme" prototipine, Brüksel'deki bu tablo kadar benzeyeni aslında çok azdır. Buradaki şekiller yüzeysel bir grup oluşturmaktadır. Arka planda, ufukta ise Kudüs görülmektedir. Yine de tablonun bambaşka bir ifadesi vardır. Bosch, İsa'nın belindeki kumaşı o kadar dökümlü olarak resmetmez. Ayrıca, Rogier'in tablosundaki hareketi resmin üst kısmına taşıyan, koyu mavi renkli melekler de Bosch'un resminde yer almaz. Rogier'in ideal Kudüs'ü ile karşılaştırıldığında,

---

[9] Tolnay, Ch., Hieronymus Bosch, Basel, 1937, s. 76.
Tolnay, Ch., Hieronymus Bosch, Baden-Baden ,1965, s. 58,59.

Bosch'un arka plandaki Hollanda şehri iyisiyle kötüsüyle basitçe gerçeği yansıtır. Şehrin önündeki tepenin üstünde Bosch'un o çok sevdiği değirmeni durur. Sağda ise çok yaşlı ve yüksek meşelerini görürüz. Sağda, solda yere konmuş kargalar bulunmaktadır. Birisi Meryem'in arkasındaki ağaç kütüğüne konmuş, sarıya çalan yeşil renkli çimlerin üzerinde siyah tüylerini görkemle havaya diker. Ön planda ise Golgota, bir kuru kafa ve kemiklerle belirginleştirilmiştir. Gerçi Bosch burada Rogier'in şemasını almıştır ama bunu daha sonra kendi şairane realizmi ile birleştirmiştir. Brüksel'deki "Çarmıhta İsa" tablosu (Resim 21) bir geçiş dönemine aittir. Bu dönemde Bosch, Hollanda temel-biçimleri ve Alman grafiğinde metodlar üzerine çalışmaktaydı. İsa'nın belini saran kumaşın kontürlerinin köşeli, yanda duran figürlerin de dik oluşu bu yüzdendir. Stil olarak bu kenarlı yüzey stili, Renyalı üstat E. S.(sanatçının ismi bilinmiyor) ve diğer grafikerlerle ortak bir yön taşımaktadır. Alman topraklarına açık olan sınırları düşünecek olursak, -en azından kilise bazında- Hertogenbosch, o dönemde Köln'e aitti. Renya ile takas, figür stilinin sağlamlaşmasını sağladı. Böylece Bosch'un kararsızlığı yerini asil bir şekil prensibine bıraktı. Brüksel'deki "Çarmıha Gerilme" tablosunda, bu karakterlerin birbirine bakmasıyla kendini göstermektedir. Haminin(bağış yapan) Petrus'un önünde, çarmıhın altında yer aldığını görürüz. Petrus ise, Meryem ve Yahya'ya doğru bakar ama yine de gözleri onlara kenetlenmemiştir. Yahya bizi İsa'ya doğru yönlendirir. Meryem de dua etmektedir. Sonuçta herkes rolünü oynamaktadır.

Bu aynı zamanda Hollandavari bir havadır. Aynı durumu Jan van Eyck'da ve Rogier van der Weyden'de de görebiliriz. En sonunda Dirk Bouts'da varolmakla olmamak arasındaki bağlantıyı, özellikle de dağınıklığın etkileyici özelliğini görürüz. Bunlarla beraber Bosch'un iki çağdaşının eserleri de incelenebilir: Brüggeli Hans Memling'in ve Haarlemli Geertgen tot Sint Jans'ın. Ya da Hollanda resim sanatının etkisinde kalan Moulinli Usta (Autun'da Hz. İsa'nın doğuşu). Her figürün gururu kırılmış bir duruşu vardır. Sanki resmin önünde duran kişinin farkında gibidirler. Özellikle Hollanda "hami"-figürlerinde resmi inceleyen kişilerin bu doğrultuda etkilenmeleri dikkat çeker. Bosch'un tablosundaki, çizgili pantolonu ve elindeki kılıcı ile çarmıhın altındaki "hami" de sürekli kendisine bakıldığının farkındadır sanki. Alois Riegl, yüzyıl dönemecinde izafi Hollanda boyutunu ustalıkla analiz etmiştir. Kendisi bunu "Dikkat" diye

adlandırmıştır. 16. yüzyıldaki Flaman-grup portresinde bu olayın akışını bize göstermiştir.

Bosch'un çağdaşlarından, erken ölen Maller, onu bazı yönlerden etkileyen tek ressamdır. Bunu Brüksel'deki "Çarmıha Gerilme" resminde rahatlıkla görebiliriz. Sık yapraklı ağaçlar, çevre ve bunların tablo üzerindeki gözü etkileme biçimleri. Bosch'un "Vaftizci Yahya" adlı eseriyle Geertgens'in eseri de benzeşir. Bizim bu iki eserin motiflerini karşılaştırmamız aynı zamanda Bosch'un farklı yöntemlerinin olduğunu da gösterir.

Bununla beraber ne, Rogier van der Weyden'in ne de Geertgens'in Bosch'u etkileyen üslubu, onu özgün sanatını icra etmekten alıkoymamıştır. Hayran kalınan Rogier'den aldıkları çoğunlukla kompozisyon şemasıyla sınırlı kalır. Bitmiş bir Bosch tablosu kesinlikle Bosch izleri taşır. Bunun için kullandığı açık renkler bile yeterlidir. Bosch, ancak büyük ressamlarda görülen bir yetenekle gerçekçiliğin ayrıntılarını sadece yalın bakışlarıyla görebiliyordu. Resmettiği şehirler dönemin aktüalitesini yansıtıyordu. Dökük çatıları , gri yosun tutmuş şehir duvarları, Flaman gerçekçiliğinden izler taşıyan o bulanık ışık da hep oradadır. Bu çağdaşlarına sihirbazlık gibi gelmiştir. Yanan bir köyü ya da basit bir manzarayı tüm sıradanlığıyla ele alışı, kendisini çağdaşları arasında eşsiz kılıyordu.

Dönemin sanatçılarının, manzara resimlerini şablon ile çizmelerine alışmamızdan ötürü, Bosch'un eserleri gerçekçilik hissi uyandırarak, bizi her zaman şaşırtmıştır. Her ayrıntı için ön-resimler vardır ve bunlar bir geçit oluşturmaktadır: Arka plandaki şehir ve yine arka plandaki manzaranın derecelendirilmesi gibi. En yardımcı unsur hava perspektifidir. Leonardo tarafından tanımlanıp açıklanmasına kadar ışık ve hava koşullu fenomenler Hollandalılarca sistemleştirilmiştir. Yine de bu sistemi çok mekanik kullanmışlardır. Bosch'da da bu "Üçe-Ayrımcılık" sıkça mekanik bir izlenim uyandırır. Ama sanatçı renklendirme ile (sarılaştırılan yeşil gibi) bu izlenimi silmesini biliyordu. Kendini ifade etme şekli ile Bosch, çağdaşlarına göre daha serbesttir. Gerçi o da tüm diğerleri gibi, ince ayrıntılara girmeyi seviyordu hatta resimlerini incelerken, bir büyüteç epeyce yardımcı olmaktadır.

Diğer yandan ise geniş fırçaları da öylesine rahat kullanıyordu ki darbeleri tüm izleriyle görmek mümkündür. Lizbon'daki "Aziz Antonius'un Tutkusu" triptiğinde olduğu gibi. Onun fırça kullanımındaki yeteneğini herkes

ciddiye alıyordu. Bazen öyle eser siparişleri veriliyordu ki, "teslimatta fırça izine rastlanmasın" denilebiliyordu.

Bosch'un Sanatçılar Birliği'ne karşı rahat tavrı, kendini eskiz çizimlerinde ve çizim fikirlerinde gösteriyordu. Bosch'un, resimleri en iyi korunmuş Hollandalı sanatçı olması rastlantı değildir. Gerçi tablolarını Dürer gibi numaralandırmamıştır ama çok sayıdaki eserin korunmuş olması, resimlerinin o dönemde de oldukça değerli olduğunun göstergesidir[10].

. Bosch, Grünewald gibi, bunca somut sanat yapıtlarının yaratılmasını sağlayan resimsel gelenek ve buluşların ters yönde kullanılabileceğini ve insan gözünün hiç görmediği şeylerle de inandırıcı bir eser ortaya konulabileceğinin kanıtını vermiştir[11].

[10]Reutersward, P., Hieronymus Bosch, Stokholm, 1970, s. 127.

[11]Gombrich, E.H., Sanatın Öyküsü -Başlangıcından Günümüze Sanat Tarihi-, Ankara, 1976, s.274.

## 3. BOSCH'UN KÜLTÜREL VE SANATSAL YAŞAMI

Aşağıdaki üç bölümde Bosch'un eserlerinin olası yapım sırası, ressamın kararsız ruhsal durumunun bu sıralamayı etkileyebileceğini gözönünde tutarak yapılmaya çalışılmıştır.

Öncelikle orijinaller, bir çok kopyadan ayırtedilmelidirler. Bir çok durumda ayrım açıkça ortadadır. Ancak bazen sınırda durumlar sözkonusu olabiliyor ve bunlarla ilgili her zaman farklı görüşler paylaşılmıştır. Şimdiye kadar hazırlanmış olan "Kataloglar" arasında Tolnay'ın[12] kataloğu şüphesiz en iyisidir. Buna ve Hertegonbosch'da 1967 yılında açılan Bosch Sergisi'nde yapılan resim seçimine tepki olarak karşıt eğilimler sezinlemek mümkündür. Bu eğilime göre, daha çok Bosch'un olgunluk döneminin kesin eserleriyle üslup ve kalite olarak uyumlu eserler benimsenmektedir. Ama bu son yıllarda üslubu değişen erken satiriklerin şüpheyle karşılanmasına yolaçar. Bosch'un gelişiminin bir çok çağdaşı olan ressam gibi sadece bir hat boyunca ilerlediğini kabul eden bu eğilime karşılık, sanatçının bir çok inişi ve çıkış olan bir gelişimi olduğu da savunulur. Erken ve geç eserler arasındaki üslup farkı, Rembrandt'da olduğu gibidir. O da taşra geleneğinden yola çıkmıştır. Bunun dışında, Bosch'un kişiliğine göre gelişiminde önemli üslup farklılıkları olması beklenebilir ve bu tamamıyla doğaldır.

Bosch'un çalışmalarında, sanatsal ahlak kendini gösterir. Bu o çağa göre, Hollanda'da nadir rastlanan bir olaydır. Örneğin Bosch'un kendini tekrarlamamak için gösterdiği çabalar akla gelir. Asla kendini açığa çıkarmaz, her zaman yeni ifade şekilleri arar, ifade etmek istediği şeyler veya iletmek istediği mesajlar aynı olsa bile. Bosch için resim yapmanın cazibesinin, daha çok problem çözmede olduğu ve hazır olan eserlerin onu artık ilgilendirmediği düşüncesine kapılabiliriz. Cehennemleri gibi, cennetleri de birbirinden farklıdır. Konularına yeni bakış açıları kazandırır. Bosch'un eserleri, her zaman her yönüyle özel bir durumun ifadesidir. Asla bir kitle üretimi ve başarılı sanatsal bir üsluba-ki her çağda görülebilir- karşıçıkış değildir. Sadece bu kriterle bile bir çok eseri ayırtetmek mümkündür. Başka bir nokta kullandığı tekniktir. Bu teknik

---

[12] Tolnay, Ch., Hieronymus Bosch, Baden-Baden ,1965.

kendine özgü değildir ancak taklitçilerinin gözünden kaçmış olmalıdır. Başından itibaren beyaz renkle astarlanmış ahşap panoya kompozisyonunu çizmesi sanatçının alışkanlığıdır. Daha sonra bunun üzerine ön-resimlerini yaparak çalışmasına başlardı. Bazen de sıklıkla inceltilmiş boyalarla, altındaki ön çizimlerin görülmesini gözardı ederek resimlerini yapardı. Bu tür ön çizimler Hollandalı çağdaşlarında da görülür. Ancak Bosch çizdiği sınırların dışına taşarak bu ön çizgilerin belirginleşmesine sebep olmuştur. Çizilen şekil daha büyük olabilir veya resmin sınırlarından taşıp ortaya çıkabilirdi. Bu gölgeleme bir tabloyu, Bosch'un eseri yapmak için yeterli bir ispat değildir, ancak bu çağdaşlarında bile gözlenmeyen çalışmalar sırasındaki değişiklikleri göstermekten çekinmeyen fikirsel bir özgürlüğün göstergesidir.

Daha sonraki yıllarda, ressamın resim süreciyle ve görüşüyle ilgili olan bu önemli tespit araştırmalarda yer almıştır[13]. Halbuki bir teknik daha da kesin belirlenebilir. Önemli eserlerindeki fırça darbelerinin ve ön çizimlerin soldan sağa düşen çizgiler olduğu gerçeği gözden kaçmıştır. Sağa doğru düşen eğri çizgilerdeki eğim, ressamın sol elle çalıştığını düşündürür. Bu darbeler ancak bazı resimlerin bazı yerlerinde görülebilir. Bu da Bosch'un aslında sağ elle çalıştığını gösterir. Tablonun sol elle yapılmış gibi görünmesinin nedeni dikey tablonun hazırlanması sırasında sanatçının eğri bir ressam bastonuna yaslanmasıdır. Bu eli öyle bir konuma getirir ki, çizgilerin soldan düşmesine neden olur. Soldan düşen fırça darbelerine, başka ressamlarda ender rastlandığı için bu fenomen bizim için önemli bir yardımcı araçtır. Ressam paralel çizgilerle çalışmış ise, sol elle çalıştığına dair etki ortaya çıkar. Özellikle Bosch'un orta dönemine ait beş eserinde bu eğilim belirgindir: Prado'daki "Saman Arabası"nda (Resim 30a,30b), Yale'deki "Fragmanlar"da (Resim 39), Louvre'daki "Budalalar Gemisi"nde (Resim 32), Washington'daki "Cimri ve Ölüm"de (Resim 31) ve Rotterdam'daki "Gezgin"de (Resim 17).

## 1490 YILINA KADAR YAPILAN ESERLER

Bosch'un eserlerinin kronolojisi için Tolnay'ın 1937 yılında önerdiği sınıflandırması hala geçerlidir[14]. Kendisi, sanatçı monografilerinde alışılmış üç

---

[13] Van Schoute, R. Over de technick van Jeroen Bosch, Hertogenbosch ,1967, s.72,79.

[14] Tolnay Ch., Hieronymus Bosch, Basel ,1937.

dönemlik sınıflandırmayı tercih etmiştir: Gençlik dönemi eserleri, Olgunluk dönemi eserleri ve Yaşlılık dönemi eserleri. Geç iki dönemin eserleri arasında geçiş akıcı da olsa, eserlerin sıralamasını değiştirmek gerekliliği de olsa, tartıştığımız tüm eserler bu iki döneme aittir. Tolnay erken dönem eseri olarak kısmen eski üslupta, kısmen de kabaca yapılmış olanları niteler. Örneğin "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey" (Resim 24), "Taş İçin Operasyon" (Resim 25)ve "Hokkabaz" (Resim 26). Bu eserler Bosch'un erken üslubunun nasıl olabileceğine dair bize uygun bir fikir verir. Bu dönemi nitelendirici özellik olarak küçük figürler ve arkalarında oyuncakvari küçük evler veya yeşeren doğa manzaraları gözümüze çarpar. Bu üslubun benzerlerinin kuzey Hollanda resimlerinde gözlemek mümkündür. O yörenin resimlerinde tuğla evlerin ve sakin yaprakların önünde duran kağıt bebeklere benzer figürler resmedilir.

Genel olarak bu, taşrada yani Hertogenbosch'ta ressamlık hayatına başlamış birinin erken dönemine ait, uygun bir üslup olabileceği düşüncesi kabul görür. Olgunluk eserlerinden farklıdır. Bosch'ta alıştığımız düşünce derinliği de eksiktir. 1958'de L. Brand[15] "Hokkabaz" ve "Taş İçin Operasyon" tablolarını kayıp asıllarının taklidi olarak nitelendirmiş ve sonraları K.G. Boon[16] ve D. Bax[17], "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey"i şüpheyle değerlendirmişlerdir. Boon, "Yedi Ölümcül Günah"taki şehvet sahnesinin giysi detaylarını sebep göstererek, eseri 1520 yılına tarihlendirmek istemiştir. Bu iddialara göre tablolar Bosch'un çoktan ölmüş olduğu bir dönemde yapılmışlardır. Bu düşünce telaşlandırıcı ve aynı zamanda ilginçtir. Bosch'un gençlik eserlerinin, şehirde oldukça saygın olan yeğeni Anthonius van Aken tarafından yapılmış olabileceğini düşündürür. Diğer yandan bu düşünce, Bosch'un gençlik dönemindeki eserlerinde bir boşluk ortaya çıkmasına neden olur. Burada, Bosch'tan 'bu kadar az eser mi kaldı' sorusu akla gelir. Pek çok şey mümkündür, çünkü o devrin olgunlaşma biçimi hakkında çok az şey bilinmektedir. Jan van Eyck'ın ve Robert Campin'in sanat hayatındaki başlangıç

---

[15] Brand,L. P., The Peddler by Hieronymus Bosch, "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" , S.9, 1958, s.1,81.

[16] Boon, K. G., Burlington Magazine, 457. fasikül, 1960, s.4.

[17] Bax, D., "Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek" , S.13, 1962, s.4,5.

dönemleriyle ilgili kesin bilgiler yok. Oysa ki, Memling ve Geertgen tot Sint Jans, üsluplarını daha erken bulmuştur. Örneğin, Dirk Boots ve Moulinli Usta gibi ressamlarda daha erken bir üslup belirgin olarak saptanabilir.

Bosch'un eserlerinin ona ait olmadığını iddia edebilmek pek kolay değildir. "Yedi Ölümcül Günah"taki "elbise" ile ilgili ileri sürülen tezde, şehvet bölümündeki siyahlı kadının elbisesi muhtemelen 15. yüzyılın başına tarihlendirilebilen eski bir giyim tarzına atfedilebilir ve büyük bir ihtimalle bu döneme aittir ve 1520 yılıyla hiç bir ilgisi yoktur. Esasen şimdiye kadar öne sürülen , geç döneme ilişkin sınıflandırmaları yapmak epey uğraş gerektirmiştir. Çünkü bu eserleri Bosch'un eserleri olarak bağdaştırmak kolay olmamıştır ve bu nedenle geç bir tarihlendirme için her türlü işaret ciddiye alınmıştır. Üslubu rahat olmayan eserleri dışlamak kolaydır. Ancak bunun getirdiği sonuçları da düşünmek gerekir. "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey"i Bosch'un eserleri arasında saymazsak, o zaman Rotterdam'daki "Tufan Kanadı"nı da (Resim 4),(Resim 5),sanatçının listesinden silmek gerekir ki, bu eser ressamın olgunluk dönemine ilişkin bir geçiş köprüsünü oluşturur. "Tufan Kanadı"nda bulunan cinle ilgili bir ön çalışma vardır ki bu eserin kesinlikle Bosch'a ait olduğunu gösterir.

Aslında pragmatik davranıp sanatçının erken eserleriyle ilgilenmeyip, daha çok keskin, orta dönem eserleriyle ilgilenilebilir. Halbuki bir çok teknik sebep şüpheli eserlerin olgunluk devrinden farkı ne kadar da büyük olsa, Bosch'un eseri olabileceğini gösterir. Prensip olarak alışılmış sınıflandırmalara dayanarak, sanatçının erken dönemine ait bir çok eser olduğu varsayılır. İki üç durumda, özellikle Frankfurt'daki "İşte İnsan" (Resim 27)tablolarında ve New York'taki "Kralların Secdesi"ndeki (Resim 43) erken döneme ait tarihlendirmede temkinli olmak gerekir. En son adı geçen Metropolitan'daki "Kralların Secdesi" tablosu bir çok kişi tarafından şüphe ile karşılanmıştır. Tolnay da daha sonra bu eseri kopyalar grubuna sokmuştur. Bu tabloda Bosch için karakteristik ön çizimleri ve sola inen fırça darbelerinin eğimini gözlemek mümkündür. Üslup tamamıyla arkaiktir ve Bosch'un en erken eserleri arasına sokulmalıdır. Prado'daki "Kralların Secdesi"inde (Resim 41), gördüğümüz küçük köprüyü de orada görmemiz mümkündür. Bosch'un çalışmalarında arkaik jenerasyonlardan sözedecek olursak, o zaman bu eseri geç döneme dahil etmek gerekebilir. Diğer erken eserlere karşın resmin bazı yerlerinde, arka sahnedeki atlı biniciler gibi ancak "Kralların Secdesi"inde, Viyana'daki triptiğin sağ kanadında ve

Prado'daki büyük triptikte görebileceğimiz mükemmellikte ayrıntılar vardır. Bu nedenle daha geç bir tarihlendirme bu eserde olasılık dışı görünmez. Eserin, sanatçıya ait olduğu kullandığı teknikle kesinlik kazanmıştır.

Eserin Philedelphia'daki versiyonunu kesinlikle erken dönem eseri olarak nitelendirebiliriz. Burada ön çizimler ve sola doğru fırça darbeleri, eserin sanatçının elinden çıktığını ispatlar. Üsluptaki nedenler, bu eseri erken olarak sınıflandırır. Ahırın orantısız perspektifi, solda bir duvar parçasıyla yeterince dengelenmeyen, boyu büyük kaçmış harabe kilise, önde soldaki küçük ağaç -ki 15. yüzyıl manzara kompozisyonlarına dayanır- yıkılmış bir ahırın aşağıya sarkan köşe direği. Yani bunların hepsi naif üslup özellikleridir. Buna rağmen bu tablo, en erken eserler arasında yer almaz. İkinci kralın güçlü ifadesi, olgun bir beceriyi gösterir ve genel olarak figürlerin tedbirli tavırları erken eserlerinde karşımıza çıkmaz. Tablodaki renk seçimi de karakteristiktir. Kırmızı, beyaz ve yeşil renkte koyu mavi ve siyah ile vurgulu elbiseler ön plandayken, arka planda yeşil ve kahverenginin tonları hakimdir. Bu renk kombinasyonu, Bosch için spesifiktir. Başka bir erken dönem eserde de görmek mümkündür. "Hokkabaz"daki siyah, beyaz ve kırmızıdan oluşan renk üçlüsü ile aynıdır. Tablo küçük ve dikkatli fırça darbeleriyle yapılmıştır.

"Hokkabaz" ve "Taş İçin Operasyon"daki görüntü çok yoğundur. Bu tablolar daha sonra yapılmıştır ve daha çok figürün bulunduğu bir dizi varyantları vardır. Sola doğru giden fırça darbelerindeki eğim "Hokkabaz"da da görülür. Renk seçimiyle birlikte teknik bu tablonun orijinalliğiyle ilgili önemli bir fikir verir. Prado'daki "Taş İçin Operasyon"da bunlar kadar belirgin olmasa da abartılı hatlar ve köşeli figür üslupları ki, şekle canlı bir düşünce ifadesi verir, Bosch'u eserin yaratıcısı olarak ortaya çıkarır. Başında kırmızı kitabı dengede tutan kadın resmi, Metropolitan Müzesi'nde bulunan "Kralların Secdesi"ndeki Yusuf'tan fazla farklı değildir.

Louvre'da "Hokkabaz"a ilişkin bir ön çalışma vardır. Bu çalışma ressamın 80'li yıllarda kendi işine kavuştuğunda bulunduğu durumu ortaya serer. Burada ailesinin veya loncasının geleneğinden kurtulmuş bir ressamı karşımızda buluruz.

Prado'daki "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey"in değerlendirilmesinde çizimin de yeri önemlidir. Bu resim tasasız bir özgürlükle yapılmıştır.Eserin ortasında bulunan ünlü "Yedi Ölümcül Günah"ın tasviri ile

etrafındaki "Dört Şey" arasında kalite farkı görülür. Kimileri, ustalar arasında bir işbölümü olmuş olabileceğini ileri sürer. Delevoy[18], resmin etrafındaki dört sahneyi eski üslubu kullanan bir ressamın yaptığını, ortadaki sahneyi ise Bosch'un yaptığını savunur. Eserin yakından incelenmesi bu düşünceyi ortadan kaldırır. Küçük tamiratlar dışında bütün yüzeyi gerek elyazısı, gerekse renk seçimi bakımından tümüyle tekdüzedir. Bu da işbölümü düşüncesini ortadan kaldırır. Formların etrafı cesurca çevrelenmiştir. Üstelik üst şerit bölümleri geniş kararmalarla belirlenmiştir. Ressamın, tamamıyla arzusuna göre resimde değişiklik yapabildiği farkedilebilir. Ölüm döşeği sahnesinde halı üzerinde kıvrılmış köpek resmini ve Schlemmer'in odasındaki gece sandalyesinin yanında bulunan köpek şeklini taslağına rağmen yapmamıştır. Bunun yanı sıra şöminenin yanında miskince yatan köpeği ise muhtemel taslaksız resmetmiştir. Bu örnekler, boyama sırasında değişikliklerin gerçekleştiğini ve bunların yapılması için başında ressamın kendisinin bulunmasının gerektiğini gösterir. Ölüm döşeği sahnesi, Washington'da bulunan "Cimri ve Ölüm" resmiyle karşılaştırılamaz. Kenardaki madalyon içindeki sahnelerde geleneksel ikonografiye bağlı kalınırken, orta bölümde yeni fikirlere yer verilir. Figürlerin üslubu daha sonraki eserlere göre farklıdır. İnce ve ağırlıksız figürlerin yerine burada küçük, öfkeyle birbirlerine yaslanan figürler görülür. Rogier van der Weyden ve Dirk Boots'un figürlerinde görülen alçak gönüllü ifadenin izine rastlanmaz. "Yedi Ölümcül Günah"taki figürler öfkeyle gösterilmiş ve günahın şiddetine göre de yerlerini almıştır.

Bosch'un çalışmalarına ne zaman başladığını bilemiyoruz, ancak bu canlı erken dönem üslubun 1480'in sonuna kadar sürdüğü muhtemeldir. Bu zaman zarfında 90'lı yıllardaki çalışmalarına bir geçiş sağlayacak olan Rotterdam'daki "İki Tufan Kanadı" oluşmuştur. Yenilik, iç yüzeydeki kabus sahnelerinde derinleşmiş bir karamsarlıkla ortaya çıkarken, "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey"e ilişkin yani daha önceki dönemlere ilişkin bağlantıyı dış taraftaki yuvarlak resimler sağlar. Böylece bu tablodaki şeytan, "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey"deki şeytanlar gibi köylünün tırmığını almış ve geleneksel şekilde boynuz ve pençelerle resmedilip Ortaçağın genel birikiminden payını almıştır. Bosch'un tamamıyla kendi icadı ise Rotterdam'daki resmin sağ kanadında bulunan madalyon üzerindeki, savunmasız bir insana saldıran cinleridir.

---

[18] Delevoy, R. L., Bosch, Geneve, 1960, s.22,23.

Erken dönem eserleri arasındaki Frankfurt'taki "İşte İnsan" tasviri ve Roterdam'daki "Kana Düğünü" (Resim 16) tabloları sayılsa da sonuncu eser sanatçının olgunluk dönemine geçişine yakın bir yerde sıralamaya sokulabilir. Bunu destekleyen figürlerin sakin duruşu, yumuşak modelleme ve uçuk yumuşak renklerdir. Zor olan, "İşte İnsan" resminin tarihlendirilmesidir. Enerjik şekillere rağmen, örneğin Prado'daki "Yedi Ölümcül Günah" gibi diğer resimlerinden farklıdır. Sağdaki grubun mimikleri kaba da olsa Pilatus ve İsa etrafındaki figürler kalitelidir. Daha çok erken bir döneme ait olduğunu sezdirir. Arka plandaki şehir ise Bosch'un sonra resmedeceklerine göre, geleneksel ikonografiye daha uygundur. Buna rağmen, "Mahşer"de (Resim 35a,35b) bunun benzerine rastlarız. Arka planda, Bosch'un ün kazanmasında etkili olacak kulelerin resimlerini görürüz. Bu zıtlıklar nedeniyle bu incelikle işlenmiş tablonun daha geç dönemlere tarihlendirilmesi mümkündür. En şaşırtıcı yanı ise, İsa'nın başının etrafında düzensiz sıralanmış ışın demetleridir. Bu demetler, aynı şekilde Ghent'teki "Çarmıhını Taşıyan İsa"da (Resim 40) da görülür ve bu eserin Bosch'un en son eseri olduğu söylenir.

Adı geçen eserler dışında Bosch'un erken dönemine, günümüzde kopyaları bulunan bazı bir kaç eseri de koyabiliriz. Örneğin, Louvre'da ve Settignano'da kopyaları bulunan "Mabette İsa" (Resim 44) ve Philedelphia'daki "İsa ve Zina Yapan Kadın" (Resim 45) gibi... Son eserin figür üslubu daha çok "Kana Düğünü"ne ve "Hokkabaz"a benzerken, "Mabette İsa " daha çok arkaik ve köşelidir.

En ilginç kopyalar ise Baldass[19] tarafından yayınlanan Tablolar'da bulunan Abbygail önündeki Davut ve Bathseba önündeki Süleyman tasvirleridir. Bunların Bosch'un kopyaları olduğununu "Kana Düğünü"ne benzer üsluplarından anlayabiliriz. Her iki tablo da resmi yaptıranların resimleri bulunur. Bu iki parça tablonun bir bütün olduğunu düşünecek olursak, bu iki kişinin niye karşı karşıya getirilmek istenildiği sorusu ortaya çıkar. 1490 yılları civarında "Meryem'in Kardeşleri Tarikatı" nın kilise altarı için iki adet Davut ve Abbygail ve Süleyman ve Bathseba tasvirleri içeren kanat hazırlamıştır[20]. (Resim 46)

---

[19] Baldass, L., Hieronimus Bosch, Wien, 1959, s.27.

[20] Cinotti, M., L'Opera completo di Bosch, "Classici dell'Arte 2", Milano, 1966, s.85.

Bu kopyalar, Bosch'un eserlerinin kronolojisi için oldukça önemlidir. Çünkü bizi o yıllara yaklaştıran değerler vermektedir. Böylece, "Kana Düğünü"nün o zaman oluştuğunu ve bütün diğer eserlerin 1480'li yıllara ait olduklarını söyleyebiliriz. Bu iki tablo, bir bitiş noktasını ve bir sonraki dönem için bir başlangıç periyodunu oluşturur. Bathseba ve yanında köpeği taşıyan zenci kadın zarif orantılarıyla "Saman Arabası"nda çingenenin falına baktığı hanımefendi ile benzeşir.

**1490-1504**

Bosch'un ikinci yani orta dönemine geçişi, zayıf figürlerin ortaya çıkması ile belirir. Daha o zamanlar bir taşra sanatçısı olan ressamın klasik Hollandalı örnekleri olan Rogier van der Weyden ve Dirk Boots'un üslubuna yaklaşma arzusu belki bir açıklama olabilir ama bu değişimdeki nedenler daha derinlerde yatıyor olmalıdır. Yani daha çok ruhsal değişikliklere bağlanabilir. Rotterdam'daki "Tufan Kanatları" derin karamsarlığı ve Yahudi düşünce birikimi tarafından etkilenmesini gösterir. Yeni bir cesaretle insanların budalılığını cezalandırmaya çalışan hicivden umutsuzluğun son haddine gelen bir insan olmuştur. Cesareti kaybolur ve bir zamanlar varolan küstah tavrı benimsemez. Şekilleri silikleşir, yumuşaklaşır ve güçsüzleşir. Hızlı ve kararlı bir saldırma gücüne sahiptir.

Her değişim sürecinde olduğu gibi, bu da bir diyet ister kendine. Yani ilk resimlerindeki beceriksizlik bu nedenledir. Bu, formlardaki sabitlikle kendini gösterir. Hareketlilik, ses yaratır. Hareketsizlik, sessizlik. Philedelphia'daki "Kralların Secdesi"nde (Resim 28) bu kendini hissettirir. Ama daha etkileyicisi, "Kana Düğünü"deki sabitlikten kaynaklanan sessizliktir.

Bu katılıktan kısa süre sonra, Brüksel'deki "Çarmıhta İsa" (Resim 21) ortaya çıkmıştır. Arka plandaki manzara, tarihlendirmede sıkıntı yaratır. Çünkü yıllar sonra oluşan eserlere benzer; örneğin Madrit'deki "Kralların Secdesi"nin bulunduğu kilise altarı ve "Çarmıhını Taşıyan İsa" gibi. Ama Rogier van der Weyden'in İsa tasvirine benzer resimleme 1490 senesinden kısa bir süre sonraki döneme benzer. Aynı İsa tasviri ki daha geç bir dönemde yapılmış olması pek düşünülemez, Viyana'daki "Çarmıh Taşıma" tasvirinde tekrar karşımıza çıkar -Calvary'e Çıkış (Golgota'ya Çıkış) -(Resim 29). Aralarındaki

zamansal fark fazla olmasa da resimler birbirlerine taban tabana zıttır. Bir yanda dini sessizlik içine bürünmüş Golgota grubu, diğer yandan aralarından solda tek bir adamın bulunduğu gürültücü kötü insan yığını. Bu tek adam kendini diğerlerinden sakin öne dönük duruşuyla ayırır. Bu adam muhtemelen ressamın kendisidir, olayın şahitidir ve sembolik olarak olayda yer alır. "Kana Düğünü"nde bile ressam dini ve dinamik tavırları figürleri karakterize etmek için kullanmıştır. Bu olgun figür formu ilk kez kendini "Saman Arabası"nda göstermiştir.

Şimdi hızla "Gezgin", Antonius triptiğinin (Resim 34a,34b) ve "Kralların Secdesi"nin bulunduğu kilise altarının oluşturduğu zirveye yaklaşmaktayız. Ancak bu zirvenin öncesinde ve sonrasında bulunan eserlerin sıralanmasında zorluk çekilmiştir. Bosch uzun bir süre figür tiplerini değiştirmeyecektir. Belirli vücut duruşları ressam tarafından tekrar tekrar kullanılmıştır. Örneğin Aziz Pierre'in ayakta duruşunu Brüksel'deki "Çarmıhta İsa ", Viyana'daki Çarmıhını Taşıyan İsa'nın yanında, Madrit'deki "Çarmıhını Taşıyan İsa"da (Resim 18), "Mahşer"in dış yüzündeki Yakup'ta, Madrit'deki "Vaftizci Yahya"da görmek mümkündür. Eserlerin sıralaması, başka gözlemlerle yapılmalıdır.

Bu dönemin başlangıcı konusundaki sıralama, net olarak ortadadır. Viyana'daki "Çarmıhını Taşıyan İsa" ve Madrit'deki "Saman Arabası" ilk önemli etaplardır. "Saman Arabası"na yakın bir paralel British Museum'daki "İsa'nın Mezara Konması"dır (Resim 2). Bosch'un elbiselerde kullandığı kat yerlerinin çokluğu bilgi vericidir. Bazı tipler de "Saman Arabası"yla karşılaştırılabilir. Örneğin ana tablonun ortasında bir grup Yahudiye doğru dönen Jeseja'nın duruşu ile "Saman Arabası"ndaki Adem'in yanındaki figürün duruşu ve mezara konulmakta olan İsa'nın resmedildiği eserde aynı kişiyi tekrar görmek mümkündür. Bu resimdeki , yatan İsa'nın duruşu tam ters yönde de olsa, "Saman Arabası"nın cehenneminde yatan günahkar kadının, duruşuna çok benzer.

"Saman Arabası"nın Viyana'daki "Calvary'e Çıkış"la (Golgota'ya Çıkış) ilişkisi net olmasada Viyana'daki tablo, Yahudi tiplemelerinin tuhaf görünümleri yüzünden daha erken yapıldığını düşündürür. Çünkü Bosch, artık ışığın nüanslarının kendisini daha çok ilgilendirdiği, gerçeğin daha ölçülü resmedildiği bir yoldadır. "Saman Arabası'ndan hemen sonra Yale'deki Fragman, Louvre'daki "Budalalar Gemisi" ve Washington'daki "Cimri ve Ölüm" adındaki üç hiciv oluşur.

Üç resimdeki ön çizimlerin karalamaları dikkat çeker ve her yeni eserle birlikte sanatçı, daha da virtüözleşir. "Cimri ve Ölüm" daha erken döneme konmak istenir -hatta "Saman Arabası"ndan da önce-. Ancak bu eser, "Gezgin"e yakın bir yeri haketmiştir. Örneğin bu eserdeki yüzlerin ifade zenginliğini "Gezgin"in arka plandaki ince figürlerinde görmek mümkündür. Teknik ve renk bakımından bu iki eser birbirine çok yakındır. "Cimri ve Ölüm" başka eserleri de akla getirir. Ölenin yastığının yanında bulunan koruyucu melekle Venedik'teki "Mahşer" tablosundaki ayrılmış hareketlerle tasvir edilen meleklerle birbirine benzer. Bu eser Bosch'un zor değerlendirilebilen eserlerinden biridir. Dört resim de oldukça kötü durumdadır. Bu teknik olarak değerlendirilmelerini zorlaştırır. Ancak birbirleriyle ilişkileri açıkça ortadadır. "Saman Arabası"nda da saman arabasının üstünde bir meleğin bulunmasıyla ve aynı deniz kurduna benzer cinlerin bulunmasıyla benzerlikler vardır. Venedik'teki bu dört tabloyu "Saman Arabası"ndan sonraki ve "Cimri ve Ölüm"den önceki bir döneme koymak doğaldır. "Cimri ve Ölüm" ile "Gezgin ", sanatçının tüm repertuarını kullandığı bir birikime ulaştığını gösterir. Bunun doğal devamı olarak, Antonius triptiği ve "Kralların Secdesi" bunları takip eder.

Bu eserlere değinmeden önce Bosch'un daha geç dönemlerine tarihlendirilen büyük figürlü bir eserini ele almak istiyorum. Yani Escorial'deki "Dikenli Taç"ı (Resim 20).Tablonun büyük ölçekli olması, üslup değerlendirmesine engel olmuştur. Çünkü büyük boy resmin modelleme ve plastik kesinlik bakımından çok daha farklı çabalar gerektirdiği gözardı edilmiştir. Bir kaç santimetre kare büyüklüğünde bir çehre veya bir el, sonuçta doğal ebatta yapılan bir tasvirden çok daha farklıdır. Restorasyonu izlenimini etkilemezken, tablo çevresinin grisaillelerindeki meleklerin savaşına muhteşemlik kazandıran teknik bir beceriyi yansıtır bu eser. Bosch, eserlerinde sıklıkla küçük figürler kullandığı için diğer eserleriyle kıyaslama yaparken, bu resmin kenarındaki melekler ele alınmalıdır. Dövüşen melekleri ve karşıtlarını burada tekrar görürüz. Şaşırtıcı ama bu figürler "Cimri ve Ölüm"de sandığın altındaki melek ve cinlerle aynıdır.Daha erken tarihlerde yapılan Venedik'teki "Mahşer" tablosunda bulunan melekler ve sonraya tarihlendirilen Antonius triptiğindeki kurbağa benzeri cinler bu eserde de görülmektedir. Daha sonraki cinler, melez ve daha anlamsızdırlar. Çevresinde bulunan tasvirle "Dikenli Taç"

tablosunu şu anda değerlendirebildiğimiz eserler arasına koymamız mümkündür.

Sözkonusu eserlerle bu resmin arasındaki bağlantıları ve benzerlikleri yadsımak mümkün değildir. Etkileyici olan İsa'nın Bosch tarafından ilk kez bu kadar yakından resimlenmesidir. Bu resimde İsa'nın bakışlarına sadece sonsuz bir merhamet değil, imtihan edici yeni bir boyut da eklenmiştir. Hafif açılmış ağzıyla bir şeyler söyler gibidir. Ama İsa'nın sözleri etrafındaki gürültülerden duyulmamaktadır. Figürlerin göze çarpan yüz ifadeleriyle plastik istikrarlılık ilgiyi bu odaktan uzaklaştırır. Doğal olarak bir sanatçı yüz tiplerini resimden resime değiştirebilir, ama bunu belirli bir fikri olduğu kişilerde özellikle İsa'da yapabilmesi mümkün değildir. Çeşitli İsa tipleri, İsa'nın nasıl göründüğüne dair yaklaşımın değişmesini gösterir ve böyle değişimler zaman gerektirir. Bu nedenle "İsa'nın Çarmıha Gerilmesi" ve Viyana'daki "Calvary'e Çıkış" (Golgota'ya Çıkış) tablolarının çok farklı olmalarına rağmen İsa tiplemesi bu iki eseri birbirine yaklaştırır. "Antonius" triptiği ve "Kralların Secdesi" aynı şekilde İsa tiplemeleriyle birbirine yaklaşır. Belki de aynı tip Escorial'deki resimde de gözlenebilir ancak tek farkla. Önceki iki resimde daha uzaktan bir görüntü vardır. Mesafe azaldıkça aktivite de azalır ve İsa, pasif bir rol üstlenir. Kırmızı burunlu Aziz Pierre de her iki kilise altarında aynı tiptedir. İncil'de tarif edildiği gibi mert ve insancıl. Bosch onu "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey"deki yuvarlak cennet resminde ölüleri karşılarken ve Brüksel'deki hala geleneksel olarak çalışırken hazırladığı "Çarmıhın Önündeyken" tablosunda bu biçimde hayal etmiş olmalı. "Antonius" triptiği ve "Kralların Secdesi"nin bulunduğu kilise altarında Ortaçağ şablonu daha canlı kalmıştır. Aziz Pierre, bir fert olarak yani kötü ve iyi yönleriyle resmedilmiştir. İki triptiğin birbiriyle bağlantısını "Kralların Secdesi"sinde arka planda bulunan Kudüs şehri doğrular. Arka plandaki bölgeden geçen süvarilere, ağaç ve evlere dikkat etmek gerekir. "Kralların Secdesi"ndekinin tersine "Antonius" triptiğinde tablo sert ve huzursuz bir karakterle kaplıdır. Bu triptik ile başka eserlerin bağlantısını kurmak mümkündür.

İlk olarak Venedik'teki bir kilise altarı için yapılmış " Çarmıh'da Azize Julia " adlı resimden sözedeceğim. Burada da arka planda mucizevi şehri görmek mümkündür. Triptiğin durumu aslında o kadar kötü değildir. Bu eserde de

"Kralların Secdesi"nin ilham dolu tarzdaki ayrıntıları gözlenmektedir. Örneğin baygın kişinin pantolonu üstündeki baykuş nakışları. (Resim 15)

Berlin'deki "Patmos'daki Yahya"nın "Antonius triptiğinin arka yüzünde bulunan "passion" sahnelerinin "Kralların Secdesi" ile karşılaştırması yapılabilir. Aynı zamanda bu farklı bir ruh halini yansıtan maniyeristik bir sinirlilik ima eder. Aynısı Roterdam'daki "Aziz Christopher" (Resim 37), Madrit'teki "Vaftizci Yahya" (Resim 42) için geçerlidir. Çoğu eserleri "Kralların Secdesi"nden öncesine tarihlendirilir. K. G. Boon[21] bu eserleri daha geç bir devire sokmak ister - Reutersward da bu fikirdedir-. Onlara göre figürlerin duruşu Bosch'ta şimdiye dek görülmediği kadar güvensizdir. Bu durumda tüm parlak eserlerini tamamladıktan sonra Bosch'un kendi tecrübelerini tartıp teknik mükemmelliğin nihai şey olmadığına karar verdiğini savunurlar. Daha çok bir arkaik üslubun arayışları içinde olması nedeniyle bu yola başvurmuş ve bu Bosch'un yaşlılık stilini oluşturmuştur.

Madrit'teki "Çarmıhını Taşıyan İsa"da "Kralların Secdesi" ile yakınlıklar vardır. İsa'nın tasvirinde triptikteki bir çok figürde görülen gözler dikkat çekicidir. Alışıldığı gibi resim daha erken dönemlere sokulur. Ama Reutersward buna karşı çıkar çünkü sadeliğe ulaşma çabaları, geç dönemine ilişkin bir karakteristiktir. Tasvir özellikle sağdaki askerde göze çarpan ve bakışlarının izleyicileri delip geçecek şekilde olan gözalıcı bir anıtsallaşmaya ve plastik bir etkiye sahiptir. İsa'nın duruşu Viyana'daki tablo ile aynı ancak elbiselerinin kat yerlerindeki cömertlik, zaman farkının şahitidir.

"Mahşer" tablosu "Kralların Secdesi"nden önce tarihlendirilmeye çalışılır. Ancak grisaillelerindeki büyük figürler bunun aksini söyler. Giysilerin kat yerleri oldukça büyük ve dik çizgilere sahiptir, fırça hakimiyeti ustacadır. İki kutsal figürün büyük formları ve etraflarını saran çıplak ortam biraz sert ama aynı zamanda kapalı bir görünümdedir. Başka nedenlerden dolayı Dürer de 1520'li yıllarda böyle bir sadeliğe erişecektir.

Özetle, ressamın 1490 senesinden beri yani "Davut Kanatları"nın oluşumundan beri tekniğini oldukça geliştirmiş olduğunu görürüz. Olgunluk üslubunu, tamamıyla uyguladığı eser "Saman Arabası"dır. 15. yüzyılın sonu ve

---

[21] Boon, K. G., Early art of the Northern Netherlands at Amsterdam, "Burlington Magazine" ,1958, 376. fasikül.

16. yüzyılın başında Bosch, "Cimri ve Ölüm", "Gezgin", "Antonius Triptiği" ve "Kralların Secdesi" ile teknik mükemmelliğe ulaşır. Konular ise kendi aralarında ayrılırlar. "Cimri ve Ölüm" ile "Gezgin" vasat ve insanın yaşam tarzına olgun bir son verirken, "Antonius Triptiği" ve ardından yapılan resimlerdeki azizler daha çok yalnızlıklarında kendileriyle boğuşurlar. Ahlaki çatışma bu eserlerde de sürer.

**1504-1516**

Sanatçının olgunluk dönemine geçişi, 16. yüzyıl başlarında olmuştur. "Mahşer" triptiği buna bir örnektir. Cennet kanadı üzerinde ağaca dolanmış yılanın "Saman Arabası"ndaki yılandan ne kadar farklı olduğu sorusu karşımıza çıkar burada. Orada üst gövdesi dişiyken, burada tüm gövde insancıldır. Buna ek olarak bir sürüngenin arka bacaklarını taşır, böylece bir ejderha ile bir kadının melez görüntüsüne sahip olur. Bu değişiklikte ressam 1460'larda Hugo van der Goes'in Viyana'daki Diptiği'nde yapmış olduğu örnekle bağlantı kurar. Sanatçı bu düzeltmeyi, üslup saflığı içinde yapmış olmalıdır. Ama yine de karakterizasyon için bir zenginleştirme çabasını farkederiz. Çünkü, Yahudi ve Hıristiyan efsanleri yılanın aslında kolları ve bacaklarının olduğunu, ama ilk günahtan sonra karnının üzerinde toz içinde sürünmeye mahkum edildiğini anlatır. Melekler kollarını ve bacaklarını kesmişlerdir. New York'daki Lehman koleksiyonunda bu zamandan kalmış olması muhtemel acele ile yapılmış bir tasarım vardır. Arka yüzündeki çizim, "Mahşer" ile ilişkilidir. Çizim bir yaratığı betimler. Bu yaratık aynı zamanda Havva ve Yılan olabilir. Yanında Adem durur. Gözlerinden korku ve utanç okunur. Buna rağmen çizim acele ile yapılmış olması nedeniyle zor değerlendirilir. Bu çizimin iyi korunmuş olmasını aslında sayfanın diğer yüzünün özenle yapılmış ve tamamlanmış olmasına borçluyuz. Çizim hilekar bir konuşma yapan çifti gösterir. Baldass'ın da gözlediği gibi[22]Aziz Bavo'nun arkasındaki kilise altarının dışında duran dilenci kadın sağdaki figürün profilini almıştır. Soldaki figür ve elinde doğan tutan Aziz Bavo'nun elini üslup açısından değerlendirecek olursak, bu çizim kilise altarıyla yakın zamana sokulabilir. Ancak çizim, triptik başlamadan önce hazır olmuş olmalı ki, ressam arka sayfasına ilk günah ile ilgili not tutmuştur.

---

[22] Baldass,L., Hieronimus Bosch, Wien, 1959, s.46.

Çizimler triptikten daha açık ve serbest bir mizaçla yapılmıştır. Resim yüzeyinin altında daha vahşi ve direkt şekiller yatar. Orta parçadaki resmin alt bölümünün altında özellikle ön çizimleri görmek mümkündür. Triptik böyle ele alınınca ona ilgi daha da artar. Ana tablodaki makinelerle ve köşegen taş bloklarla görülen çıplak ve taşocağı şeklindeki doğa, "Gezgin" ve "Antonius" triptiğinin doğa manzarası ile kıyaslandığında hantal kaçar. Figürler ve duruşları ilkçağ görünümünde ve üst fondaki (dünya hakimi) İsa, geleneksel haliyle görüntülenmiştir. Sağda dünya ve cehennemde olanları değerlendirecek olursak, çeşitliliği "Saman Arabası"ndaki cehennem kanadındaki resmi çok zaman önce yapmış olduğunu gösterir.

Bu arkaik üslup arzusunun sanatçıyı nereye götürdüğünü Prado'daki büyük triptik gösterir. Burada doğa bir ütopya olarak tasarlanmıştır. Ne "Gezgin" ne de "Kralların Secdesi"siyle kıyaslanamaz. Bununla kıyaslanabilir olan Madrit'deki "Yahya" tablosundaki çöldür ve zaman olarak triptiğe yakındır. Bosch, doğa tasvirinde ustalığa kırk yaşlarında ermiştir. Ancak, şimdi onları tasfiye etme sürecine girmiştir. Üslup olarak daha saf olan ve ardında Roger van der Weyden'in ve Van Eyck'ın olduğu kolayca anlaşılan, Hollandalı figür tipi dışında, bir kazanç da daha gergin oluşturulmuş manzaradır. Triptiğin orta panelinde çapı 180 santimetre olan dünya küresi bile anıtsaldır.

Aynı şekilde büyük ebadı kadar boş alanlardaki kontrast ve ayrıntılı çizilmiş cennet kanadındaki detaylar da bu tasfiye dönemine katkıda bulunur. Buna karşın geçmiş dönemlere ait anılar bazı yerlerde üsluplu anları delip geçer. Cennet kanadının orta bölümünde, örneğin bir grup ördek sazın arasında yüzer. Bunun paralellerini "Antonius" triptiğinin orta panelinde görmek mümkündür. Yine de daha sıkı benzerlikleri daha yakınlarda aramak gerekebilir. Örneğin, "Mahşer" triptiğinde figür tiplemeleri aynıdır. Özellikle göze çarpan sağ kanadındaki günahkarlarla, Viyana'daki triptikteki lanetlilerin yüz hatları ve tavırlarındaki benzerliklerdir. Cehennem kanadının arka planındaki ateşle aydınlanmış figür tiplerinin benzerliği çarpıcıdır. Bosch, "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey" için o kadar az hayalgücü kullanırken, ki resmin orta bölümündeki sahne kendini tekrar eder; Prado'daki büyük triptik için ressam tüm hayalgücünü kullanıp kendini tekrarlamayan eşsiz bir kompozisyon yaratmıştır. Şüphesiz Viyana'daki triptik aceleyle yapılmış görünse de mantıklı bir kompozisyon içerir. Bununla birlikte siparişi veren kişinin Bosch'la samimi

olduğu düşünülemez. Sanatçı büyük triptiği herhangi bir sipariş çalışmasında görülemeyecek kadar kendi fantazileri doğrultusunda resmetmiştir. Doğa sembolleri sipariş verenin ressama daha yakın biri olduğunu gösterir. Çünkü bunların kullanılması, sipariş verenin ressamın sırlarından haberdar olmasıyla mümkün olmaktadır.

İlk bakışta zamansal olarak o kadar yakın görünen bu iki eserin niçin bu kadar farklı olduğu böylece anlaşılabilir. Büyük triptiğin "Mahşer"den daha geç oluştuğunu üsluplarından çok içeriklerinden anlamak mümkündür. Büyük triptikteki cenneti yaratan kişi, dönüp "Saman Arabası"ndaki cennet tasvirini kullanmaz, aynısı Viyana'daki "Mahşer" tablosu için sözkonusudur. Burada baykuş'un değişmiş rolüne dikkat etmek gerekir. Viyana'da cennet tepesinin üstündeki ağacın budaklı dalında oturarak, kötülüğün ve tembelliğin simgesiyken, büyük triptiğin cennetinde daha yeni ve derin bir anlam kazanmıştır. Aynısı "Tarlanın Gözleri, Ormanın Kulakları Var" çiziminde de vardır (Resim 12). Böylece eseri 1504 yılına tarihlendirmek mümkün olur.

Bu yıllarda Bosch'un "Dikenli Taç" resminin ikinci versiyonu da Londra'da yapılmıştır. Çoğu araştırmacı bu eseri daha erken dönemlere sokmak ister, ama büyük ebatlı olması şaşırtıcıdır ve arkaikleşme tezi doğrultusunda geç döneme ait olduğunu düşündürür[23]. Fırça darbeleri ve plastik modelleme eski tarzda ustalığa yakışır şekilde yapılmıştır. Yüksek alın, çıplak göz, kızıl saçlar ve seyrek sakallarıyla İsa tipi, Prado'daki büyük triptikle yakından ilişkilir. Bu dönemde Bosch İsa'yı bu şekilde resmetmiştir. (Resim 19)

Ressamın gelişimini takip edebilmek için Prado'daki büyük triptiki ele almak gerekir. Çünkü bize yapmış olduğu manzarayla ipuçları verir. Bu eğilim, Bosch'un Madrit'deki "Aziz Antonius'un Tutkusu" resminde de görülür. Eskiden yapmış olduğu Aziz tasvirinden, geri plandaki manzara bakımından o kadar farklıdır ki orijinalliği sorgulanmıştır[24]. Başka bir neden Bosch'un başka resimlerinde bulunmayan ön plandaki çiçek resimleridir. Ama ağaçların yaprakları, büyük triptiktekilerle aynıdır. Bu resmin şüpheyle karşılanması yerine üslubuna dikkat edecek olursak, geç döneminde ressamın abartılı bir üslup kullandığını farkedebiliriz .

---

[23] Reutersward, P., Hieronymus Bosch, Stokholm ,1970, s.182.

[24] Arndt, K., Ausstellung, Hieronimus Bosch, Hertogenbosch 1967, s.18.

Ressamın son dönemine ait olabilecek bu eserler, onun en geç dönemine ait değildir. Göreceli kronolojiye göre eserler, 1504 senesinden kısa zaman sonra oluşmuş olmalıdır. Büyük triptik 1505'te ve "Aziz Antonius'un Tutkusu" resmi bir kaç yıl sonra yapılmıştır. Çizim yerini bu tarihlendirmede vermek güçtür. Buna rağmen Bosch'un ölümüne kadar yani 1516 yılına kadar oldukça uzun bir zaman kalır. Bunun dışında iki eser vardır ki, gelişimsel dönemlerin hiç biri arasına sığmaz. Bu eserler, son dönemlerde ressamın kişiliğinin derinden etkilenmiş olduğu şüphesini kuvvetlendirir.

İlk önce Münih'teki "Mahşer" fragmanı gelir. E. Buchner, 1934 yılında bu eserin, daha çok Yakışıklı Philiph'in siparişi olduğunu ileri sürmüş olsa da, Viyana'daki triptikle beraber ele almak gerekir. Münih'teki fragman büyük bir panonun sağ alt parçasını oluşturur. Orta eksenin alt bölümünü melek Mikhail oluşturur. Mantosunun bir parçası en aşağı tarafta solda görülebilir. Asıl resmin büyük boy olması, bu panonun önemli bir sipariş olduğunu gösterir. Bosch'taki değişiklikler şöyledir. Siyah zeminin önünde cinler ve mezardan kalkan ölüler bulunur. Öylesine kesin hatlarla yapılmıştır ki, kendilerini resmin yüzeyine bağlar. Tüm atmosferik etkiler kaybolmuştur ve cinler bizi aşırı renkleri ve renk değişimleriyle şaşırtır. Herşey Bosch'u daha yabancılaşmış gösterebilir. Ama Madrit'deki "Aziz Antonius'un Tutkusu" resminde benzer renk değişimlerini görmek mümkündür. Bu ifade biçimine ilişkin ön habercileri "Mahşer" triptiğinde ve Prado'daki büyük triptikte görürüz. Ruh farklı da olsa, bu cehennemin daha da mükemmelleştirilmiş olduğu kabul edilebilir. Cinler, Brezilya'dan gelen nadide bulunan kuşlara benzemektedir. Güzelliğine rağmen bu resim entellektüel bir armoni bozukluğu gösterir. Bu dönemde ressamın bir sinir krizinin eşiğine sürüklendiği hissedilebilir. Buna katılan diğer bir eser, son eseri olarak kabuledilen Ghent'deki "Çarmıhını Taşıyan İsa"dır. Kompozisyonu Escorial'daki ve Londra'daki "Dikenli Taç" ile aynıdır. Burada İsa alaycılar tarafından sarılmıştır. Ancak, ortaya farklı etkiler çıkar. Çoğu tip aşağıda, köşede kötülüğün yarasını taşıyan ölü kişi gibi çirkindir. Üst sağdaki iyi kişi (Schaecher) ise İsa'ya benzemekte ve ancak ağzı, gözleri ve mavimsi yüzü ile ayırdedilebilir. Benzer bir ilişki Veronica ve hizmetçisinde de vardır. İyi ve kötünün farklılığı, mimiklerin kabalaştırılmasıyla ortaya çıkar. Çirkinliğin derecesi bize bu konuda bilgi verir. Çirkin suratlar, normal ama çirkin mimikli yüzler ve sonunda İsa ve Veronica'da olduğu gibi yumuşak ve iyi yüzler

şeklinde üç bölünme vardır. Bu basitleştirmeyle sanatçı geçmişinden tamamen kopar. Başların duruşu da üçe ayrılmıştır. Profil, yarı profil ve cephe olmak üzere üç tiptedir. Perspektif bir katmanlaştırma sözkonusu değildir. Tablo, garip maskların kalabalığıyla rölyef tarzında bir etki gösterir ve etrafındaki karanlığıyla tehdit edici bir havaya bürünür. Haklı olarak Tolnay[25] , bu tablonun kabusa benzerliğine dikkat çeker. İsa'nın gözleri kapalıdır ve yüz hatları silinmiştir. Etrafında olanlar rüya olarak görünmüştür

İsa tipi alıştığımızdan çok farklıdır ve aynısı Veronica'nın mendilinin oluşturduğu fonda yeralan açık gözlü çehre için de geçerlidir. Uzun, düz burnuyla parlak yüz etrafındaki çirkin suratların tam zıttıdır. Resim kendi içinde uyumludur. Tekniği ve kalitesi gerçekten Bosch'a ait olduğuna kefildir. Eserin son dönemlere ait olduğunu çalışmanın, tekniğin, gökkuşağı şeklindeki renk geçişleri ve haça bir yük bindiren askerlerin baş pozisyonları ortaya koyar. Benzer bir parça "Mahşer"in Münih'teki fragmanıdır. Arkadaki koyu zeminin de benzeri bir işlevi vardır, yani hacimsel bir etki yaratmak ve aynı zamanda boğucu bir atmosfer oluşturmak. Şimdiye kadar anlatılanlardan ressamın aşırı duygusal bir ustalığı ve dengesiz bir mizacı olduğu göze çarpsa da çalışma zamanında ruh hastası olarak adlandırılamayacağı anlaşılmalıdır. Bosch kesinlikle bir çok yönüyle uç noktalardadır ama ruh hastaları kadar da değil. Sadece son tablosu olan Ghent'deki bu resim, anlattığım yönleriyle diğerlerinden farklıdır. Bu resmi ruh dengesi bozuk birisinin eseri olarak kabul edecek olursak, bu sadece korku verici ve kabuslu etkisinden dolayı olmayacaktır. Bosch ömrü boyunca bu tarzda resim yapsaydı, onun kesinlikle sağlıklı olduğu söylenebilirdi. Burada önceleri elde ettiklerine sırtını dönmesi, ressamın eski ruh halinin değiştiğini gösterir. Bu kısa devre, oldukça derin bir krizin göstergesidir.

Son yıllarına ait eser azlığını böyle açıklamak mümkündür. Bosch'un ruhsal nedenlerle resim yapamadığı bir dönem gelip çatmıştı belki de. Her ne kadar kaybolmuş eserleri de gözönünde bulundursak da, gençlik çağındaki üretkenliği çok daha fazladır. Ama gençlik dönemine dahil edilen bazı eserlerin son dönemine ait olması da mümkündür. Örneğin, Frankfurt'daki "İşte İnsan" akla gelir. Burada bir yığın Yahudi neredeyse dişsiz ağızlarla ve farksız

---

[25] Tolnay, Ch., Hieronymus Bosch, Bassel, 1937, s.83.

mimiklerle bağırır ve sağ gruptaki adamlardan bir tanesi Veronika'nın arkasındaki tiple aynıdır. Buna ilave olarak İsa başındaki ışın demetleri, alnının üstünden hafif arkaya eğilmiş şekilde ilginç biçimde dizilmiştir.

Belki de zor sınıflandırılan "Kralların Secdesi" de Bosch'un bir yaşlılık eseri olarak ele alınabilir. Dikkat çekici olan, şüpheyle karşılanan eserlerin hepsi erken eser olarak tanımlanır. Ghent'deki "Çarmıhını Taşıyan İsa", iyi ile kötü arasındaki farkın açıkça yansıtılması, orta dönemdeki eserlerden kendisini daha az karmaşık yapar. Eserde hissedilen korku, naif bir insan korkusudur. Bosch son döneminde başlangıç dönemlerine döner ve orta dönemlerindeki hassas sanatından hiç bir şey hatırlamaz. Ghent'deki resim, gerçekten son eseri idiyse, sonunun hüzünlü olduğu sonucuna varırız. Ama belki de son yıllarında New York'taki "Kralların Secdesi"ni yapmıştır ve gençliğindeki yüzleri tekrar aklına getirmiştir (Resim 43).

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

## II.BOSCH'UN RESİMLERİNE İKONOGRAFİK BİR BAKIŞ

### 1. YEDİ ÖLÜMCÜL GÜNAH VE SON DÖRT ŞEY

Yağlıboya, 120 x 150 cm, Museo Del Prado, Madrit.

Daha önce de incelediğimiz bu eserde, fiilin kendisi sahne alır. Bu bağlamda da Bosch, daha fazla Ortaçağ sisteminde bir mahkum değildir. Bosch gelenekleşmiş sembolleri kırıp onları istediği gibi kullanmıştır. Böylece ortaya tiyatrovari bir başarı çıkar. Sadece çok sonraki olaylar sanatçı tarafından yaşama sadık kalarak resmedilir. Bosch'u ilgilendiren şey, tüm Ortaçağ dışı modernizasyona rağmen, fiille birlikte ya da hemen ardında gizlenmiş olabilecek şeyin açığa çıkartılmasıdır. Böylece sanatçı hayal edilebilecek en dikkat çekici görüntüleri üretir. Görüntüler sadece 15. yüzyılda mantıklı, daha sonraki çağların bir baladı gibi ahlaki düsturların yarı ilüstrasyonu, vicdana yarı didaktik desteklerdir.Sanatçı böylece kendinden sonraki çağlara, yaşadığı dönemin dini yaklaşımlarını ve yaptırımlarını, bir öykü tadında resmederek aktarmıştır. Bunlarda bir karakter kusuru dramatize edilmişti. Sözkonusu resimler daha sonraki eserlerin basit natüralizmidir.

Tüm bunlarla birlikte, Bosch'un yaklaşımı, genel tahribatlara doğru yol alır. Yalnızca objeler etrafa dağılmış değildir, bu törensel formalitenin kendisi de müthiş bir gerginlik içindedir. Yalnızca bir tür "jestlerin dilsiz şovu" olarak ayakta kalır. Tamamlayıcı olarak yanlışlık, karışıklık ve yıkıcılık içindeki bu hoşgörü, Bosch'un değerli, derin anlamlı renkleri burada kullanmamasına neden olur. Özellikle parlak ve soğuk tonlar yerini, sık sık kum sarısına bırakır. İç dekorlar için içe doğru eğimli boyanmış duvarlarla küçük kutu misali odacıklar resmedilmiştir. Bu resimde özellikle yuvarlak formlar kullanılmıştır. Bu da gerçeği karakterize eder. (Resim 24)

Oburluğun tasvirindeki dört kişilik de, ahlaki bir çöküntü içinde resmedilmiştir. Hiç birisi aptal olmaktan başka bir şey yapmaz. Yiyecek onların ilgisini çeken tek şeydir. Duvarda içinden ok geçen bir şapka yerini alır. Bu şapka, Bosch'un daha geç resimlerinde amansız işkenceciler tarafından giyilir.

Diğer taraftan, dünyanın sessizce yokolmaya doğru gittiği yol ile sükunet tembellikte gösterilir. Bir adam, soğuk kanlı, uykulu, şöminenin önünde oturur. Yanında bir kitap vardır. Bu kompozisyonda anlatılan "Tembelliktir". Bu aynı zamanda, orta yaşların "keşiş kusuru" olarak adlandırdıkları şeydir. Ve hala geleneğe sadık olan Bosch, odaya uyarıcı bir figür ilave eder: Bir rahibe. Tespih ve kitap ile birlikte belki de orada inanç için ayakta durur. Adamı doğru yola yöneltmeye çalışır. Daha bütünsel olarak Tembellik, keşişlerle birlikte, melankolinin karakteristiğini alır. Bu barış dolu sükunetin resmi aldatıcıdır.

Diğer bir günah daha büyük bir hoşgörü ile görüntülenen "Şehvet"dir. Sanatçı burada karşılıklı alaycılığın nasıl da bir rastgelelik içinde çürüdüğünü gösterir. Buradaki önemli insanlar, diğer resimlerdekinden daha fazla törensel bir hava içinde resmedilmiştir. İki çift bir çadırın içinde sanki fikir alış verişinde bulunuyor gibi konuşmaktadır. Onların bu mahkemesel tarzları bize bundan sonra neyin izleneceği adına daha fazla bilgi vermez. Arzu ve baştan çıkarıcılık sadece büyük bir isteğe bağlılık olarak gösterilir. Kaldı ki burada uygunsuzluğa ait bir simgesel dokundurma vardır ki, sık sık duyguların hoşgörüsünden dışarı fırlar. İki soytarı yanyanadır. Soytarılardan birisi keşiş kıyafeti giyinmiştir. Ama kıskançlıkla dolu ve kavga için son derece heveslidir.Tanrının gözünü sembolize eden ve merkezinde İsa'nın bulunduğu daire, yedi ölümcül günahı sergileyen yedi ayrı bölüm ile çevrelenmiştir."Oburluk", "Hırs", "Tembellik", "Kıskançlık", "Öfke", "Gurur", "Şehvet". Bu ölümcül günahların tasviri, sanatçının en erken dönemi içinde zor hatta cesaret isteyen girişimlerdir. Karakterler üzerindeki soğuk suçlayıcı bir parmak her günahı ayrı ayrı işaret eder.

İnsan insana karşı düşman ve herkes diğerlerine karşı güçsüzdür. Böylece, Bosch'un erken yapıtlarında bile karşımıza çıkan sanatçının yaşamının en önemli konusu: İyi ile kötünün arasındaki seçimin güçlüğüdür.

## 2. TAŞ İÇİN OPERASYON

Yağlıboya, 48 x 35 cm, Museo Del Prado, Madrit.

Dört kişi, arka fondaki ev hiç de uzak olmadığı halde, çimenlikte bir operasyon için biraradadır. (Resim 25). Kafası kesilmek üzere olan tıknaz adamın gözleri elem doludur. Bu aptal görünüşlü adam resmin en dikkat çekici figürüdür. Aslında diğerleri birazdan gerçekleşecek şiddetin içinde kalmak istememektedir. Hastayı ikna etmek için kendi paylarına düşen küçük şeyleri yaparlar. Kurban her ne kadar yapılacak ameliyat için istekli görünse de, -ki yapıtı çevreleyen gotik yazıda "Usta taşı kes, benim adım Lubbert Das" yazmaktadır. Kalın bir kumaş parçası ile sandalyeye bağlanmıştır. Ama bu belki de böylesine bir çılgınlığın ortasında sadece pratik bir önlem olarak, çok fazla şiddet olmaması için düşünülmüştür. Resmi izleyen biri için adamın rahatsızlığının ne olduğu merak uyandırır. Adam, budalalığın ve saçmalığın sembolü olabilecek çılgın insanlar tarafından sarılmış gibidir.

Keşiş elinde kurşun-kalay karışımı metal bir testi ile ciddi şeyler anlatırken resmedilmiştir. Başoperatörün üzerindeki kostümde bir hayır derneğinin amblemi görünür. Kafasında ise huni vardır. Topraktan yapılma testi, kemerinden aşağıya son derece kullanışsız ve uygunsuz bir biçimde boşluğa sarkar. Rahibe ise operasyonu övünen bakışlarla izlemektedir. Kötü niyetin, inatçılığın ve asıksuratlılığın kesin sembolüdür[26]. Rahibenin başının üzerinde son derece hassas bir dengede duran kilitli kitap korkunç deliliğin ve saf kinciliğin son onayıdır.

Bu resmin dili, "sanatçının en samimi resmi" olarak bile nitelendirilse, çifte anlam taşır. Hicivci bir anekdot olarak resmedilir. Bosch, dolandırıcılarla ve hilekarlarla alay eder.

İlk bakışta her şey, son derece ciddi ve gerçektir. Ta ki izleyicinin huniyi, başın üzerinde dengede duran kitabı ayırdedişine kadar. Bunlar geleneksel semboller değildir ama Bosch'un keşfettiği tuzak olarak kullandığı uyarıcı sinyallerdir.

Kolayca aldanış, Bosch'un resimsel repertuarının baş temalarından biridir. Bu resim de bunlardan birisidir. Bosch ilginç karakterli resim diline ulaşır.

---

[26]Linfert, C., Bosch, New York, 1972, s.46.

## 3. HOKKABAZ

Yağlıboya, 53 x 65 cm, Musee Municipal, Saint Germain-en Laye.

Bu resimde figürler, arka fondan öne doğru çıkar. Bu aptal topluluk, heyecanlı ve hayran bir şekilde kendileri sunulan gösteriyi izler. Garip bir masanın üzerindeki garip küçük eşyaları daha yakından incelemek için onlara yaklaşırlar. Hareketsiz biçimde kendilerine sunulan hileleri izlerler -aslında sadece bakarlar-. (Resim 26) Herkesin merakı, solda eğilmiş duran adamın ağzındaki kurbağayı yutup yutmayacağı ya da ağzından çıkartıp çıkartmayacağı üzerine odaklanmıştır. Adam resimdeki en uzun figürdür. Eğer dik olarak ayakta duracak olsa, diğerlerinden en azından bir baş daha uzun olduğu açıkça görülecektir. Kırmızı giysisi oldukça etkili bir kesime sahiptir. Yine de hiç bir şey onun dünyevi ya da kiliseye ait olduğuna dair kesin bir ipucu değildir. Ama adamın kırmızı başlığı onun Papa olmasa bile en azından bir rahip olduğunu düşündürür. Böylece onu neden böylesine zalimce karikatürize edildiğini, neden bu kadar gülünç olduğunu anlarız. Cüzdanı çalınmak üzeredir ama o bunun farkında değildir. Sadece bacaklarının arasındaki çocuk neler olduğunun farkındadır ve bu yaşlı adamın anlaşılmaz tavrını, Hokkabaz'ın gösterisinden daha ilginç bulur.

Kompozisyonda arka fondaki duvar, üzerindeki ayrık otlarıyla küçük ışıltılar kazanır. Bosch hemen hemen bütün resimlerinde olduğu gibi bu resminde de arka fonda bir manzara oluşturduğu halde, asıl odaklanmamız gereken hareketi öne doğru itmeyi başarmıştır.

Resimdeki baş karakter, silindir şapkalı, karga burunlu köşeli profiliyle çizilen "Hokkobaz" -büyücü-dır. Bosch'un sonraki resimlerinde sık sık görüldüğü gibi burada da kötülüğün izleri dikkat çeker. Hokkabaz'ın sepetindeki baykuş, duvarın sol üst köşesindeki uzun gagalı kuşun oturduğu yuvarlak delik... Ortada henüz aleni bir kötülük yoktur. Sonraları bize oldukça tanıdık gelecek bu yüzler içinde bazıları şişko, bazıları kaba, bazıları da pejmurde resmedilmiştir. Bu aldatılmış insanlar neyin gerçekdışı olduğunu ayırdedebilselerdi herşey daha başka olabilirdi. Ama hiç birisi böyle ciddi düşünceler taşımamaktadır. Tek amaçları, gün boyu mutlu olmaktır. Böylece onları tuzağa düşürecek olan kötülük, onlar farkına varmadan onların ardı sıra gelir.

Burada Bosch'un temel resimsel diliminin erken örneklerinden birini görmekteyiz. Sonrasında anlatım dilinin daha zengin ve varyasyonlu olacağına dair ipuçlarını şimdiden keşfederiz .Sanatçının psikolojik karakterizasyonlarındaki kendine özgü ayrıcalığı tartışma götürmez. "Hokkabaz" figürlerin değişmez silüetleri, derecelendirilmiş ton değerleri ve bir yere odaklanmış cazibenin , dikkat çekiciliği adına önemli bir eserdir.

## 4. "İŞTE İNSAN"

Yağlıboya, 75 x 61 cm, Stadelsches Konstinstitut mit Stadtischer, Frankfurt am Main.

Standart İncil konusu olarak işlenen[27] dövülmüş İsa'nın kana susamış öfkeli kalabalığa teşhir edilmesinin resmidir. (Resim 27). Bu ayrıca kör, fanatik kuvvetlerle acınası yardımsızlığın yüzleştirilmesi olarak da yorumlanabilir. Yaradılış'tan önce ve sonra hala dünyada olan şeyin ahlaki bir örneği olarak resimlenmektedir. "Hokkabaz"da olduğu gibi, halk biraraya gelmiş, tahrik edilmiş, kötü arzular tarafından kamçılanmıştır. Resimdeki kalabalığı biraraya getiren, ortak bir hırs ve nedensiz bir kızgınlıktan başka birşey değildir. Bosch onları bir "çirkinler paketi" olarak resimler. Bununla beraber sanatçının ilk düşüncesi düzgün bir kompozisyon yaratmaktır. Bunun için üst tarafa yüksek bir temel yerleştirir. Tüm adalet orada gerçekleşir. Katılık içindeki son derece düzenli bu taş duvar, yüzleştirmenin soğuk yanını ifade eder. Bir yandan da topluluğu oluşturan, sert, buz kalpli, kaba insanlar için ateşleyici niteliğe sahiptir. Söz konusu mahkeme, onu alkışlayan topluluğun suç ortağıdır. Resimde cellat kararsız görünürken, "Eziyetlerin Adamı" daha yüksek bir konumdadır. Diğer yandan ise, şapkasından küçük diller sarkan adam, pelerininin altında ağır bir kılıç gizlemektedir. Resmin bütünü içinde İsa'nın sözkonusu topluluk tarafından suçlanması çok iyi canlandırılmıştır.

İncil'deki, İsa'nın asi topluluğa teşhirini resmetmek, 15. yüzyılın ikonografik yeniliğidir. Eziyetlerin Adamı, İsa'nın üzerinde odaklanır ve zamanla daha duasal bir imaj halini alır.

Bosch, sözcüler tarafından kışkırtılmış topluluğun dehşetini İsa'nın mahkemesi olarak sık sık resimlemiştir. Sanatçının amacı, merhamet duyguları uyandırmak değildir. Tersine o, delirmişliğin resmini yaparken, izleyicinin kızgınlığını ortaya çıkarmaya çalışır.

Olaylar resmin ön planında gerçekleşir. Bu yakın görünüm bize resimdeki ana olayla karşılaştırıldığında herşeyin konu dışı ve bir ilüzyon olmaktan daha ileri gitmediğini anımsatmak içindir. Ön planla uzak şehir arasındaki geçiş köprü

---

[27] İncil/ Mat. 27:1-2; 11-14; Mar. 15: 1-5; Yu.18: 28-38; Lu 23: 1-5; 13-25; Mat. 27: 15-26; Mar.15: 6-15; Yu. 18: 39-19-16; Lu. 23:13-25.

ile sağlanır. Köprü burada bağlılık ve uyum sembolü olarak resmedilmiştir. Ancak, onun da kusurlu yapısı ve dört kolonunun bozulmuş kütükleri bize bunun da gerçek bir çıkış olmadığını söyler. Bu şehir manzarası, sanki resmin arkasında ayrı bir resimmiş gibi ortaya çıkar. Ön plandaki hiç bir şey geriye doğru uzamaz.

Bu çalışma 1490'lar civarına uzayan erken periyoda ait resimlerden biridir. Yine de bir özelliğin manifestosudur. Bosch, gelecekte çeşitli yollarda değişim gösterecektir.

## 5. "İŞTE İNSAN"

Yağlıboya, 52 x 53,9 cm, Philedelphia Museum of Art, G.Johnson Koleksiyonu, Philedelphia.

İsa'nın alay edilerek teşhir edildiği bu yerin nasıl bir yer olduğunu belirleyebilmek oldukça güçtür. Çamurdan yapılan duvar oldukça kötü inşa edilmiştir. Son derece güvensiz görülen teras, karanlık bir tünelin üzerinde yükselmiştir. Bu tünel bir mahzen tonozundan çok bir girişi andırır. Geri plandaki duvar gerçekdışı altın rengi ile resmin zeminini oluşturur. (Resim 33)

Tolnay'ın[28] iddiasına göre, bu bir fragmandır. Sol üst köşe, gerçekte "ihtiras"ın tasvirinin ilk bölümüdür. Orijinali ise bunun dört katı büyüklüktedir.

Yorgun İsa neredeyse ayakta duramayacak haldedir. En az onun kadar yorgun olan Pilatus, haykıran ve onu alkışlayan halka ulaşmak ister. Her ikisi de neredeyse onlar tarafından yutulmuştur. Herkes rutubetli, hainlik dolu bir bataklık içine gömülmüş görünmektedir. Hiç kimse kaçamaz, ne işkenceciler, ne işkence yapılanlar. Herşey, tüm resim boyunca çevrilmiş, eğilip bükülmüş, kendi kabuğunda bir yumuşakça gibi çamurda yuvarlanan bir yığın şeklindedir. İnsan yüzleri neredeyse kazara görünür. Bu yüzler çürümüş bir cesetteki gibi şişman, bazıları yağlı, bazıları sanki söndürülmüş, uçuk ve soluktur. Her yerde kendi kendine oluşmuş bir rutubet ve sanki bu rutubetten ortaya çıkan bir böcek kümesi bulaşıcı bir hastalık içinde iğnelerini, sivri uçlarını çıkarır. Sadece İsa değil, herşey dövülmüş ve mahvedilmiştir. Bu aşırı zayıflık ve güç kaybetme duygusunun orijini, resmin gerçek gücüdür. Resimde olup bitenler endişe dolu bir rüya değil, bunların dünyada olacağına dair bir tehdittir.

Linfert[29], bu resmin, "Saman Arabası"ndan çok sonra yapılmadığını düşünmektedir. Resim o dönemde kullanılan imajlar ve semboller açısından önemli bir örnek olarak kabul edilir.Sonuçta bunlar Bosch'un tahrik, pişmanlık ve zevk tasarımlarının temelini oluşturacaktır.

---

[28]Tolnay, Ch., Hieronymus Bosch, New York-London, 1960.(Naklen: Linfert, C., a.g.e., s.68)

[29] Linfert, C., a.g.e., s.68.

## 6. KRALLARIN SECDESİ

Yağlıboya, 74 x 54 cm, Philedelphia Museum of Art, Philedelphia.

15. yüzyılda İsa'nın çocukluğunun hiç bir bölümü, bu bölüm kadar resimlendirilmemiştir. (Resim 28)

Kutsal aile, geleneksel kutsal imajın pekiştirilmesi adına fakir bir ülke köşesinde resmedilmiştir. Dünyevi bir güç tüm hoşluğu ile bu resimde algılanmaktadır. Bosch nadiren standart sanat tarzının ötesine gider. İzleyen, sanatçının kendisini ciddi bir değişiklikle tanıştırdığını ilk bakışta oldukça güç farkeder. Burada artık entrikalı, kumaz figürler yoktur. Mekan daha çok bir maden ocağının girişini andırır. Pervazlı ev, bozuk gri duvar tarafından oldukça kederli bir şekilde çevrelenmiştir. Aceleyle dizleri üzerine çöken kral, altın-yeşile bürünmüş çocuğa yuvarlak bir şarap kadehi sunmaktadır. Diğer sanatçıların hep kenara yerleştirdikleri Yusuf, burada masa arkasında yer alır ki, bu bir diğer yeniliktir. Yusuf yukarı doğru bakmakta ve sahnenin tam merkezini oluşturmaktadır. O ve diz çökmüş kral neredeyse kendinden geçmiş durumda el hareketleri yaparken yakalanır. Resimde gördüğümüz karakterler geleneksel ikonografide tasvir edildiği gibi resmedilmiştir. Çatının üzerinde parlayan kutup yıldızı İsa'nın bulunmasında yön gösterdiğine inanıldığı için İsa'nın Yıldızı olarak yorumlanır. Yine çatıdaki kırlangıç İsa'nın insan suretinde beden bulmasını sembolize eder.

Bosch'un tüm gelecek fantazilerinde de görüleceği gibi bu resimde de keskin, derin ve araştırıcı formları bulabiliriz. Böyle erken bir tarihte bile Bosch'un resimleri dramatik değildir. Sonuç olarak yüzeysel ekspresyonda, özelliklerde ve jestlerde daha açıktır. Tüm bunlardan öte Meryem ve Yusuf aynı soluklukta, soğuk pembe tonlardaki giysiler içindedir. Bu daha sonraları Bosch tarafından sıkça kullanılan diğer bir artistik özelliktir.

Böylece burada dinsel resim tasviri geleneğini izleyen bir Bosch görüyoruz.

## 7. KRALLARIN SECDESİ (Epiphany)

Triptik, Yağlıboya, 138 x 138 cm, Museo del Prado, Madrit.

Oldukça törensel bir resim olarak kabul edilen bir eserdir. Her şey gizemli bir görüntü içindedir. Daha yakından ve sabırla incelendiğinde değerlerin tüm ölçeklerinin değiştirildiği göze çarpar[30]. Bosch'un resimleri içinde kendini en kolay oluşturan eserlerin başında gelir. Triptik kendi kanatları dışında gelişen gerçek bir seramoni ile başlar. Kanatlar açıkken, orta panel, kralların ziyaretini gösterir. Bu İsa'nın yaşamının ilk günlerinden bir bölümdür. Eser, yeni doğmuş kralların kralına sunulan ilk adağın yankısını anlatan mükemmel bir örnektir. (Resim 41).Resmin konusu İncil'den alınmıştır (Matta 2: 1-12).

Üç müneccim kralın buradaki ifadelerinde huzur ve görkem vardır. Kralların giyisilerindeki ihtişam ve abartı, onları izleyenleri eziklik ve karamsarlığa sokar. Ancak bu yalnızca bir zenginlik gösterisi değildir. Görkemli giyisileri içindeki Moorish Kralı Gaspar bile bunu söylemek istercesine resimdeki yerini almıştır. Eserdeki hemen hemen tüm hayvan sembolleri; insan başlı kuşlar, canavar düdükleri varlığı hissedilen bir putperesliği ima ederler. Sembollerin ve sonsuzluğun gizemli anlamları onları yarı tanıdık kılar ve çok iyi işlenmiş sanat objelerine dönüşmesini sağlar. Sonuç: resim ve doğa arasında dikkate değer bir salınımdır. Kralların muhafızlarına baktığımızda bu adamların öykünün birer parçası olduğunu anlarız. Balthazar ve Melkior Eski Ahit sahnelerinde tasvir edildiği gibi resmedilmiştir.Kırmızı elbiseli Melkior kralların en yaşlısıdır. Meryem'in önünde diz çökmüştür. Kendini feda etmesi İsa'nın insani yönünü ifade eder. Elindeki mür kabını İsa'ya sunmakta olan orta yaşlı kral Gaspar ise entellektüel yanı ile İsa'nın Tanrısal yanını ifade eder. En gençleri olan zenci kral Baltazar özdeşleştiği hakimiyet kavramı ile İsa'nın dünya hakimi sıfatını sembolize etmektedir. Geleneksel ikonografiye rağmen bu tören resminde birşeylerin oldukça farklı olduğunu farkederiz. Bu ışıklı ve açık resimde bazı gariplikler ve dünyasal olmayan bazı sırlar da yeralmaktadır. Sakallı, çıplak adam bacağındaki yara, kolundaki ve ayak bileğindeki garip bileziklerle dikkati çeker. Bu adam bir taç gibi dikenli dallarla çevrili bir türban

---

[30] Linfert, C., a.g.e., s.116,122.

takmıştır. Adama dair daha büyük bilmece ise elinde sallanan objedir. Form olarak bir taç taşıma kılıfını andıran şeyin üzerinde çok iyi işlenmiş bir metal işçiliği görürüz. Bunlar iblis rölyefleridir. Resimdeki pekçok obje kendi kendini tanımlamaktadır. Bosch, bu yabancı ve düşmanca anlamlar taşıyan sembolleri kullanırken zorbalık, sefalet ve terörün dünyayı nasıl bir felakete sürüklediğini anlatır.

Eser, bir seramoni ve tantana resmi olarak daha ilk bakışta farklı olduğunu kanıtlar.Krallar tarafından yeni doğmuş İsa'ya sunulan saygı, zaten İsa'nın yaşamından bilinen, kullanılmış bir kesittir.Bununla beraber Bosch, Kutsal Aile'nin alçakgönüllü yoksulluğuna karşılık, Kralların görkemli görünümlerini kendi sembol dili ile zenginleştirerek resmetmiştir.

Sağ kanatta arka fondaki manzara, keskin bir biçimde ön plandaki hareketten ayrılmış olmasına rağmen, eserin bütünselliğini bozmaz. Manzara daha çok uzaklara doğru akan bir izlenimdedir. Alt taraftaki boşluktan uzak şehre kadar aynı saman rengi tonları hakimdir. Bu merkezdeki alışılmamış vurgulamaya rağmen triptiğin üç parçasını birleştirir. Kum sarısı, ince bir peçe tüm araziyi kaplar. Şehre doğru, yarı yolda, tanıdık küçük tepecikler terkedilmiş arazinin vahşi karakterini ortaya çıkarır. Bu terkedilmiş parlaklık içindeki formlar ve ağaçlar noktalama stiliyle yapılmıştır. Diğer taraftan uzaktaki şehir, Asya ve Roma'dan esinlenmiş türbeler ve geniş satıhlı çok büyük binaları ile yoğun bir yabancılık duygusu uyandırır.

Ağaçlar rüzgardan kırılmış, yolda amaçsızca gezinenler vahşi çirkinler tarafından saldırıya uğramıştır. Bunlar yaşamın aksiliklerinden başka bir şey değildir. Ama doğanın kendisi de tehlikeli yönlerini gösterir. Burada Bosch'un bilinen canavarları yoktur. Kötülüğün hiç bir izi görülmemesine rağmen, bu sadece bir maskelenmişliktir.

Sonuç olarak bu dünyanın sembollerinden ulaştığımız şey, bizler neler olduğunun farkında değiliz ve sanatçı bunu bildiği halde bilmemiş olmayı diliyor. Bu da Saman Arabası dış kanatlarında bulduğumuz mesajla aynıdır.

Bu eser, Philadelphia'daki esere göre çok daha fazla detaya ve daha karmaşık bir sembolizme sahiptir. Burada daha ışıklı,aydınlık renkler kullanırken bile seçtiği şeytani sembollerle ,daha Tutku yolunun başındayken dahi Bosch'un olaya yaklaşımı çok daha karamsardır .

## 8. SAMAN ARABASI

Triptik,Yağlıboya,147 x 232 cm,El Escorial, Monasterio de San Lorenzo.

"Saman Arabası" (Resim 30a,30b) , sonbahar bolluğunun resmi olarak ortaya çıkar. İyi bir ürün alan, kendine güvenli, duygusuz insanların resmidir. Tolnay[31], resmi incelerken Flaman bir atasözünü hatırlatır. "Dünya bir saman yığınıdır ve herkes ondan çalabildiği kadar çalar".

Bu satirik kompozisyonda, Erken Rönesans'a hatta Gotik sanat geleneklerine bağlı bir kuruluş teması karşımıza çıkar. Ancak bu şemanın uygulanması, yapıldığı sürecin teknik gelişmelerinden de yararlanıldığından doğal olarak farklı bir boyut kazanmıştır Burada kompozisyonun odak noktasında yer alan "Saman Arabası", aynı zamanda da tüm sahnenin anlamsal merkezi olarak belirmektedir. Üç boyutluluk ve derinlik anlayışı arka arkaya sıralanan kademeli düzlemlerle sağlanır. Bunların hepsi, az çok belli bir bağımsızlıkla "Saman Arabası" temel alınarak kurgulanmıştır. Arka paneldeki renk ve ışık etkileri de bulutlar ve sarı ışıklar arasındaki İsa ile bütünleşerek yapıtın etki gücünü çarpıcı bir hale getirmektedir[32].

"Saman Arabası"nın önünde merkez panelin sağ kısmında garip görüntülü bir grup gürürüz. Resimdeki figür topluluğu akışı olan bir hareket içindedir. Ama ne istediklerini ya da onlardan ne istendiğini ayırdedebilmiş değillerdir. Sanki onları biraraya getiren yanlış bir söylentiden başka bir şey değildir. Ulaştıkları yeri bir mola yeri zannetmektedirler. Yine de kötülüğün gelişine dair önsezi içindedirler.

Resmin üst kesişim noktasında İsa bulunmaktadır. Hemen altındaki arabanın üstünde "aşıklar"ı görürüz. Onların sağında ve solunda melek ile şeytan durur. Saman arabasının önünde rahipler birbirleriyle mücadele etmektedir. Bunların dışında günahları sembolize eden figürlerle karşılaşırız. Orta panelin sağ alt köşesinde yöneticilerin nezaretinde saman toplayan rahibeler kilisenin zenginliğini ve ahlaksal çöküşünü alaya almayı amaçlar. Bu grubun hemen üzerinde az önce sözünü ettiğim melez görünümlü iblislerin yer alması, sadece bir rastlantı değildir.

---

[31] Tolnay, Ch., Hieronymus Bosch, Basel, 1937, s.93.

[32] Akkaya, T.-Beksaç, E., a.g.e., s.240.

Saman arabasının hemen altında merdivenleriyle, çengelleriyle, dünya yaşamından pay kapabilmek için mücadele eden insanlar görünür. Bu neredeyse şiddeti içeren bir mücadeledir. İki tekerlek arasına yerleştirilen sahne aynı zamanda din adamlarının uzlaşmaz tutumlarını ve tarikatlar arası mücadeleyi de dile getirir.

Arabanın sağ tarafında görülen Papa ve krallar, arkalarına takılan insanlarla beraber, "Açgözlülük" gibi son derece dünyevi bir günahın sembolü olarak resmedilmiştir. Yine de bu kalabalık işledikleri günahlardan ötürü kendilerin bekleyen trajik sondan habersiz görünmekte ve içinde bulundukları hengamede yerlerini korumaya çalışmaktadır.

Cehenneme-sağ kanat- sürülmekte olan arabanın melez, iblis grubu arasında ayaklı bir balık figürü dikkati çeker. Bu balık, "Haram"ın sembolüdür.

Cehenneme giden arabanın üzerinde yani dünyevi hırslar ve zaaflar ile ilahi manevi duyumlar arasında -yer ile gök- "aşıklar" oturur. Aşıklar'ın iki yanında duran melek ve şeytan bu iki oluşumun arabanın üstündeki ifade ediliş biçimidir. Şeytan'ın ayaklarının ucunda duran tavus kuşu tüyü "kendini beğenmişliğin" sembolüdür. Bu müzikal şeytan, hilekarlığın geleneksel rengi mavi ile resmedilmiştir. Öndeki çift ilahi bir aşk içindeyken, çalılıkların arkasındaki çift dünyevi bir aşkı ve ihtirası yaşamaktadır. Sürüklendikleri dünyevi mutlulukların ve fiziksel ihtirasların kaçınılmaz bir sonudur. Aşıkların arkasında, çalılıkların arasındaki dala tüneyen baykuş burada düşünülebileceğin aksine kötülüğün değil, dünyanın zaaf ve günahlarından sıyrılıp ilahi güçle, İsa ile bütünleşmeye geçişte bağlayıcı bir unsurdur.

Dünya hınçları ve hırslarıyla, bedeni zaaflarıyla materyal boyutunda birbirleriyle mücadele eden insanlarla zıtlaşma içinde olan İsa, yapıtın en ilginç satirik noktalarından birini oluşturmaktadır[33].

Triptiğin sol kanadındaki "Cennet" Ortaçağ geleneğine uygun biçimde resmedilmekle birlikte sanatçının ilginç yorumu da farkedilmektedir. Sırasıyla kademeli olarak "Havva'nın Yaratılışı", "İlk Günah" ve "Adam ile Havva'nın Cennet'ten Kovuluşu" paneldeki yerini almıştır. Gökyüzündeki İsa ayaklarının altında gruplanmış bulutların arasından harekete geçmiş fantastik yaratıkların üzerinde herşeyin gözlemcisi durumundadır.

---

[33] Akkaya, T.-Beksaç, E., a.g.e., s.242.

Sağ kanattaki Cehennem, Viyana'daki "Mahşer"in konuları daldan dala atlayan panoraması ve onun Cehennem panelinin anıtsallığı yanında sadeliği ile dikkat çeker. Patlamış, alevler içindeki yıkıntı arka fondaki silüeti oluşturur. Alt taraftaki gölde lanetlenmiş ruhlar yardımsız bir biçimde mücadele etmektedir. Ön plan ise yeni bir motifle pekiştirilir. Yapısal biçimi oldukça ayrıntılı işlenmiş yuvarlak bir kule. Bir iblis, elindeki havan topu ile merdivenden yukarı, -dar ağacının kurulu olduğu yere- tırmanır. Bu hareketin anlamı tam olarak açık değildir. Kuleler Ortaçağa ait cehennem tasvirlerinde sıklıkla kullanılmıştır.

Cehennem kanadındaki cezalandırma sahneleri, orta panelde resmedilen günahlarla bağlantılıdır. Cehennemde kuleye bağlı köprüde bir grup şeytan ineğin üstündeki zavallı çıplak ruha işkence yapmaktadır. Yerdeki adam şehvet düşkünlerinin yazgısını yaşar. Bir kurbağa genital bölgelerini kemirmektedir. Ön planda ise açgözlülük, balık benzeri bir canavar tarafından cezalandırılmaktadır. Onun üzerinde, klaksonunu çalan avcı bir şeytan kurbanını direkte başaşağı sallandırır. Diğer günahkar ruh ise, av köpekleri tarafından yakalanmıştır.

Bosch'un diğer pek çok cehennem tasvirinde olduğu gibi, bu cehennemde de cinsellik, -ki 20. yüzyılda insan doğasının bir parçası olarak kabul edilir- ölümcül bir günah olarak görülür ve en kötü işkence yöntemleriye cezalandırılır.

## 9. ÖLÜM VE CİMRİ

Yağlıboya, 92,6 x 30,8 cm, National Gallery of Art, Washington.

Burada görülen "Son Dört Şey"in ilkidir. Ölüm, Adalet, Cehennem, Cennet. Ama "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey" resminin sol üst dairesel kadrajındaki ölüm yatağı ile karşılaştırıldığında çok büyük farklılıklar gösterir. "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey "deki ölüm sahnesinde ölen adam, dua eden rahipler ve yakınları tarafından çevrelenmiştir. Bu resimde ise ölmekte olan adam, kendi seçimine bırakılmıştır. Cenneti gösteren melek, yatak perdesinin altından aniden ortaya çıkan ve adama bir torba altın sunan gri şeytan kadar etkilidir ancak. Çünkü adamın gözleri yalnızca yarı açık kapıdaki ölümün okuna sabitlenmiştir.

Cimri ölmektedir ve onun ellerinin, kollarının zayıf, tereddütlü kımıldanışları, bunun ifadesidir. Adamın ölümden sonra kendisini bekleyen şeyler adına seçim yapmak için çok geç kaldığını anlarız. Mekandaki her şey kaygan ve güvensizdir. (Resim 31).

Yatağın ayakucundaki para sandığının başında duran da ölmekte olan adamla aynı kişidir. Bir eliyle tespihini çeker -onu asıl ilgilendiren bu dini eylem değildir- diğer eliyle sandıktaki paraları istifler. Sandık bir hançer yardımıyla açık durmaktadır.

Yatağın üzerine baktığımızda, tavanın kubbesi ve özellikle alt-ön yanın yapısına dikkat çeken tasarımlar kolonların arasında tüm resmi çerçeveleniyor gibi gösterir.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

## 10. BUDALALAR GEMİSİ

Yağlıboya, 57,8 x 32,5 cm, Musée National du Louvre, Paris.

Gemi tüm resim gibi sıvı bir elementin üzerinde batmadan durmaktadır. (Resim 32) Bu geminin sığ bir koyda mı yoksa, açık denizde mi sürüklendiği pek belli değildir. Panel yüksek ve dar olduğu için resmin bir triptiğin ya da diptiğin parçası olabileceği akla gelir. Ama sanatçının bu eseriyle kuşkuya yer bırakmayacak denli bağlantılı bir resmi yoktur. Bu görüntünün herhangi bir ikonografik gelenekle akrabalığı da yoktur. Ayrıca ne İncil'de ne de ahlaki herhangi bir metine hiç bir gönderme içermez. Keşiş ve rahibe kesinlikle, bu açıkça hicivli resmin merkez odağını oluşturur. Birbirlerine mi yoksa birlikte oldukları aptal toplulukla mı şarkı söyledikleri belli değildir. Aralarında bir pasta sağa sola sallanıp durur. Resimdeki hiç bir şey realist olarak algılanmak için yapılmamıştır. Herşey başka bir şeyi ima eden işaretlere dönüşmüştür. Yüzücüler, gemi direğindeki aptal, yemeğini kaybeden adam, elindeki büyük sürahi ile şişman adam, suda sürüklenen çıplak... Hiç birisi gerçekle bağdaştırılmamıştır. Konu delice bir oburluktur.

Yaşam ve ölüm arasındaki anı belirleyen sular üzerinde, kurtuluşu gösteren kıyıdan uzaklaşan fiziki insan varlığı, ölümcül geminin üzerinde geçiciliğini ve zayıflığını unutarak, aç gözlülükle birbirlerinin hakkını kapmaya çalışan insanlığı günahlar içine sürüklerken, geçicilik ve ölümden sonrası insanlara hatırlatacak biçimde Bosch tarafından gözler önüne serilmiştir[34] .

Bu eser Bosch'un resimleri arasında en meşhur aynı zamanda en üstün körü olandır. Resimdeki hiç bir şey karışık değildir. Figürler basit halkı tasvir etmektedir. Resim yine de pek çok şaşırtmaca ile doludur.

Dışarıdan her şey açık ve problemsiz görünmektedir. Gemidekiler açık denizi hedeflemiş bir insan topluluğundan başka bir şey değildir. Ama gemi denize ait, ona layık değildir. Fidan da ağaç da gemide büyümektedir. Bu fidan "Saman Arabası"nın üstündeki aşıkların sığındığı fidan ile aynıdır. (Resim 30b)

Altüst olmuş bir dünyaya rağmen herkesin rahatı yerindedir. Gemi direği görevini gören ağacın üstünde bir baykuş tehdit edici bakışları ile etrafa bakmaktadır.

---

[34] Akkaya, T.-Beksaç, E., a.g.e., s.249.

Bosch burada hiç bir temeli ve zemini olmayan bir resim yapmıştır. Bu oldukça eksantrik görünümlü resim ölümcül günahlarla bağlantılı bir ikonografiye sahiptir. O dönemde keşiş gruplarının teknelerde toplandığını anlatan tasvirler -resimler- bulunmuştur. Şeytanların böylesi şehvetli ve keyif düşkünü topluluklarda yeraldığı inancı yaygındır. Bu güvenilir bir varsayımdır. Çünkü Bosch döneminde günahkar keşişlerle yapılan böylesi tekne gezileri oldukça yaygındır. Resimdeki insanların tek mesajı: "Cehalet mutluluktur, akıllı olmak budalalıktır".

## 11. AZİZ ANTONİUS'UN TUTKUSU (Günaha Teşvik Edilmesi)

Triptik, Yağlıboya, 131,5 x 225 cm, Museu Nacional de Arte Antiga Lizbon.

Resim, değişken ve karışık manzarası, parçalara bölünmüş mimari yapısından ötürü yabancılık duygusu yaratmaktadır. Kimin neden orada olduğunu anlamak neredeyse imkansızdır. Eserde kesin olarak bilinen tek şey; 3. yüzyılın sonunda 4. yüzyıla kadar bir din adamı olarak yaşayan Aziz Antonius'un geçirdiği üç deney anlatılmaktadır. Mekan olağanüstü objelerle doludur. Sel basmış, alevler içinde kalmış, garip ve yıpranmış binalarla kaplı olmasına rağmen, terkedilmemiş bir alan... Öncelikle resmi bütün olarak, ayrıntılara girmeden ele almak gerekir.

Resimdeki hareket karşıdan karşıya devam eder. Bu bir triptiktir. Bosch'un diğer büyük triptiklerinde de olduğu gibi ilk ve en çok ilgi orta panelde odaklanır. Ancak paneller soldan sağa deşifre edilmesi gereken bir sistem içinde vurgulanır. (Resim 34a) (Resim 34b)

"Saman Arabası" ve "Zevkler Bahçesi" triptiklerinin aksine bunda olaylar evrensel seyri içinde -ilahi belgelerin doğrultusunda- gelişmez. Bu da insanları olumlu ya da olumsuz çabalara sürükler. Bunlar gerçek kötülük kadar açıktır. Resimde tahrikin ve işkencenin üç değişik görüntüsünde azizin mahkemesi öne doğru yerleştirilmiştir. Azizin işkenceye uğramış varlığının ne başlangıcı ne sonu tabloda okunmaz. Antonius efsanesinin özünde yatan "sabitlik" düşüncesidir. Athanasius tarafından hazırlanan biyografiye göre; Anthony'nin seçimi sabitliktir. Bu sabitlik neredeyse ölümcül bir monotonluk içerisindedir.Aziz sakin tavrıyla tüm dünyasal zaaflara ve kötülüklere karşı durmuştur. Ama Bosch'u asıl ilgilendiren bu adamın yaşamının içeriğidir. Aziz, faziletli, erdemli yapısı içinde gerçek dünyaya, kana ve şeytanlara karşı öfkeli bir mücadele içindedir. Hayalleri, canavarsal imajlar üretir. Bunlar Bosch için de akla uygundur. Böylece başka ressamlar arasında bir tek Bosch tarafından daha önce kimsenin görmediği, göremeyeceği imajlar gerçek dünyada yaratılır. Yine de bunlar, subjektif tasarımlardan başka bir şey değildir. Legenda Aurea'da Ortaçağa ait derlemeler Azizlerin yaşamlarını anlatır. Burada kutsal bir

adamın nasıl da asil düşüncelerin yardımı ile böylesi imajları bastırmak yerine onlara karşı mücadeleyi seçtiğini buluruz.

Hikaye sol kanatta başlar. Burası canavar kanatlı bir kurbağanın, Antonius'un yükseklere taşıdığı uçan teknelerin ve balıkların olduğu yerdir. Athanasius bize, azizin bir gün dua ederken nasıl coşkun bir duruma geçtiğini ve gökyüzüne çıktığını anlatır. Onu yakalayanlar, iyi ruhlardır. Ancak kötülüğün korku dolu öfkeli kreasyonları, gemi direğinin önüne geçer. Antonius'un gittiği yolda "engel" olmayı amaçlar. Bu bölümde Bosch'un resmetmeyi amaçladığı şey, Aziz'in iblislerle kavganın ötesindeki anlık bakışlarıdır. Bu fiziksel bir tecrübeden çok ruhani bir yargılamadır. Aynı panelin alt bölümünde bilinçsiz haldeki Aziz, iki keşiş ve yaşlı bir adam tarafından sürüklenmektedir. Burada Bosch, hayal gücünü kanıtlar. Cennette olan şeyler, aşağıda yerde olan şeyleri bastırır. Körfez'de batan gemi ile gerçek felaketler ifade edilir. Dağın tepesinde büyük bir meşale yanar. Ölümcül suçların işlenmesinin beklendiği yer olarak değerlendirebiliriz burayı. Acı içinde ev ile tepe arasında kıvrılan zavallı görüntülü devin alnında bir ok saplıdır. Devin bu durumu aptallara verilen cezanın sembolü olarak değerlendirilir. Aynı zamanda, bize açıklanmayan tehlikelerin kurbanıdır o. Bosch'u araştıran, onunla ilgili yazılar yazan herkes deforme edilmiş ve canavarlaştırılmış figürleri görmekte hemfikirdir. Tüm bu eksperlere göre, bu hilekarlığın ve günahın sembolüdür.

Gulliver ve onun yolculuklarından çok daha önce Bosch, dünyanın oransızlığına inancını böyle resimlemiştir. Onun resimleri her zaman kötülüklere karşı uyarı niteliğindedir. Acayip yaratıkları bir an için görmezsek kendimizi sakin, munis bir peyzaj karşısında buluruz.İnsan kafasının yarattığı tuhaflıklar, bu gerçek dünya köşesine, yabancı ve şaşırtıcı birer unsur olarak sokulur. Hayal ve gerçek, doğa ve doğaüstü biraraya gelir ama birbirine karışmaz, birbirine zarar vermez[35].

Athanasius tarafından anlatılan Antonius'un yaşamına göre, o bir aziz olarak içindeki şiddet duygusuyla mücadele eder. Bu şiddet ona içinde yaşadığı dünyadan yansır. Kendi şaşırtıcı etkileşimlerinin korkusu ona dünyadan gelir. Böylece tüm sembolleriyle erkekler erkek gibi giyinir ama hayvan başlı, bilmeceli karikatürize yüzlere sahiptirler.

---

[35] İpşiroğlu, M.Ş.-Eyüboğlu, S.,Avrupa Resminde Gerçek Duygusu , İstanbul, 1958, s.91,92'de Bosch'un adı geçen eseri ele alınıyor.

Gerçekte tekerlek gibi görünen şeyler zırhlanmış kalkanlardır. Kalkanlanmış balık, kilise için hırs, haset ve küçük görme anlamına gelir. Bosch'un kafasında büyüterek oluşturduğu bu imajlar bizim rahatımızı bozmayı amaçlar.

Burada cennete götürüldüğünü farketmeyen Antonius, kendini merkez panelde parıltılı kıyafetler giymiş kişilerin arasında bulur. Bu adamlar, bir tür içki ya da zehir vermektedir. Burada korku dolu kreasyonlar çoğaltılmıştır. Antonius, tamamen kımıltısız ve dikkatli durur. Bazı kutsal olmayan örfler onun üzerine doğru itilmiştir. Bu dini bir fanatik için beklenen bir oluşum değildir. Kendine ait bir mekan edinmek için Nil üzerindeki ,bozulmuş surlarla çevrili şehri seçer ama şehir işgal altındadır. Kulenin yıkıntıları arasında, ayakta duran haç görülür. İtirazdan ya da dirençten belirgin hiç bir iz yoktur. Aziz yardımsızdır ama teslim olmanın eşiğinde değildir. Castelli'ye göre[36] , Aziz'in eriştiği duygusuzluk mistik küçük görme duygusundan kaynaklanmaktadır. Bu onun kendi kuvvetini oluşturur. Onun kazancı düşmanının yenilgisi değildir. Kendi kontrolüdür. Bir zaferi amaçlamaz. Tolnay[37], araziyi büyüsel bir alan olarak tanımlar. Aziz'in diz çöktüğü yer olan merkeze bakıldığında manzara canavarların mahiyetindekilerden çok daha şiddetli bir duruşmaya dönüşür. Bataklıktan kurutulmuş gibi görülen bu yerde, kimi şişman, kimi sakat spontane bir jenerasyon yer alır. Burası, pek de şanslı bir ada değildir. Herşeyin üzerinde bir parıltı vardır ama bunun çürümekten mi yoksa ateşten mi geldiğini kimse söyleyemez. Bu bir bahçe kapısıdır ve seçenek bırakmaksızın beklemeyi gerektirir. Bu da tüm tahriklerin anlamıdır. İblislerle karşı karşıya kalan Aziz, tahammülü ve hakimiyet gücü ile varlığını ortaya koyar. Böylece cehennemin şiddeti kendi efendileri ile tanışır. Sonunda bu adamla hoşlarına gidecek bir şey yapamayacaklarını öğrenirler. Bosch burada artık şeytanın kendi buluşu olmadığını gösterir. Baştan çıkarıcılık ne cehennem ne de "Mahşer"dedir. Bu, dünyanın garip oluşumlarının canavarlaşmasıdır. Yaşayan tüm kreasyonlar kendi yapısında tuzaktır. Antonius için bu vahşi patlamalar onun hayal ürünleri değil, tersine çok iyi bildiği gerçeklerdir.

Silindir şapkalı adam ve domuz başlı sahte rahip onun ilahilerini mırıldanırken, şeytanlıklar yaparlar. Kötülüğün yumurtası, güçlerinin yettiği

---

[36] Castelli, E., İl demoniacı nell'arte, Milano, 1952, s.77.

[37] Tolnay, Ch., a.g.e., s.93.

ölçüde ne kadar zarar varsa vermektedir. Herkes kendi mutluluğu için uğraşır. Bu inatçı bir deliliğe dönüşür. Bosch için sözkonusu olan dünyanın kötülüğü değildir. Ona göre dünyayı insanların hilekarlığı bu hale getirmiştir. Sanatçı bunu resimler. Kaldı ki bu pek çok dar kafalının gözünde hain dünyanın yaygın aktiviteleridir. Diğer taraftan, bu dünyada zayıf olan ne varsa, karışıklıklara kurban olur. Böylece oluşan yalnızlık duygusu, kendisini kötülük gibi gösterir.

Resim güvensiz bir zemine oturtulmuştur. Eski Ahit görüntüleri gibi su üstünde kurulmuş kulenin yuvarlak sütununun üstünde resim içinde resim vardır. Sütun kemerli bir köprü ile bağlantılıdır. Burada Antonius, hayalciliğin ürünleriyle kendi tecrübeleri arasında bağlantıyı henüz kurmuştur. Şaşkınlık zaman zaman Antonius'u rahatsız eder. Burada sık sık tekrarlanan bir motifi yine görürürz: İçine gereksiz şekillerin doldurulduğu bir form -bir kabuk, kase ya da kap gibi- kule yeni manzaralara açılır ve belirsiz bir karanlığa doğru uzanır. Burası bir rölyef kabuğunda korunmaya alınmıştır. Köprü ince duvarlıdır, kırılgan bir karanlığa doğru ilerler. İçinde mağara olan büyük bina, bir arazide durduğunu ya da yüzdüğünü düşündürür izleyiciye. Yumurta biçimli kulenin kırık olan tepesinde silindirik bir fener vardır. Üzerinde kılıf belirsizliklere karşı pelerin görevi görür. Ölümü işaretlenmiş şeyler, ölü ağaçlar tarafından korumaya alınmıştır. Bir süvari alayı, suyun içinde kendi yolunu yapmıştır. Ortalarında, eyerli dev fare üzerinde ağaç kabuğunda korunan bir kadın ve kollarında soğuk benizli bir çocuk cesedi bulunmaktadır.

Sağ kanattaki olaylar bir su kenarında geçer. Uzaktaki büyük sağlamlaştırılmış garip binalar tamamen suyun içinden yükselir. Bunlar Bosch'un fantastik buluşlarıdır. Burası Antonius'un götürüldüğü şehirdir ve burada iblis bir kadın şekiline bürünmüştür.

Bu kanatta kendini hissettiren baştan çıkarıcılığın resimde gizlendiği yeri bulmak pek kolay değildir. Suyun içindeki ağaç oyuğu üzerine atılan kumaşla bir çadıra dönüşmüştür. Bir yandan masayı dengede tutmaya çalışırken, bir yandan da kılıç tutan çıplağın yanında muzipçe trompet çalan ve bir ayağı testide olduğu halde ayakta duran iki çıplak daha vardır. Buradaki masa kesinlikle yüksek yaşamın ya da kişisel hoşgörünün sembolü değildir. Bu üç çıplak, iblis olarak resmedilmemiştir. Çünkü zaten birisi hayvan kılığındaki bir iblis tarafından bıçaklanmıştır. Ağaç kovuğundaki kadın da aslında tahrik edici değildir. Yukardaki yaşlı kadın ise, şeytani bir ayin içinde yer almaktadır.

Antonius ise tüm bunlara sırtını dönüp oturmuştur. Paltosunu bir mağaraya sığınırcasına omzuna almıştır. Onun bu pozu, Evangelistlerin, Erken Ortaçağ tasvirlerini çağrıştırır. Böylece, tahrikin kurbanı olmak yerine bir aziz gibi görünür. Antonius, bu tahrik hengamesinden kendisini sıyırır.

Tüm triptiğin geriye bakışlarla canlandırıldığı söylenebilir. Belki de onun yaptığı gibi geriye bakıldığında gözlerimiz karşı yönde soldan sağa doğru gezer ve bir kaya üzerinde sessizce oturan azizle buluşur.

Resimdeki yarı parlak kahverengimsi yeşil ve kahverengimsi mavi, sarının, kırmızının ve soğuk taş mavisinin tüm tiz tonlarını yutar. Burası bir büyü ülkesidir. Sadece daha yukarıda, uzakta büyücü tarafından esir edilememiş yeri duyumsarız. Sağ kanatta iki garip kubbenin arasında sıradan bir Hollanda kasabası uzanır. Böylece triptik, geçmişe bakışta ve meditasyonda sonuca ulaşır.

Triptik, 1970'de restore edilmiştir. Yapıt, üç panel içinde dalgalar gibi kıvrımlar içinde öne ve arkaya doğru yumuşakça akan cazibeli oluşumu ile tanınır.

## 12. MAHŞER

Triptik,Yağlıboya, Sol panel:167,7 x 60 cm, Sağ panel:167 x 60 cm, Orta panel: 163,7 x 127 cm, Akademie der Bilden Künste, Viyana.

Bu kesinlikle bir "Mahşer" tasviridir (Resim 35a) (Resim 35b). Pratikte kimse testi geçmiş gibi görünmemektedir. Hemen hiç kimse kurtarılmamıştır. Cennetin altında uçan bir çift ve bir meleğin siyah bir şeytanın oklarından korumaya çalıştığı adam dışında. Kutsal ve artistik geleneğe göre, son yargılama dünyanın üzerinde yapılırdı. Ne cennet ne cehennem yargının gerçek yeri değildi. Burada standart ikonografiye bağlı işaret şafağın hafifçe dokunduğu gece mavisi gökyüzünde azizlerle ve meleklerle çevreli yargıç İsa'nın ciddi görüntüsüdür. Bunda bile Bosch'un farklı bir yorumu söz konusudur: Bakire Meryem ve Aziz Yahya her zaman aracılık görevlerini yerine getirirken Yargıcın tahtının önündedir ancak burada onun arkasında ve üstünde bir göreve havale edilmişlerdir. Ama bunun bir anlamı vardır. Aracılık için zaman geçmiştir. İnsan dünyadaki bu korkunç şaşkınlıktan başka birşeyi görmez. Gördüğümüz şey cehennem değildir. Bu durumda dünya, bu korkunç mekan için görev yapmaktadır. Bosch bir kez daha resimsel bir geleneği bozar. Eseri tüm şiddet formlarının olduğu resimsel bir tasvire çevirir. Şiddet dünyanın başlangıcından beri vardı ve İsa'nın kararı insan tarihinin kapanışında yer alan tek periyottur. Bu periyot cehennemi oluşturmak üzere bir çok şeyle doludur. Bu kavram hala Hıristiyanlık için geçerli olabilir, yine de garip bir şekilde değiştirilmiştir. Yıllar boyu "Mahşer" kiliselerin duvarlarında bir çok korkunç ve etkili canavarlar yarattı ama bu şiddet dünyanın ötesinde bir Güç'ün isteği üzerine oluşturuldu. Burada Bosch ilk kez mahkum edilmiş ölümlüleri terörle yüzyüze bırakır. Bosch'un tasvirlerinde şeytanlar yoktur, ama canavar görünümlü insanlar vardır. Bu yüzden hiç kimse bunu terörün saltanatında bir mola olarak değerlendirmez.

Sanatçı eserinde bunun gerçekten cehennemin kendisi mi yoksa yeryüzündeki cehennem mi ayrımı yapmadan işkence mekanı çizer. Sadece sağ kanatta gerçek, resmi cehennemi görürüz. Bunu altında şeytan başlı bir insanın durduğu tünel kapısı belirler.

Merkez paneldeki arazi dağlık bir bölgeye doğru girer, merdiven gibi basamaklanır. Cehennem tasvirlerinde sözügeçen çukurlar yoktur ama bunun yerine sayısız içbükey teraslar üzerinde yükselen bir tepe ülke vardır. Vadilerle kesilen, geniş su yüzeylerinin içine doğru azalan bir manzara görülür. Bu resimde de yine Saman Arabası'nın sağ kanadında olduğu gibi elementlerin savaşını görürüz. Yine de burayı cehennem olarak tanımlamak zordur. Burası paslı kahverengi verimsiz bir kil toprağından başka birşey değildir. Güven uyandırmayan kil adacıkları görülür. Bir geçit sağ taraftan aşağıya doğru gelir ve mahkum edilmiş günahkarların geçirildiği bir pasaja dönüşen köprüde biter. Diğer figürler bir yar içine itilmiştir. Bu yarın üzerinde engel kapısı görünümündeki şey dengede durmaya çalışmaktadır. Buna rağmen onun altından geçenler sulara kapılacak bir son yerine - ki bu onları bekleyen şeydir- hala kaçışın umudunu taşırlar. Bununla beraber bir çok günahkar için çekilecek acının süresi uzatılmıştır. Burada canlandırılan imajların ve endişenin kreasyonu "Saman Arabası"ndakinden farklıdır. Hiçbir şey izleyicinin görüşünden gizlenmemiştir.

Gözler resmin ön planına doğru bir yolculuk yaptığında, ön planın bir tür endüstriyel manzaraya dönüştüğünü görür. Ortalık geniş bir cephanelik görünümündedir. Hiçbir şey tatmin edici değildir. Soldaki mavi evde baş günahlar oradaki figürlerin alınlarına yazılmışcasına ilüstre edilir. Şişman obur adam bir nefret noktasının çok ötesinde lağım pisliği dolu varilden içmeye zorlanır. Sanki bu da yeterli değilmiş gibi adamın önündeki taş masada iğrenç yaratıklar izleyici olarak bizleri üzmeyi günahkarı cezalandırmaktan daha çok amaçlar. Panelin solundaki düz terasta ilginç figürlerle karşılaşırız. Trompet çalan canavarlar, uzun mumlar taşıyan ejderha vs. Bu zeminde melezler şehvet düşkünleri tarafından sarılmıştır. Olaylar karşısında şaşırıp korkmuşlardır. Resim baktığımızda cezalandırma sahnesi olarak algılanır. Çok fazla ceza olmamakla beraber ölçüsüzlüğe ve hoşgörüye karşı ciddi bir uyarı sözkonusudur. İnsan, burada açık bir şekilde herşeyin nükteli yanını görebilmektedir. Bosch doğaüstüne ve gizemciliğe saygılıdır. Figürler ne kadar doğaüstü olsalar da hem karada hem denizde yaşayabilen soğukkanlı hayvanlar gibi hareket ederler. Tüm resme hükmederler. Cezaları verenler onlar değildir ancak en korkunç şüphenin sembolüdürler. Diğer canavarlar ise kurbanlarını öldürüp içlerinden keskin enstrümanlar geçirirler. Kimi zaman kalın

yeşil ağaç kütüklerinden yapılmış evde olduğu gibi pusuya yatarlar. Burada kubbenin fenerinden giyotin gibi keskin bir bıçak çıkar. Kimi figürler canlı olarak toprağa gömülmeye mahkum edilmiştir. Bunlar yalvarmak için el uzatmaktadırlar.

Tüm bunlar sağ kanatta daha da korkunçlaşır. Bu cehennemvari işkence bir infaza dönüşür. Bu iki biçimde açıkça görülür. Ümitsizlik artık büyük bir çığlıktır. Diğer yandan ise büyük canavarlar yollarına çıkan herşeyi yutarlar ya da yakarlar. Manzara ileriye doğru koşan insan güruhu tarafından kesilir. Bazı şeyler cehennemin geleneksel görüntüleri olarak algılanabilir. Ancak Bosch'un icadı olan bu cehennemde hiçbir şey eski moda olarak bırakılmamıştır. Bu orta panelin de gerçeğidir ama sağ kanatta daha fazla vurgulanmıştır.

Sol kanadı oluşturan geniş düz yüzeyde cennet tasvir edilir. Bu düz alanların tasviri ve kayaların fırınlanmış kil renkleri merkez paneldeki manzaraya uyumlu kılınmaya çalışılmıştır. Bu zayıfça resmedilmiş kabuk benzeri yüzeyler sanatçının daha sonraki resimlerinde de görülür.

Cehennem'deki savaş grisaille tekniğinin en mükemmel kullanılış örneğidir. Bosch, her zamanki gibi gri kullanıldığında taşsal hareketsizliğin empresyonlarından kaçınır. Genel olarak; sanatçı gri rengi sonucu belirleyen konular için rezerve eder. Bosch için gri her zaman gerçeğin kendisini meydana getiren bir faktördür.

## 13. MAHŞER (Fragman)

Yağlıboya, 60 x 114 cm, Alte Pinakothek, Münih.

Mavimsi kahverengi zeminin karşısında bir çift hareket vardır: Çıplak vücutlar mezardan dışarı zorlukla tırmanırlar. Diğerleri zalim canavarlar tarafından saldırıya uğrarlar. Bu canavarlar biçimleri, kuşlardan, kurbağalardan, böceklerden ve diğer gerçek kreasyonlardan alırlar. Bu ayrıntı düşünüldüğü gibi triptiğin bir parçası ise resmin bütünündeki yeri orta panelin alt sağ köşesi olmalıdır. (Resim 39)

Tema daha önce Bosch'un yapıtlarında görülmeyen bir yeniliktedir: Ölüm dünyanın sonu ile gelir ve yaşam yalnızca sonsuzlukla başlar. Bosch bundan önce hiç bir zaman bunlar arasındaki kesin sınırı tasvir etmemiştir. Bu cehennemin görüntüsü değil, cehennemin başlangıcıdır. Ölü hala uyumakta ve yeni yeni yaşama dönmektedir. Figürlerin jestleri onları şimdi neyin beklediğinden habersizlikleri dışa vurur. Bazıları terör içinde başaşağıdır, kimisi ise acı içinde başını saklamıştır. Bu yıkımın jestleridir. Kuzeyin resimsel sözlüğüne tamamen yabancıdır.

Henüz uyanmış, korkutulmuş, bilinçsiz adamla, onlar için belirlenmiş cehennemsel yaşamın ani başlangıcı arasında tam ve gerçek bir sınır vardır. Mezarları birbirine oldukça yakın olan bu figürler bir süre sonra yeni kurbanlar olacaktır. Bu resim, her yönden zıpkınlanmanın gürültüsünü, hızlı ve patlayıcı hareketlerin acı bölgelerini algılatır. İnsan hiddetin çılgın ifadeleriyle karşı karşıya kalır. Her yerde serpiştirilmiş kötülük kreasyonları dikkat çeker.

Bu gerçek bir "Son Oyun"dur: Hep saldırı vardır ama karşılığında hiç bir direnç görmez.

Bosch burada iki temadan başka bir şeyin üzerinde pek durmaz. Seçimin zorluğu, seçmekteki başarısızlık, birisi tahrik diğeri de infazdır.

## 14. PENİTENCE'DE AZİZ JEROME

Yağlıboya, 77 x 59 cm, Musée des Beaux-Arts, Ghent.

Resimdeki Aziz, (Resim 36) tam anlamıyla bilge bir kişi olarak resimlenmemiştir. Bu eser ile Bosch, ikonografide ve manzara kavramında bir adım daha ilerlemiştir. Tolnay[38] , yüzükoyun uzanan Jerome figürünü Bosch'un bir yeniliği olarak tanımlar. Uzak ve sakin arazi önceki eserlerine göre daha fazla ön plana doğru ilerlemiştir. Karanlık bir atmosfer algılanır. Arka planda körfezi görürüz. Aziz bu manzaranın içinde hapsedilmişcesine serpiştirilmiş, saçılmış objelerin ortasında uzanmıştır. Bu eşyaların arasında kardinalin pelerini ve şapkası da bulunmaktadır. Efsaneye göre adam bunları hak etmiştir[39] . Fakat kitap, onu "haç"ı kucaklamak üzereyken terkedip gittiğini belirtir. Burada herşey rastgele uzanmıştır. Suyun içindeki kırmızı-mor , gölgelendirilmiş, patlak meyve ıslak yeşil, oyuncağa benzeyen hayvan, azizin harcanmış vücudu... Derin düşünceli ortamda etrafa saçılan herşey şüpheye ve mücadeleye kurbandır. Aziz burada açıkça yardımsız şaşkınlığından silkelenip derin bir meditasyona girmiştir.

Bosch'un resme yaklaşımında yeni bir hiddet ve şiddet vardır. Eser hastalıklı şeffaf ve ışıltılı bir renk fenomenine kademe kademe transfer olur. Bu, resme plastik olmayan bir izlenim verir. Herşey bir kaya gibi ikiye ayrılır. Jerome burada merkezdedir ve açıktır. Figürün bu görünümü çeşitlilik yaratır. Aziz'in arkasındaki kaya neredeyse kalifrafik biçimli dikenlerle taçlanmıştır. Onun da arkasında gövdesi kayadan oluşmuş enteresan bir ağaç durur. Bu kompozisyon üslubunu değerlendiren Combe[40], eserin 16. yüzyıl başlarına - Zevkler Bahçesi'ne yakın bir tarih- tarihlendirilmesi gerektiğini söyler.

---

[38] Tolnay, Ch., a.g.e.,1937, s.39.

[39] Linfert, C., a.g.e., s.92.

[40] Combe, J., Hieronimus Bosch, London ,1946, s.101,103.

## 15. ÇOCUK İSA İLE AZİZ CHRİSTOPHER

Yağlıboya,113x71,5cm,Museum Boymans Van Beuningen, Roterdam.

Bosch'un fantastik dünyasındaki canavarlar arasında devler yer almaz. Altın Efsaneler'in anlattığı gibi Christopher efsanevi yanı olmayan büyük bir devdir. Gerçekte hiç de parlak bir yanı olmayan, bazı özel insanüstü kuvvetlerden bile habersizdir. Uyumsuz bir biçimde ayakta dururken, kendisi efendilerin en kudretlisini aramaktan başka bir şey düşünemez. Fakat her seferinde bu büyük kuvvetlerden birisi diğeri için saygı gösterdiğinde hayalkırıklığına uğrayıp başka bir yana yönelir. Bu onun bağımsızlığının total ölçüsüdür. Böylece o sürekli arayan bir derbedere dönüşür. Bu bir din adamının ona, başka bir yönde hizmet etme fikrini vermesine kadar böylece devam eder. Christopher'ın yeni görevi, bir nehirde insanları karşıdan karşıya geçirmektir artık. Görevi sayesinde, efendilerinin gerçekten en kudretlisini bulabilecektir. Sonunda arzusu gerçekleşir. Nehirde karşıdan karşıya geçirdiği "çocuk" efendilerin efendisidir. Onun omuzlarında "dünya kadar ağırdır". (Resim 37)

Bosch'u çeken hikayenin gizemli yanıdır. Manzaranın üzerinde kule gibi yükselen adam nazik, tedbirli ve düşüncelidir. Cesurca, yavaş yavaş ileriye doğru yürüyeceğine, kendine özgü bir tarzda dizlerini kırarak yürür. Fraenger[41] 'in belirttiği gibi bu kasvetli yeşilde, durgun suda bir gariplik vardır. Kurşun gibi kımıltısız su, ölümün nehridir. Bir çok kişiye ölümü getirdiği söylenir. Korkunç akıntıyı resimlemek için Bosch'un bulduğu yeni bir yoldur bu.

Sanatçının arka planda işlediği pek çok detay ne İncil'de ne de efsanede bulunmamaktadır. Yıkılmış çiftlik arazisindeki ejderha, adam tarafından dar ağacına asılan ayı, ağaçta sallanan sürahi, Bosch'un kendine sakladığı sırlardır ve eser, onun bilmece resimlerinden biridir. Çok kuvvetli olmayan varsayımlara göre, balık lent'i, kırık sürahisi yaşamın beyhudeliğini ima etmektedir. Aç bir tırmanıcının baskınına uğrayan güvencinlik ve arı kovanı da gizemini korur. Burada sanatçının hayalciliğini hesaba katıp taktir etmek zorundayız. Resimdeki ağaç kabuğunun kapattığı ölü ağaç, zaman zaman Bosch'un diğer resimlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

---

[41] Fraenger, W., The Millennium of H. Bosch, London ,1952, s.97,98.

Devin üzerindeki dalgalı, uçuşan kumaş, onun kendine özgü dingin olmayan tarzında bile "çocuk"un ağırlığı altında süren bir harekete transfer olur.

## 16. ZEVKLER BAHÇESİ

Triptik, Yağlıboya, 220 x 389 cm, Museo Del Prado, Madrit.

"Zevkler Bahçesi" ne olduğuna, ne olması gerektiğine dair ipuçlarıyla dolu bir resimdir. Yine de kendi semboller dilinin şifresini çözmek için uzmanların yorulmak bilmez çabalarına rağmen biz hala burada izole edilmiş ayrıntılardan başka bir şey göremeyiz. Sonuçta resim, daha çok bir bilmeceler zemini olarak ortaya çıkar. (Resim 38a) (Resim 38b)

Triptikte her yerde dünyanın değişken ve hiç bir zaman kesin olmayan gidişatı ifade edilmiştir. Cennet Bahçesi bile geleneksel inanıştan farklı yorumlanmıştır. Burada yetki sahibi Tanrı değil Adem ile Hava'yı getiren İsa'dır. Bu yaklaşım, eserin en dikkate değer motifidir. Yapıtta, her yerde karşılıklı bakış, bireyler arasındaki iletişimin en açık formu olmuştur. Umut bu resimde kendi kokusunu tüm hareketlere ve heyecanlara ödünç verir. Zevk ve umut teması birleşir. İlk insan çiftinin birbirini görmesi ve arzulaması resmedilir. Ayrıca, günahın ve kovulmanın bu cennette açıkça resmedilmemesi faktörü de anlamlıdır. Gerçekte Adem'e yakın bir yerde garip, egzotik bir ağaç yer alır ki cezadan muaf olanlarla çiftin meyvelerini yiyebilecekleri bir ağaçlar topluluğunu ifade eder. Diğer yandan onlardan uzaktaki palmiyeye bir yılan dolanmıştır, ön planın dışında bir gariplik içinde bu kısımda yerini alır. Sol kanadın tüm arka fonu bir manzaradır. Düşmanca görüntülerine rağmen, sakin tavırlı hayvanların ortasında oldukça huzurlu bir görüntüdür. İki bacaklı, uzun kulaklı köpek, bir insan gibi ayakta durmaktadır.

Et renginde parıldayan kilise havuzun içinde yükselir. Tolnay[42] bu formu "parlak renkli" olarak yorumlar. Organik yapısına rağmen, yapmacık bir görüntüsü vardır. Burada resimsel yapı, panelin sağ alt kısmındaki boşluğa koşmaktadır. Bunlar, yeni kompozisyonlar, tanıdık olmayan formlardır. Dekoratif bir unsur olarak kullanılmayıp, resmin başlangıcını -orijinini- belirlemek için oradadır.

Orta panelde, çıplak figürler, kıyılarda ve deniz barınacak yerler aramaktadır. Kalabalık gruplar halinde biraradadırlar. Meyvelerin ve kabukların arasında dev bir yumurta göze çarpar.

---

[42] Tolnay, Ch., a.g.e., 1937, s.76.

Burada arazi tamamen yenidir. Sembolik bir işaret bir diğerini izler. Metomorfoza uğramış radikal bir ütopya yaratır. En uzakta ise pekala bizim dünyamıza ait olabilecek tepeler zinciri görülür.

Bir bütün olarak bakıldığında bu bir labirent değildir, ama dikkatlice birbirlerine karşı yerleştirilmiş araziler topografisidir. Kule alanındaki gibi ön taraftaki bölümde de sınırlar tamamen çizilmiştir.

Bosch'un triptikleri arasında bu, hiç bir katı üç boyutlu merkezi odaklamaya sahip olmayanıdır.

Orta panelde, yalnızca bir kaç yerde sert, soğuk ve katı formlara rastlanır. Bunlar da kolay incinebilir çıplak figürleri korumaktadır.

Gombrich'in teorisine göre[43] , bu coşkun, yanlış cennet üçüncü resimde sel tarafından yerine geçilmiş bir tür cehennemi ifade eder. Asıl sorun bu olmayabilir. Sözkonusu anlatılan şey belki de ne sel, ne de bir ateş çukurudur. Burada dikkati çekilen, "dünyanın kendisi ateşler içinde"dir. Küçük küçük öne itilen şey savaş ve kundakçılıktan başka bir şey değildir.

Bir grup adam görüntüye girer. Onların çıplak kurbanları, çaresizce önlerinde koşar. Büyük bir bıçak ve iki dev kulağından yapılmış araba benzeri tasarım, çıplak günahkar figürlerini ezer. Sonraki arazi buza dönüşür. Pek çok günahkar da buradan çıkamaz. Yine de bu kaçış serüveninde başırı gösterenler de vardır.

Resimdeki işkenceciler geleneksel şeytanlar değildir. Bunun yerini çok değişik tasarımlar almıştır -vahşi devler, kertenkeleler, böcek türü yaratıklar-. Her biri ilginç hayal ürünü tasarımlardır. Bunların en büyüğü ve dikkat çekici olanı, bacakların iki ölü ağaç kütüğünden meydana gelen, baş için melankolik bir insan yüzünün kullanıldığı değirmen taşından şapkası olan tasarımdır.

Mahkumların yüzlerinde korkularını ve onları yakalaşan endişeyi görebiliyoruz. Burası cehennem değildir. Artık cennet "Cennet" gibi değildir. Burası erkeklerin şehit olduğu yerdir[44]. Resimdeki tüm fantastik unsurlar bir yana, tüm doğal felaketler, depremler ve şiddet son derece garip bir kılıkta bile olsa her yerde her an ortaya çıkabilir. Burada Bosch'un cennetinde barınanlar kovulmazlar ve hiç kimse onun cehennemine zorlanmaz.

---

[43] Gombrich, E. H. ,"Bosch's Garden of Earthly Delights: A Progress Report" in German of the Worbook and Courtauld Institutes, London ,1969, s.1,47.

[44] Linfert, C., Bosch, New York,1972, s.104.

## 17. CALVARY'E ÇIKIŞ (Golgota'ya Çıkış)

Yağlıboya, 57,2 x 32 cm, Kunsthistorisehes Museum, Viyana.

Bu dar resim belki de merkez panosu Crucifixion (Çarmıha Gerilme) olan bir triptikin sol kanadı olabilir. Sağ kanat ise Deposition (Tahttan İndiriliş) veya Entombment (Mezara Konulma)dır. Böylece resim büyük dinsel olayın tamamını anlatan ölümcül ilerlemede ilk tema olarak yerini almaktadır. (Resim 29)

Eserdeki kurşuni, parıltılı, alacalı bulacalı renk karışımı zihin karıştırmaktadır. Tasvir edilmiş bazı tiplerin komikliği ilk bakışta bu sahnenin vahşi görüntüsünü hafifletir. Korkunç olan her ne varsa, bu geçici andan sonra kendini gösterir.Algılanan med-cezir bocalamalarıdır. Vahşet görüntülerinden çok korkunun jestleri vardır. Bununla beraber telaş ve şiddet de resimde algılanan diğer unsurlar arasındadır.

Bu korkunç vahşet, -İsa'nın kendi yükü altında, neredeyse dizleri üstünde ve ayaklarına çakılmış çivili kütük parçaları ile bayılırken- son derece tanıdık gelir. Hainlik burada bitmez ve ön planda yer alan, korkutulmuş, tüm umutlarını yitirmiş iki hırsıza uzar. Burada kutsal tema içinde kutsal şeylere saygısız bir gerginlik algılanır. Bir hırsızın isyanında ve korku diğerlerini şaşkınlığa sürekliğinde, idam için getirilenleri korkunç ölümcül bir sonun beklediğini farkederiz. Bosch, soğuk realizmi geleneksel ihtiras görüntüsüyle kaynaştırdığında, hem eski moda hem de modern bir tavır içine girer. Kompozisyon yukarıdan aşağı doğru kurgulanmıştır. Alt-ön planda zirveye ulaşma çabaları arasında da merdiven görülür. Topluluk tarafından ulaşılması gereken nokta Calvary Tepesi'dir (Golgota). Yol yukarıdan aşağıya hareket eden bir panorama ile gözler önüne serilir ve hırsızların ümitsiz görüntüsünde keskin bir biçimde biter. Hırsızlar, kutsal şeylere karşı saygısızdır. Bu yüzden amansız ölüm İsa'nın işkencesinden daha acıdır. Kurtarışın gerçek anlamı, hala İsa'nın karakterindedir. Ümit ve ümitsizlik daha önce çok nadiren böylesine bir anlam kontrasıyla resmedilmiştir.

## 18. ÇARMIHINI TAŞIYAN İSA

Yağlıboya, 76,7 x 83,5 cm, Musée des Beaux-Arts, Ghent.

Resmin sol alt köşesinde Veronica, aşağıya doğru, mendil üzerindeki İsa'nın suretine bakmaktadır .(Resim 40) Bu bakış, resmin dışına taşan bir hareketi meydana getirir. İsa'nın kanı boşanmış yüzü tonlamada karşı yönde hareket eden kalabalıktan çok da farklı değildir. Ancak, yine de yaşamın parlaklığından yoksundur. Yüz kurşuni renkte, neredeyse suni bir görünümü olan hatta cansız ve sanki yumuşak bir kayadan oyulmuş değerli bir taş gibidir. Diğer yüzler İsa'nın yumuşak ve uysal çehresinin etrafında toplanmıştır. İnsan şiddetinin ülserli ve kaba yönlerini ifade eden bu topluluk sanki sağa doğru hareket etmektedir. Figürler, kaynayan bir kabın içindeymişcesine anafor halindedir.

Bu resim bize Leonardo'nun deforme edilmiş başlarını anımsatmakla beraber aralarında hiç bir akrabalık yoktur. Resimdeki başlar karikatürize edilmiş figürlerden çok daha farklı anlamlar taşır. Burada çirkin, iğrenç kafalı bağnazları resmeden sanatçı onların tek düşüncesi olan tahripçiliği başarıyla ifade etmiştir. En uç noktalardaki mükemmel örneklerdir bunlar. Çıkıntılı başlar arasındaki karanlık, boşluktan başka bir şey değildir. Sıkıştırılmıştır ve dardır. Sanatçı burada tekrar üç boyuta ulaşır ve onu bu yolda aydınlatmaya, aydınlık içine yerleştirmeye çalışır.

Resimdeki başlar, sonradan gelecek bir felaketin habercisi, sinyalidir aslında. Figürler, saldırıları için kesin hedeflere sahiptir. Yalnızca sağda miğferin altındaki şişman kafa yere doğru resmin dışına bakar. Bunun aksi olsaydı, resimdeki bu başlar yığını, karışıklığın kendisi, ana hareket ve görüntü olurdu. Resmin bütünündeki bu anlaşma eserin boşluğun uyumsuzluğundan kurtarır. Böylece boşluğun parçaları ile plastik değerlerin karışımı haline gelir.

Diğer yarı-figürlü eserlerinin aksine bu yapıt sanatçının son çalışmaları arasında yer alır ve içlerinde bütünselliği en güçlü olanıdır.

## 19. DİKENLİ TAÇ

Yağlıboya, 73 x 59 cm, National Gallery, Londra.

Bosch'un geç yapıtlarından biri olan "Dikenli Taç" adlı yapıtı, diğerlerinden farklı bir nitelik taşımaktadır (Resim 19). Durgun bir atmosfere sahip olan tablonun gelişimini belirleyen hareketlerin odak noktası olan İsa figürü gerek konumu, gerekse renk kullanımıyla yapıtın bütününe hakim olup, tüm kompozisyona yön verecek şekilde yerleştirilmiştir. Diğer dört figürün bakışları ve el hareketleri bütünüyle bu düzenleme içinde, insanüstü bir nitelik gösteren İsa'nın durgunluğu ve asaletiyle tam bir zıtlaşma teşkil etmektedir. Resmin ana amacının da bu olduğu farkedilmektedir. Sanatçı kendisine özgü satirik tavrıyla kutsal ve olağan insan portreleri arasındaki ayrımı göstermeye verdiği önceliği en üst boyutuna taşımıştır. Figürlerin büyük boyutlarda resmedilerek yüz ifadelerine verilen öncelik, genellikle çok figürlü ve detaylı diğer yapıtlarıyla karşılaştırıldığında ressamın oldukça farklı bir tutum geliştirdiğini belirtmektedir. Burada hedeflenen, kutsal konunun kendi iç yoğunluğu kadar, insan ile ilişkisini de ortaya koymak olduğu için, ressamın tekniği de oldukça farklı bir niteliğe bürünmüştür. Resimdeki hava doğaüstü özellikler göstermekle beraber, aslında çok yalın bir yaşam kesitine dönüştürme eğilimi ile folklorik bir nitelik kazanmıştır. Yapıtın hareket şeması dışardan içeriye doğru yönelerek İsa'yı belirtecek bir biçimde kullanılmış olup, kapalı bir mekan düzenlemesi tercih edilmiştir. Sanatçının son yapıtlarından biri olan bu tablo, özellikle ortaya koyduğu olağan insan tavırları ve kutsiyet arasındaki ayrışımı göstermesi bakımından dikkat çekmektedir. İsa'nın doğaüstü metaneti ve kendisini alaya alan bayağı insan kitlesini aşan ruhsal gücü şiddet dolu sahnenin ve yaşadıkları ortamın korkunçluğu içinde ezilmiş insanları sararak hem kutsayacak, hem de huzura ulaştıracak bir etkileme gücüne sahip kılınmıştır. Bu yönüyle tablo oldukça bütüncül ve etkilemesi hedeflediği insanlara huzur ve kurtuluş verecek bir fonksiyonel objeye dönüşmektedir.Yapıta konu olan olay "Passion" sahnelerinden biridir. Kırbaçlamadan sonra avluya çıkarttıkları İsa'yla alay eden Romalı askerler tarafından ona bir alay unsuru olarak dikenli tacın giydirilmesi ve "Selam Ey Yahudilerin Kralı " denerek alay edilmesi konu edilmektedir. (Markos 15: 16-

19)Tabloda geleneksel olan ve İncil metninde de sözedilen erguvani elbiseyle gösterilen İsa'yı çeviren figürlerin Romalı askerleri temsil eden figürlerle beraber, sivil şahısları da göstermesi ilginçtir. İsa'nın insanlığın günahlarını kaldırmak için kendisini feda edişini ve bu yolda çektiği acıları ve acılara karşı gösterdiği metanet ve yücelikle ulaştığı büyüklüğü belirterek, tüm Hıristiyanlar için örnek oluşturan konu içine ressamın eklediği iki öge ilginç bir yorumu da ana konu bütünlüğüne dahil etmektedir. Felaketler karşısında Hıristiyan tahammülün, inanaç ve erdeminin gücü ve salgın hastalıklarla da bağdaşarak, Tanrı'nın hizmetine vakf olmanın ruhsal gücünü belirten askerlerin başlık ve sarık takıları hayli ilginç bir nitelik taşıyarak, muhtemelen çağın sosyal ortamına yönelik bir moral takviyesini hedeflemektedir. İsa'nın insanlığı kurtarmak için çektiği acılar, katlandığı alay ve hakaretlere rağmen kaybetmediği metaneti, inancı ve erdemi Hıristiyanlar'a örnek gösterilerek, tüm felaketler karşısında tahammüllerini kaybetmemelerine ve inançlarını korumalarına yönelik öğretici bir tavır alan yapıt, çağının ortamı için de ilginç bir imada bulunmaktadır. Başlık takılarından birini oluşturan kopmuş dal olarak gösterilen meşenin, İsa'nın giydiği dikenli taç ve üzerine gerildiği çarmıhla ilintili olarak başka boyutunun da bulunması, bu anlam bütünlüğü içinde tam anlamıyla bir uyuşum göstermektedir[45] .

[45] Akkaya, T.- Beksaç, E., a.g.e., s.248,249

## III. TOPLAMA VE DEĞERLENDİRME

### 1. BOSCH'UN RESİMLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Bosch'un hayatı hakkında az bilgimiz olmakla beraber, sanatsal özgeçmişi hakkındaki bilgimiz bundan daha da azdır[46]. Genellikle eğitiminin babası ya da amcalarından biri tarafından verildiği tahmin edilmektedir. Ancak onların "Meryem'in Kardeşleri Tarikatı" tarafından yaptırılanlar da dahil olmak üzere pekçok resimi kayıptır. Bosch'un ilk resimlerindeki stilistik orijinler hakkında bazı açıklamalar ancak onları 15. yüzyıl Hollanda resminin geneline dahil etmek kaydıyla yapılabilir. Bosch'un ismine Hertogenbosch kayıtlarında ilk rastlandığı tarihlerde Flaman ekolünün büyük ustalarından Jan Van Eyck ve Robert Campin öleli yaklaşık 30 yıl olmuştu. Roger van der Weyden da ölmüştü. Ancak onun ölçülü sanatı, Brüksel'deki bazı takipçileri tarafından biraz da yeteneksizce devam ettiriliyordu. Louvain'deki kariyerinin son yıllarındaki Dirk Bouts ve Bruges'deki Hans Memling de onun sanatından oldukça derin bir şekilde etkilenmişti. Daha bağımsız bir stil ise Ghent'deki Hugo van der Goes'un güçlü kompozisyonlarında ortaya çıkmaktaydı.

Bosch'un yaşamı boyunca Hollanda'nın kuzey bölgeleri, Brabant ve Flanders gibi zengin ya da politik olarak kuvvetli olmamıştır. Güneye doğru bulunan şehirlerde görünen büyük atölyeler ya da hamiler burada yoktu. Dahası ilk dönem Hollanda resimlerinin çoğu Reformasyon'un ikonoklastik başkaldırıları sırasında tahrip edilmiş ancak pek azı sağlam kalabilmiştir. Buna karşın isimsiz Virgo inter Virgines Ustası, yüzyılın son 20 yılında Delft'te çalışmalarını sürdürmüş olsa dahi, resmin önemli bir ekolünün Haarlem'de Geertgen tot Sint Jans ve takipçileri tarafından oluşturulduğu oldukça açıktır. Çok az resmin Utrecht ile bağlantısı kurulabilmekte ise de aynı zamanda kilisenin merkezlerinden olan bu tarihi şehir, orijinalliği herkes tarafından kabul edilen el yazmalarının önemli bir merkezi olmuştur. Roger van der Weyden'in dehası ile yönlendirilen Flaman resminin birliğine daha çok yerel ve bireysel stillerin hakim olduğu Kuzey Hollanda'da rastlanmamaktadır. Buna karşın Hollanda ressamlarının özellikle Geertgen tot Sint Jans ve takipçilerinin artistik gelenekler yerine doğrudan deneyim üzerine dayalı dünya ve insan görüşünü

---

[46] Bosing ,W., a.g.e. , s.17,18, 20.

yansıttıkları eserlerinde görüldüğü gibi İncil'in daha duyarlı ve anlamlı yorumlarını da kapsayan ortak özellikleri vardır.

Hertogenbosch, Brabant'ın parçası olduğu ve St. John Kilisesi Brabant'in Gotik'in en uç örneklerinden biri olduğu için bir çok yazar Bosch'un sanatının orijinlerini Robert Campin, Roger van der Weyden ve güney Hollanda'da çalışmış diğer sanatçılar tarafından kurulan geleneklere dahil etmiştir. Bosch'un son eserlerinin Brabant ve güney ile bağlantılar sergilediği doğrudur. Fakat ilk eserleri daha çok Hollanda sanatı ve özellikle elyazmalarıyla benzeşir.

Bosch'un genellikle ilk dönem çalışmalarına atfedilen eserlerin arasında bir çok küçük İncil tasviri bulunmaktadır. Philedelphia'daki "Kralların Secdesi" , Frankfurt'daki "İşte İnsan" (Bir versiyonu Boston Güzel Sanatlar Müzesi'ndedir) ve Viyana'daki bir mihrap kanadı "Çarmıhını Taşıyan İsa". Bunlar nispeten basit kompozisyonları ve geleneksel kompozisyon tarzlarına bağlılıkları nedeniyle ilk dönem eserleri olarak tahmin edilmektedir.

Bu stil en güzel Philedelphia'daki "Kralların Secdesi" sinde örneklenmiştir. (Resim 28). Kralların vakur tavrı çocuk İsa'nın atılgan duruşu ile dengelenmiştir. Bu sırada yaşlı Yusuf, muhteşem giysileri olan yabancıların varlığından utanmış gibi şapkasını çıkararak, bir kenarda sessizce durmaktadır. Kulübenin arkasında iki çoban utangaç bir merakla bakarlar. Bu ilk dönemde Bosch'un perspektif hakimiyeti açıkçası çok kuvvetli değildir. Her ne kadar yıkık duvarlar ve samanla kaplı çatılar büyük bir dikkat ile detaylıca çizilmişse de ön plandaki sabit figürlerin mesafeleri şüphelidir. Üst sağ köşede uzakta otlayan sürüler ve şehrin parıldayan kuleleri görünmektedir.

Philedelphia'daki "Kralların Secdesi"indeki samimi sıcak ortam, Frankfurt'daki "İşte İnsan" da yerini (Resim 27) "Tutku"nun vahşiliğine bırakmıştır. Dikenlerle taçlandırılmış ve çıplak bedeni kamçılarla dövülmüş bir şekilde Pilatus ve yandaşları ile birlikte kızgın topluluğun önünde durmaktadır. Pilatus ve kalabalık arasındaki diyalog günümüz karikatürlerinden pek de farklı olmayan bir şekilde Gotik yazılarla belirtilmiştir. Pilatus'un ağzından "Ecce Homo" (İşte İnsan) sözleri dökülmektedir. Aşağıdaki insanlardan yükselen "Crufige Eum" (Onu Çarmıha Gerin) çığlıklarını deşifre etmeye gerek yoktur; düşmanlıkları yüzlerindeki ifadelerde ve tehditkar jestlerinde de açıkça gösterilmiştir. Üçüncü yazı resmin alt sol köşesine çizilmiş ancak sonradan

üstleri boyayla kapatılmış bağışta bulunan iki kişiye ait "Salve nas Christe redemptor" (Kurtar Bizi Hazreti İsa) sözleridir. Philedelphia "Kralların Secdesi"indeki Kahin Krallar da olduğu gibi İsa'yı çevreleyen putperest ahali garip giysileri ve bazı şarkvari türbanlar olan başlıklarıyla tasvir edilmişlerdir. Sahnenin zalim ortamı Pilatus'un üstündeki penceredeki baykuş ve askerlerden birinin taşıdığı kalkanın sırtına serilmiş iğrenç kılıklı dev bir adam gibi kötülüğün geleneksel sembolleriyle pekiştirilmiştir. Geri planda Türk hilalinin kubbelerden birinde dalgalandığı şehir meydanı gözükmektedir. İsa'nın düşmanları Bosch'un zamanında olduğu ve daha sonraları Hıristiyanlığın çoğu kutsal yerinde etkili olacağı gibi İslamın gücü ile tanımlanmıştır. Binaların çoğu Gotik tarzdadır. Sadece ilerdeki garip bir şekilde bel vermiş olan kule, uzaklık hissi uyandırmaktadır.

Bu ilk iki çalışmanın Hollandalı karakterleri oldukça belirgindir. Philedelphia'daki "Kralların Secdesi" çok eskiden Hollandalı sanatçıların kullandıkları kompozisyonların tekrarlanan bir çalışması gibidir. Aynı şekilde "İşte İnsan"daki İsa'nın işkencecilerinin basit yüzleri ve hayvansı hareketleri 15. yüzyılın ikinci ve üçüncü çeyreklerinde Hollandalı sanatçıların yaptığı genellikle ağır giysilerin altında bedenleri belli olmayan, oranlara önem verilmeden basitçe çizilmiş fiziksel tiplemelere rastladığımız "Tutku" sahnelerini hatırlatır.

Resimdeki yüksek ufuk çizgisi, orta mesafedeki durgunluğu yarattığı için demodedir. Ön planda iyi hırsız bir rahibin önüne çökmüşken, askerler kötü hırsıza işkence etmektedirler. İyi hırsızın açık ağızlı profiliyle çok iyi ifade edilmiş olan günah çıkarmasındaki heyecan yoğunluğu, sanki esnemesini bastırmaya çalışan rahibin pasif reaksiyonu ile coşkulu bir zıtlık taşımaktadır. Rahibin varlığı pek tabi ki bir anakronizm olmakla birlikte muhtemelen tanık olduğu çağdaş olaylardan esinlenilmiştir. Aynı motif, Pieter Brueghel'in yaklaşık bir yüzyıl sonra yapacağı çok figürlü büyük "Çarmıhını Taşıyan İsa"sında da açığa çıkar. İncil metinlerini günlük yaşamdan alınmış detaylarla süsleme hevesi ortaçağın son döneminin karakteristik özelliğidir. Bu özellik, Aziz Bonaventure'e atfedilen "İsa'nın Hayatı Üzerine Düşünceler" adlı eserde olduğu gibi bir çok dini kitapta ve oyunda görülmektedir. Hollandalı sanatçılar, bilinen dini hikayeleri izleyicilere daha kolay ulaştırabilmek amacıyla sık sık günlük yaşam terimleriyle yorumlamışlardır.

Yine o dönemin Hollanda resim geleneği içinde triptikler düşünülenin aksine çok şey ifade edebiliyordu. Şayet daha fazla konu aktarılmak isteniyorsa triptiğin yüzeyi küçük bölgelere ayrılıyor ve sorun çözülüyordu. Bosch genellikle resmin kanatlarını dörde ya da beşe bölüyordu. Buna rağmen ifadesi kusursuz, detaylarının tablolarındaki görüntüleri ise eksisizdir. Sanatçı triptiklerinde, eserde beklenilenin üzerinde bir çok yönlülükle ifadesini güçlendirebileceğinin farkındaydı. Triptikleri arasında önemli yer tutan Madrit'deki "Kralların Secdesi" triptiğinin dış kanatlarında yer alan "Aziz Gregory'nin Mass Töreni" biraz farklı bir kuruluş şemasına göre resmedilmiştir.(Resim 3). Tabloda işkence aletleri yoktur ve İsa, Aziz Gregory'e büyük bir yalnızlık içinde yönelmiştir.Taştan bir kompozisyonla izole edilmiştir. Bu kompozisyonun kenarında dokuz melek görülmektedir. Meleklerin ızdırap yolunun dokuz durağını yansıttığı düşünülebilir.

Arka planda sergilenen olayların boyutları küçük olmalarına rağmen izleyeni duygulandırabilmektedir. Golgota'nın etekleri, serpiştirilmiş biçimde diğer yan temalara zemin oluşturmuş ve tablonun en üstünde resmedilmiştir. Böylece birden Aziz Gregory'nin kilise ortamından uzaklaşıverilir. Sağda alevlerle ve kara kuşlarla çevrili şeytan, Judas'ın ruhuyla uçarak uzaklaşmakta, solda ise bulutların arasından meleklerin yolunu aydınlatan bir ışık huzmesi görülmektedir. Böylelikle "Tutku" ölümsüzleştirilmiştir. Resmin "Ayin" ve "Tutku" sahnelerinde sıcak ve soğuk tonların zengin nüanslarına rastlanmaktadır. Bu iki sahnenin içiçe geçmesi, olaya sonsuzluk hissi vermektedir. Grisaille tekniğiyle yapılan bu resimde Bosch aynı konuyu işleyen diğer sanatçılardan farklı bir etki yaratmak istemiştir. Böylelikle bir bakıma düşüncenin yarattığı düzlem ön plana çıkmaktadır. Resim yalnızca bir ayin olarak değil de bir meditasyon olarak ele alınırsa Bosch'un resmi yaparkenki psikolojisini daha iyi anlayabiliriz.

Hollanda'da triptiklerin bölümlendirilmesinde çeşitli alternatifler vardı. En basiti kanatların herbirine farklı bir konu yerleştirmekti. Bir diğer yöntem de çarmıha germe konusunda olduğu gibi, bir konuyu tüm kanatlara yaymaktı. Bosch "Kralların Secdesi" nde konuyu üç ayrı şekilde ele alma olanağı varken bile, olaya psikolojik bir kimlik kazandırmaya çalışmıştır. Bu tavrı "Zevkler Bahçesi"nde de görebiliriz .Zaten eser bu tarz çalışmaya iyi bir örnektir .

Bosch "Zevkler Bahçesi"nin arka kanatlarında dünyayı batmadan yüzen, meyilli ve daha büyük bir dairenin içinde resmeder. Sanatçı böylelikle dünyanın bir bütün olduğuna dair inancını birkez daha ifade etmiştir. Bosch, büyük ölçekli çalışmalarında dünyanın bir bütün olduğunu tanımlamayı arzular. (Resim 6) . Araştırmacılar bu dairenin bir küre olduğunda hemfikirdir. Fakat neden bir küre? Bu bilinen bir gerçektir. Bosch çoğu zaman yuvarlak formları kullanmıştır. Yine de neden bu daire başka bir yerde göz formunda kullanılmışken, burada bir küreye dönüşmüştür? Bu konuda bir çok açıklama yapılmıştır. Sonuçta, herkes bu yüzen diskin Yaratılışın üçüncü gününde dünyanın kuru arazisini tanımladığında hemfikir olmuştur. Sanatçı, resimlerindeki milyonlarca ayrıntıya rağmen, hiç bir zaman yaşamda yerini alan şeylerin dış eksikliklerini göstermeyi tercih etmemiştir. Dünyanın yuvarlak formundan dolayı, ne daha az ne de daha fazla dünyasal olduğunu göstermek adına yuvarlak formlar kullanmıştır resimlerinde. Bunun en iyi örneği, "Patmos'da Aziz Yahya " adlı eserdir. (Arka yüzü)(Resim 8)

Bosch "Dünyanın Yaratılışı"nda gördüğümüz gibi grisaillede renkle birlikte hiçbirşeyi resmin tasviri dışında tutmaz. Sanatçı, sıksık renklerini orta değerde buluşturur. Bosch kuraldışı bir renklendirme üslubuna yatkındır. Konu elverdiği sürece bu tekniği kullanmıştır. Bu bağlamda onun "Saman Arabası"nın arka planını gri yapması bir tesadüf değildir.

15. yüzyılın başlarında Hollandalı sanatçılar resimlerinde kullandıkları sembolleri öyle ustalıkla gizleyebiliyordu ki bunlar neredeyse farkedilmiyordu.Sanatçılar yakaladıkları bu gizemli boyutu, dini ve ruhani konuları resmederken özgürce kullanmıştır. Örneğin o dönemlerde kullanımı ve geçerliliği oldukça yaygın olan "Ormanın kulakları, tarlanın gözleri var" atasözü, bazı doğaüstü harikaların, doğal algılanmasını sağlıyordu. Ama bu harikaların açıklanması her zaman bu gibi sözlerle olmuyordu. Bazen sözkonusu açıklamalar, bir resimde çizilen nesnelerde gizlenebiliyordu. Bosch'un "Ormanın Kulakları, Tarlanın Gözleri Var" adlı resminde olduğu gibi.(Resim 12). Yine "Dünya bir saman yığınıdır ve herkes ondan çalabildiği kadar çalar" atasözü sanatçının "Saman Arabası" resminde, O'nun kullandığı sembollerle görsellik kazanmıştır. Bosch'un kullandığı bazı teknikler çok yeniydi ve zaman zaman bir bulmaca etkisi yapabiliyordu. Yeni yaratılan bir bulmacanın etkisinden, kolay kolay kurtulma şansının olmaması ise, bilinen bir gerçekti. Bosch'un bu yönünü

gözardı etmemek gerekir. Bir deyimin, atasözünün hatta bir ismin bile Bosch'un resimlerinde yeralırken nasıl da görselleşen sembollere dönüştüğünü hayretle farkederiz.

Brueghel'in de dahil olduğu bir grup Hollandalı ressama konu olan "Taş İçin Operasyon" Bosch tarafından da resimlendirilmiştir. Resimde bir aynayı andıran dairesel gökyüzü çalışması, kaligrafik süslemelerin bulunduğu bir çerçevenin içine resmedilmiştir. Süslemelerin arasında Gotik tarzındaki şu yazı okunur: "Efendi, taşı kesip çıkart, benim adım Lubbert Das". Burada da "Lubbert" ismi Hollanda edebiyatında üst seviyede aptallığın simgelendiği bir isim olması nedeniyle kullanılmıştır. " Taş İçin Operasyon"da (Resim 25) zengin bir yaz manzarasında, cerrah sandalyeye bağlanmış adamın kafasından, bir rahip ve rahibenin de baktığı şeyi çıkartmaktadır. Bu küçük resmin tamamının, Bosch'a ait olmadığı da iddia edilmektedir.

Hantal ve ifadesiz figürler muhtemelen daha acemi biri tarafından çizilmiştir ancak geri plandaki titizlikle resmedilmiş manzara ilk çalışmalarından "Kralların Secdesi"ni çağrıştırır[47].

Bosch'un zamanında taş operasyonu hastanın başındaki aptallık taşının kesilip çıkartıldığı ve bu yolla hastanın aptallığının tedavi edileceğine inanılan bir çeşit şarlatanlıktı. Bu ameliyat hastaların sonuçta eskisinden de kötü olmalarına neden olan bir düzmeceden ibaretti. Gerçekte böyle bir şey uygulanmıyordu.Böylece Bosch insanoğlunun aldanabilirliği hicvini çok açık biçimde bir resme daha konu etmiştir. Dönemin pekçok sanatçısına ilhman kaynağı olan "Taş İçin Operasyon"un varolan hiç bir versiyonu, bu iki karakterin kafasına konulmuş huni ve kitabı ve rahip ile rahibenin -her ne kadar bu şarlatanlığa tanıklıkları onları pek de hoş olmayan bir konuma getirse de- varlıklarını tam olarak açıklamaz. Şuna dikkat çekmek gerekir ki, cerrahın Lubbert'in kafasından çıkardığı bir taş değildir. Cerrah sağındaki masada bulunan çiçekle aynı türden bir çiçek çıkartır. Bax[48], bu çiçeği lale olarak tanımlar. Bunun nedeni de, Hollanda dilindeki lale kelimesinin 16. yüzyılda aptallığı ve ahmaklığı ima etmesidir.

---

[47] Bosing,W., a.g.e., s.28.

[48] Bax. D, Beschrijving en poging tot verklarin van Het Tuin der Onkuisheid-drieluik van Jeroen Bosch,gevolgd door kritiek op Fraenger, Amsterdam,1956. s.38,39

İncil konusunu içermemekle beraber, hiç bir başka eserde rastlanılmayan insan kalitesi Bosch'un ilk çalışmalarında da vardır. Halen kayıp olan ancak aslına çok sadık bir kopyası St. Germain en-Laye'de bulunan "Hokkabaz" (Resim 26) bunlardan biridir. Bir sokak hokkabazı masasını yıkık bir duvarın önüne koymuştur. Seyirciler onun kalabalığın içindeki yaşlı bir adamın ağzından kurbağa çıkarışını büyülenmiş bir şekilde seyretmektedir. Kalabalıkta bir tek eli bayan arkadaşının omzunda olan genç bir adam hokkabazın işbirlikçisinin yaşlı adamın cüzdanını çaldığını farketmektedir. Hırsızın kısık gözlerle bakışı, ağzından kurbağa çıkan adamın aptalca şaşkınlığı, diğer insanların eğlencesi muhteşem bir şekilde kullanılmıştır. Sivri burunlu hokkabazın fizyonomisi, sinsiliğini ifade etmektedir. "Çarmıhını Taşıyan İsa"da olduğu gibi Bosch, insan yüzününü profilden ifade gücünü keşfeder. Her ne kadar "Hokkabaz" ahlakçı bir belirginliğe sahip ise de göreceğimiz gibi yakından gözlemlenmiş gerçek bir olaydan esinlenmiş olmalıdır. Bu kavram, yani bu küçük resmin spontane hicvi, dönemin Flaman resmine uymamaktadır. Ancak 1450 ve 1460'larda Utrecht'te çalışmış olan Evert van Soudenbalch Ustası örneğinde olduğu gibi Hollanda elyazmaları ile paralellikler bulunmaktadır[49].

"İnsanoğlu Cennet ve Cehennem sonsuzluğunun dengede asıldığı ölüm anında bile ahmaklığında ısrar eder", "Cimri ve Ölümü"nde (Resim 31) işlenen konu idi. Ölmekte olan yüksek ve dar yatak odasında yatmaktadır. Ölüm hali hazırda odanın solundan içeri girmiştir. Koruyucu meleği ona destek olmakta ve ona yukardaki pencerede duran haçı göstermeye çalışmaktadır. Ancak, o hala geride bırakması gereken dünya malı ile ilgilenmektedir. Bir eli ister istemez perdenin arkasından şeytanın uzattığı altın dolu torbaya uzanır. Öte yandan diğer bir kanatlı şeytan ön plandaki bir sandığın altındadır. Buradaki zengin kıyafetler ve şovalyevari aksesuarlar adamın terketmek zorunda olduğu dünyevi kudret ve rütbelere gönderme yapmaktadır. Ölen adamın ruhu için meleklerin ve şeytanların savaşı, "Yedi Ölümcül Günah"ta da karşımıza çıkar. (Burada geleneksel ölüm figürü ok benzeri bir şeyle görünür.) Her iki sahne de Almanya'da ve Hollanda'da bir çok kez basılan popüler bir 15. yüzyıl dini eseri olan "Ars Moriendi" (Ölme Sanatı)'yi yansıtır[50]. Bu küçük el kitabı ölmekte olan bir adamın etrafını saran şeytanların onu nasıl günaha

---

[49] Bosing, W., a.g.e., s.20.

[50] Bosing, W., a.g.e., s.32.

teşvik ettiklerini ve her defasında bir meleğin onu nasıl teselli ettiğini ve ona bu son acısında güç verdiğini betimler. Bu kitapta , sonunda başarı meleğin olur ve ruhu cennete taşır. Bu sırada şeytanlar ümitsizlik içinde bağırışmaktadırlar. Ancak Bosch'un resminde mücadele o kadar kesin değildir. Yatağın ucunda bir sandık gözükür. Buradaki adam, şeytanın tuttuğu çantaya bir altın parçası atmaktadır. Belinden sarkan tespihle ilgilenmez görünmektedir. Ölüm en az Ahmaklık kadar Ortaçağı meşkul eden bir konu olmuştur. Ünlü saray şairleri vücudun yok olması ve dünyadaki herşeyin yitirilmesi konusunu çok sık işlemiştir. Bu aynı zamanda sayısız ahlaki incelemenin de temasıdır. Aynı hastalıklı ilgi Ölümün Dansı'ndaki sahnelerde kurbanlarını tutmuş ya da lahit mezarlarına dayanmış çürüyen cesetlerde görülür. Fakat bu ölüm saplantısı daha büyük bir konuyla pekiştirilmitir. Fiziksel yokoluştan sonra ruhun varlığını sürdüreceği ve cehennemde sonsuza değin acı çekmek için lanetleneceği. Büyük olasılıkla ruhun yaşam sonrasının ve acılarının tasvirinde Bosch, resim tarihinin en önemli katkılarını gerçekleştirmiştir.

Birçok İncil tasviri Bosch'un ilk dönemlerine atfedilmiştir: "Kana Düğünü" (Rotterdam). (Resim 16). Çok hasar görmüş olan ve sadece orta paneli Bosch'un elinden çıkmış "Çarmıhta Azize Julia" (Resim 15). Bunun yanında "İsa Doktorların Arasında" ve " Zinaya Uğramış Kadınla İsa" gibi -ki her ikisi de stil olarak "Hokkabaz"ı hatırlatırlar- sıradan nitelikteki kopyaları günümüze varan bir çok kompozisyon bulunmaktadır. İlk çizimler arasında sağa doğru bakan hayvansı erkek figürlerinin çizildiği muhtemelen "İşte İnsan" ve rölyef benzeri bir anıt olan "Mezara Koyma" (Londra British Museum) için çalışmaları içeren bir kağıt da bulunmaktadır. (NewYork Morgan Kütüphanesi).

İlk çalışmaların sadece pek azı geleneksel ikonografiden ayrıdırlar. Bunlar daha sonraki çalışmalardaki yenilikleri haber verirler, "Çarmıhını Taşıyan İsa"daki hırsız, emsalsizdir. Ancak daha sıra dışı olanı, bu panelin arkasındaki baston çekiştiren çıplak çocuk tasviridir. (Resim 13). Bu, ilk adımları, öte yanda çarmıhı ile mücadele eden İsa'nınkilerle paralel olan çocuk İsa'dır. Elinde tuttuğu rüzgar gülü ya da fırıldak muhtemelen İsa'nın çarmıhını ima etmektedir. Dolayısıyla Bosch bize Tutku'suna giden yola çıkan İsa'yı tüm zaaflarıyla dokunaklı bir şekilde resmetmektedir.

Daha da az geleneksel olanı, Bosch'un ilk döneminin sonlarına doğru yapılan "Kana Düğünü"dür. Bu resim, bugün iyi bir durumda değildir. Üst

köşeleri kesilmiş, bir çok baş figürü yeniden boyanmış ve alt sol köşeye 18. yüzyıl sonlarında bir çift köpek eklenmiştir[51].

Pico Della Mirandola "İnsanın Hayaleti Üzerine Nutuk" adlı eserinde (1486), insan soyunun mükemmelliğini ve saadetini anlatmıştır. İnsan tüm canlılar arasında hür iradesiyle doğasını ve kaderini belirleme gücüne sahip tek varlıktır ve bunların uygun kullanımı ile melekler mertebesine ulaşabilir. Pico, şöyle iddia eder: "İşte bu nedenle insan aslında bir büyük mucize ve muhteşem bir yaratıktır." Bundan yaklaşık 8 yıl sonra Sebastian Brant, insanlığın başarısızlığını ve zaaflarını hicveden bir dizi şiirden oluşan "Budalalar Gemisi" adlı eserinin ilk basımını yayınlayacaktır. Brant, şöyle yakınır: "Bütün dünya körleşmiş bir günahkarlığın hüküm sürdüğü karanlık bir gecede yaşıyor. Tüm yollarda budalalar dolaşıyor." Bu iki fikir birbirinden farklı olmakla beraber, açıklaması mümkündür. Pico, İtalyan Rönesansı'nın insan yeteneğine duyduğu iyimser inancı yansıtır. Buna karşın Brant, hala Kuzey Avrupa'daki çağdaşlarının bir çoğuyla beraber insanın doğasına daha az ışık tutan ortaçağ gölgesinde yaşamaktadır: Adem'in günahından bu yana çürümüş olan insan, zayıf bir şekilde içindeki kötü eğilimlerle mücadele etmektedir ve meleklerle yükselmek yerine hayvanların seviyesine batacaktır. Bosch'un "Kana Düğünü" adlı eserindeki değişime ilham veren bu ortaçağ tavrıdır. "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey İle Masa Başında" adlı eserinde daha kapsamlı bir gelişim göstermiştir. Burada insanlığın durumu ve kaderi bir dairesel imajlar serisiyle sunulmuştur. Aynı merkezli halkalardan oluşan ortadaki imaj, Tanrı'nın Gözünü temsil eder ki, gözbebeği içinde İsa, yaralarını göstererek, lahtinden çıkmaktadır. İsa'nın etrafında, "Haberin Olsun, Tanrı Görüyor" yazıları vardır ve Tanrı'nın gördükleri, gözünün dışındaki halkada aksettirilmiştir. Bunlar günlük yaşamdan küçük sahnelerle canlandırılmış Yedi Ölümcül Günah'tır. Her günahın Latince adı da altlarında yazmaktadır. Fakat bu yazılar Frankfurt'taki "İşte İnsan"daki kadar gereksizdir. Örneğin, karısının sofraya getirdiği her şeyi oburca silip süpüren sahnenin Oburluk günahı olduğunu ya da rahibe odaya tespihiyle girdiği halde ruhani görevlerini ihmal ederek ateşin yanında uyuklayan şişman adamın Tembellik Günahını temsil ettiğini belirtmeye gerek yoktur. Şehvet ,çadırdaki bir grup aşık ile temsil edilmiştir. Kibir ise aldığı yeni şapkaya hayranlık ile ifade edilmiştir ki burada kadına aynayı tutan şaşaalı

---

[51] Bosing, W., a.g.e., s.21.

şapkası ile iblistir. Benzer sahneler ile Öfke (bir tavernanın önünde tartışan iki adam), Tamah (rüşvet alan bir hakim) ve Kıskançlık (aynı kıza talip, rakibine kıskançlıkla bakan bir adam) resmedilmiştir. Sahnelerin çoğu Hollanda kır görüntüleri ya da iyi döşenmiş iç mekanlarda geçer.

Kısa boylu, gürbüz ve nispeten hantal tipler, Bosch'un diğer eserleriyle zıtlık oluşturur. Koyu konturlar ve yeşil ile sarının hakim olduğu monoton, canlı renkler de bunlara dahildir. Önceleri genel kabalığı nedeniyle bu resmi akademisyenler Bosch'un ilk dönemine ait kabul etmişlerdir. Fakat, bazı kıyafet detayları, ancak 1490'larda ortaya çıkan moda stillerini yansıtır. Dolayısıyla eserin, Bosch'un orta dönemine ait olması da (1485-1500) olasıdır.

"Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey"in dairesel düzeni, geleneksel yapıya uyar. Bir çok yazarın hemfikir olduğu gibi bu çark düzeni, büyük bir olasılıkla günahın dünyaya yayılışını anlatır. Bununla beraber motif, Bosch'un dairesel düzeni Tanrının gördüklerini yansıtan Gözü'ne dönüştürmesi ile zenginleşmiştir. Burada Bosch, yeteri derecede örneğe sahiptir. Tanrı'nın aynayla karşılaştırılması, Ortaçağ edebiyatında sıklıkla kullanılmıştır.

"Tanrı'yı boşverenler onun bakışından korkmalıdır" görüşü, resmin ortasındaki imajın altında ve üstünde açılan yazılarda teyit edilmiştir. Alt tarafta şunlar yazmaktadır: "Yüzümü onlardan saklayacağım ve sonlarının ne olacağını seyredeceğim." (Krş. Tesniye 32:20,18-19 ). Sonlarının ne olacağı ise panelin köşelerinde belirgin bir şekilde gösterilmiştir. Burada hayatının son yıllarını Hollanda'da bir manastır'da geçiren Denice the Carthusian (1420-1471)'ın popülerleştirdiği ve Bosch ile çağdaşları tarafından da kabul edilen insanlığı son dört şeyi; Ölüm, Kıyamet, Cennet ve Cehennem küçük daireler içinde resmedilmiştir. Bu sahneler, "Yedi Ölümcül Günah"takilerden çok daha keskindir ve tümüyle Bosch atölyesine aittir. "Yedi Ölümcül Günah" ayrı bir tabloda özenle isimlendirilip bir kır fuarı gibi canlandırılırken, cehennem halkasındaki kabuslar hakkında hiç bir ipucu yoktur.

Gökyüzünden insanlığı gözetleyen bir Tanrı nosyonu bizi sarsabilir fakat Ortaçağ insanı için bu günaha karşı caydırıcılığı olan bir şeydi. Alman hümanist Jacob Wimphelling (1450-1528), Erffurt'daki bir kilisedeki "Tanrı Görüyor" yazısının onu, gençlik çılgınlıklarından, daha adanmış bir hayata yönelttiğini anlatır. Bosch'un resmindeki Tanrı'nın Gözü benzer bir etkiyi hedefler. "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey" resme bakanın kendi ruhu ile

yüzyüze geldiği bir ayna görevi görür. Aynı zamanda Göz'ün içindeki İsa figürü çarenin nerede olduğunu anlatır. Prado'daki eser, her iyi Hıristiyanın günah çıkarmadan önce yapması gerektiği gibi kişinin bilincinin yoğun incelenmesine yardım etmektedir.

Eser tüm insanları ve hayatın şartlarını içermektedir. Ancak Tamah, diğerlerine göre daha spesifiktir: Günah, düzenbaz bir hakim ile temsil edilir. Bir insan grubu bu günah için seçilmiştir. Diğer resimlerinde Bosch buna benzer belli bir sosyal sınıf eleştirisini daha da geliştirmiştir. Şarlatanları, sahte doktorları, bunların aptal kurbanlarını, kurallara uymadan yaşayan keşişleri, rahibeleri ve mülkünü ruhuna yeğ tutan zenginleri şiddetle eleştirir. Bu eleştiri dönemin bir çok hicvinde ve şiirlerinde de yansıtılmıştır.

Bu resimlerden biri de daha önce sözü geçen "Hokkabaz"dır. İlk bakışta Ortaçağ yaşamından neşeli bir kesit gibi gözükür, ancak her ne kadar Yedi Ölümcül Günah'tan biri olarak tanımlanmışsa da insanoğlunun kolayca aldanabilirliğine ayna tutar.

"Taş İçin Operasyon" resmindeki rahip ve rahibenin konumundan da anımsayacağımız gibi dini sınıfın kınanmasını, genellikle Bosch'un orta dönem eseri olarak bilinen "Budalalar Gemisi"nde de görürüz. (Resim 32). Eserde iki rahibe ve bir rahip bir geminin içinde bir grup köylüyle alem yaparken resmedilmiştir. Derme çatma gemide tamamen yapraklı bir ağaç gövdesi orta direk görevini görürken, kırık bir dal parçası da dümen yerine kullanılmaktadır. Gemi arması da bir deli figürüdür. Bu deli figürü bir çok akademisyenin Louvre'daki panel ve Sebastian Brant'ın "Budalalar Gemisi" adlı eseriyle -ki bu eserin popülaritesi daha henüz yazar yaşarken bile yapılan altı basımı ve bir çok çevirisinden anlaşılmaktadır- bağlantılar kurmayı kaçınılmaz kılmıştır. Bosch, büyük olasılıkla Brant'ın şiirini okumuştur. Ancak esin kaynağı olarak onu kullandığını söylemek zordur. Çünkü gemi, ortaçağın oldukça sevilen metaforlarından biridir. Bunların arasında bilinen bir resim, tayfaları içlerinden biri yüksek rütbeli rahipler sınıfı olan ve yüklendiği Hıristiyan ruhlarını sağ salim cennet limanına getiren Kilise'nin Gemisi'dir. Guilliame de Deguilleville'in "İnsan Hayatının Haccı"nda ise din gemisi haçı sembolize eden bir ortadireği taşımaktadır ve gemide çeşitli manastır sınıflarını temsil eden kaleler bulunur.

Bu ünlü eserin Hollanda dilindeki bir çevirisi 1486 yılında Haarlem'de basılmıştır[52]. Bosch'un Deguilleville'nin din gemisine aşina olduğu ve kendi gemisinin bunu bir parodisi olabileceği düşüncesi oldukça ilgi çekicidir. Dalgalanan pembe flamada haç yerine Türk hilali bulunmaktadır. Ortadireğin yaprakları arasına gizlenmiş bir baykuş görülmektedir. Manastır hayatının temsilcileri alem yapmak amacıyla ruhani görevlerini bir kenara bırakıp diğerlerine katılmıştır. Rahibelerden biri ve bir rahip zevk içinde şarkı söylemektedir diğer rahibe lavta çalarak onlara eşlik etmektedir. Bunlar ortaçağ aşk bahçelerinde aşk yapmadan önce şarkı söyleyen aşık çiftleri andırır. Şehvet günahına yapılan göndermeler, Aşk Bahçesi'nden diğer detaylarla kuvvetlendirilmiştir. Bunlar Bosch'un, "Yedi Ölümcül Günahı"nda aynı günahı anlatmak için kullandığı bir kiraz tabağı ve geminin kenarından sarkıtılmış metal bir şarap kadehidir. Oburluk hiç kuşkusuz sadece direğe bağlanmış domuz etini kesen köylü ile değil, geminin sağında kusan adam ve bu eğlenceli partinin bir üyesinin elinde kürek gibi kullandığı dev kepçe ile de anlatılmıştır. Geminin yanında bir şarap kadehini tazelenmek üzere uzatmış iki çıplak yüzücü vardır. Ortadaki ağaç -direk- bir çok yazara göre, Mayıs'ın 1'inde bayram yapmak için dikilen direği ya da bahar festivallerinde dikilen ve rahiplerin bir nevi ahlaki lisansı olan Mayıs Ağacı'nı çağrıştırmaktadır.

Geminin rezil durumu en son olarak armadaki deli ile ifade edilmiştir. Asırlar boyunca deli ya da saray soytarısı, ahlaki değerleri ve toplumsal tavırları hicvetmek için kullanılmıştır. Bu nedenle 15. yüzyıldan bu yana, saray soytarıları yazılarda ve resimlerde karşımıza çıkmaktadır. Bazen de "Yedi Ölümcül Günah"ta olduğu gibi alem yapanların arasında abartılı bir şekilde danseder.

Şehvet ve Oburluk çok uzun zamandır manastır hayatında hakim günahlardandı. 15. yüzyılda dini sınıfa bu tür suçlamalar sık sık yapılmıştır. Bu dönemde dini kurumların sayısında hızlı bir artış olmuştur. Bu kurumların bazıları kendilerini dokuma ve benzeri el işleriyle finanse etmişlerdir. Manastır yaşamına getirilmek istenen pek çok reform çabasına rağmen, öncelerine göre daha zevk düşkünü olduklarını söylenebilir. Fakat esnaf loncaları ile aralarındaki ekonomik rekabetin onları laik otoritelerle çatışmaya götürdüğü çok açıktır. Hertogenbosch'ta şehrin önde gelenleri, Manastır'ın mülkiyetini ve

---

[52] Bosing, W., a.g.e., s.30.

ekonomik faaliyetlerini sınırlandırmıştır. Zamanın diğer şehirleri de benzer önlemler alırken, Hertogenbosch'daki dini kurumların yüksek nüfusu bunun daha keskin olmasına neden olmuştur. Bosch'un "Budalalar Gemisi", "Taş İçin Operasyon"u ve "Saman Arabası"nda gördüğümüz rahip ve rahibelerinin ahlak dışı yaşamlarını kınamalarının altında yatan düşmanlığı temellerini burada aramalıyız. Yale Üniversitesi'ndeki bir eserinde Bosch, Ortaçağ ahlak sisteminde günah olarak kabul edilen Oburluk ve Şehvet temalarını, manastır yaşamındaki geçerliliği içinde resmetmiştir. (Resim 14). Oburluk, karnı şişkin bir köylünün yanındaki şarap fıçısının etrafına oturmuş yüzücüler ile temsil edilmiştir. Başka bir adam sahil kenarında yüzmektedir. Yüzü kafasında dengelenmiş et parçası ile gizlenmiştir. Bu sahneyi hemen sağında bir çadırda sevişen çiftler ile tasvir edilmiş "Yedi Ölümcül Günah"daki şehvet sahnesini andıran bir sahne izler. Şarap içmekte olmaları tamamıyla sahneye uymaktadır. "Sine Cerere et Libero friget Venus" (Ceres ve Bacchus olmazsa Venüs donar) Terence'tan yapılan bu alıntı, Ortaçağda çok iyi bilinirdi ve Oburluk ve Sarhoşluk Şehvete Götürür dersi ahlakçıların yinelemekten yorulmadıkları bir şeydi.

Bosch'un yapıtları diğer Hollanda eserleri kadar karmaşık değildir. Buna rağmen O'nun eserleri, diğer ülkelerin eserleriyle kıyaslandığında, semboller açısından daha zengin ve anlamlıdır.Bosch'un kendi mesajlarını iletmek pahasına ne kadar sıradışı davranabildiğini pekçok kez gördük. Resimlerindeki sembollerin çokluğu ve Bosch'a özgü kombinasyonların o çağda yeni oluşu dikkat çekicidir. Bu bağlamda resimlerindeki, budalalığın ve kötülüğün işleniş biçimini anlamak hiç de zor olmaz.Anlamını tam çıkartamadığımız yerlerde ise, kara-mizahtan kaynaklanabilecek absürtlükten yararlanarak resimleri yorumlayabiliriz.Bu bağlamda "Gezgin" tablosunda, damın üstündeki başaşağı duran testi hiçbir zaman hayrayorulmamıştır. Bugün yadırganmaksızın algılanan beyaz başlıklı figürleri pekçok resminde görmekteyiz. Örneğin Frankfurt'daki "İşte İnsan"ın Kaiphas'ı, "Yedi Ölümcül Günah" resminin Luxuria bölümünde çadırın içinde resmedilen genç züppe, Antonius Triptiğindeki şovalye bu başlıklarla resmedilmiştir. Bu başlıklar 15. yüzyıla özgü asilik sembolü bir modadır. Bosch başlıkları aynı zamanda bir lüks simgesi olarak da kullanmıştır.

Bosch kimi zaman da bazı olaylarda daha az toplumsal bir tutum sergilemekten kaçınmamıştır. Bu Bosch'un kendi keyfini yansıtan semboller, diğer figürlerin yardımı olmaksızın pek de kolay çözümlenemez. Örneğin "Zevkler Bahçesi"nde sıkça gördüğümüz "çilek" Bosch için cinsellik sembolü idi ve bu sembol resmin geneli içinde yerini bulmuştur. Tablodaki diğer kırmızı meyvanın iyi bir anlam taşıdığı düşünülebilir.

Yine doğa sembollerinden "mantar" Bosch için kötü bir anlam taşımaktadır. Buna örnek olarak "Saman Arabası"nın cehennem kanadını verebiliriz. Kulenin tepesindeki mantar tartışmasız kötülüğün simgesidir. Bosch kötülükleri genelde "balık" ile ifade etmiştir. Ama Bosch kimi zaman "balık"ı bambaşka anlamlar yükleyerek de kullanmıştır. "Çocuk İsa ve Aziz Christopher"da Azizin asasında başaşağı asılı duran balık, bir ihtimalle Katoliklerin büyük perhiz bayramını simgelemektedir. Bir diğer ihtimal ise bu balığın tamamen kişisel bir sembol olmasıdır.

Bu bağlantıların yardımı ile Bosch'un o zamana dek kalıplaşmış sembolleri değiştirebildiğini görmekteyiz."Saman Arabası" ve "Viyana'daki "Mahşer"de kötü meleklerin etrafını saran böcek ve sürüngenler ile Bosch'un çok az elealınan "ok" sembolü için de aynı şey geçerlidir. Gerek Escorial'deki gerekse Londra'daki "Dikenli Taç" tablolarındaki ok saplı şapka ve türbanı düşünelim.Bu oklar cezanın kendisiymiş gibi ele alınabilir. Ama Bosch'un ifade etmek istediği bu değildir. Oklar kötülüğün nişanıymışçasına takılmıştır. Böcekler ve sürüngenler gibi ok da, uğursuzluk sembolüdür.

Ucubelerin kötülük yarattığı düşünüldüğü için onlar da kötülük sembolü olarak kullanılmıştır. Bu düşünce hernekadar sakatlar açısından olumlu karşılanamayacaksa da Bosch böyle düşünmektedir. Böyle bakınca "Mahşer"deki şeytani yaratıkları çizerken onları neden sakatlara benzettiğini anlayabiliriz.

Lizbon'daki "Aziz Antonius'un Tutkusu" tablosunda da sanatçı ikinci planda vahşet imajlarını çözümler ve o zaman bile onları, şeytanın kara düşüncelerinin benzerlerinden daha çok insansal şiddet adına ortaya çıkan simgeler olarak kullanır. Resimdeki eğitimci vaiz bu amaçla yapılmıştır. İşkence tema olarak yerini alır -sade, basit ve hainliğin sonucunda hakedilen cezalandırma düşüncesi olmaksızın-. Burada ön planda bazı imalar da vardır. Mahkum edilen adamın korkusundan oluşan çetin tecrübe -cefa-, ileride sonun

işareti olarak uzanan aç adamın neredeyse etsiz vücudu ve bir kazık üzerinde kesilmiş korkunç baş gibi.

Resmindeki sağ ve sol panellerin dış yüzeylerinde "İsa'nın Yakalanışı" ve "Çarmıhını Taşıyan İsa" resmedilmiştir. (Resim 13) Bu iki resimde hava kımıldamıyor gibi görünür. Her şey eziyet vericiliğine devam eder. Bosch'un orta yaşlarından kalan resimlerinde, "Pençeli Baş" ve "Sokan Böcek" de olduğu gibi (Resim 11). Bu desenler Bosch'un o dönemlerde başlayan ilginç tasarımlarının ilk yapılanmalarıdır[53]. O herhangi bir yerde olabilecek hazırlanmış boşluğun karakterize edilen sadeliğidir. Bu da bu iki resmin tek renkli grisinin -Cimri ve Ölüm'deki gibi- Van Eyck ve Grünewald ya da Maniyeristlerin yaptığı tüm eserlerden farklı kılar. Gri onlarda her zaman sert, soğuk ve taşlaşmıştır. Oysa Bosch tozu ve çölü bile resmederken bazı renk izleri açığa çıkar. Bu, sanatçının zaman zaman minimum kalitesine indirilmiş yaşamı temsil etmek, kalıntıları yok etmek için başvurduğu çarelerdir. Bosch'un resimlerinde orta değer, hemen hemen hiçbir zaman mekanikleşmez, taşlaşmaz . Gri ve sarının tonları yaşamın kıvılcımlarını içerir. Bu Bosch ve Bosch sadeliğinin keşfedilen zeminidir.

Tek bir ayrıcalık var ki bu da Lizbon'daki resmin kanatlarının dış çevresi: Aziz Antonius'un Tutkusu. Onlarda grisaille canlılık ve parlaklık verir ki burada renk, saf ışık, tüm renklerin özü varolmadan ayakta durur. Işığın sadeliğiyle Bosch, parlaklığı yakalar. Bu da sanatçının diğer tüm eserlerinden daha fazla dinamik bir hareket yaratır. Hareket İsa'nın tutuklanma anından itibaren kümelenen ironi ile karışık vahşetle başlar. Söz konusu olan, O'nu Golgota'ya kadar izleyen topluluktur. Yine de burada yeni bir şey vardır. Bosch'un erken resim tasvirlerinin coşkun ve kızgın kalabalığı yoğun bir kargaşaya dönüşür, direkt olarak izleyiciye döner ve hareket eder (Kalpsizce ve kinle). Bu "Tutku" sahnesi çok uzun zamandır aynı standart kalıpta çiziliyordu. Bosch, burada şiddetin kendisini vurgular. İsa'nın Tutku'sunu, günlük yaşamın zalimlikleri ile çevreler ve çocukların bu dilsiz bilmeceye bakmasını sağlar. Bu, onun fantazisi için gereken basit tonlamayı oluşturur. Resmin iç panellerinde (Resim 34a) (Resim 34b) manzara son derece karışık, örtülü ve pusludur. Bu garip, baştan çıkarıcı ve irade dolu bilmeceli kreasyonlar, sözkonusu manzarada yerini alır. Resimde tüm objeler birbirine son derece yakın bir

---

[53] Linfert, C., a.g.e., s.22.

akrabalık içindedir. Bu yüzden hemen her obje bir diğerinin yerine transfer olabilecek gibi görünmektedir. Combe'a[54] göre bu sanatçının simyadan ve simyacılardan etkilenmesinin göstergesiydi. Aynı simyasal etkileşim Geç Mısır Sanatında da görülmüştür. Combe söz konusu etkileşimin sanatçı için bir "teşvik" unsuru olduğunu savunur. Yalnızca Bosch'un resimsel dili, gerçekten bu karanlık sanatın ve baştan çıkarmaların izini bulur. Bu Aziz Antonius'u taciz edecek ve onun tarafından reddedilecektir. Burada tekne ve kabuk formlarının neden çok sık kullanıldığı merak edilebilir. Gizlenmek veya açılmak, o çok eski doktrinlerin üstatları tarafından düşünüldüğü gibi evrensel bir ana form olmayabilir. Gerçekte Bosch'un zamanında bu öğretiler tekrar gündeme gelir. Öyle ki ayrıcalıklı yaratılmış herkes gizemli bir işarete sahiptir . Tekne ve kabuk Bosch'un gerekli form kavramı için doğal bir araçtır. Aynı zamanda ekstra-artistik sembollere akrabadır. Dünyanın kendisi bir gemidir. Bir dev onun içine bir delik açar ve gemi çatırdayarak kırılır. Orada "O", dünyaya, kendisini cezalandırması için gereken yere geri dönmüştür. Diğerleri ilerlemeye çalışmazlar, sadece kendilerini koruyucu bir örtü görevi görebilecek herhangi bir şeye doğru geri çekerler. Tıpkı kendisini ağaç kovuğunuda saklayan kadın gibi. Combe[55] bunu simyacıların fırınına bir ima olarak alır. Fakat Bosch, simyadan ödünç aldığı herşeyi resimlerinde birleştirici bir elemente dönüştürür. Hiç bir şey anlamsız, karışık ve garip değildir (İlmin karanlığındaki kitaplarda olduğu gibi). Bosch, büyüyü ve şeytanın korkusunu ilüstre eder. Sanatçı onları resimle taklit eder, daha spesifik, alaycı bir yolda, adeta küçük görürcesine onların hepsini kutsal olmayan pratiklerle teşhir eder. Bunu yaparken de, taciz edilmiş Antonius'un kendi kontrolündeki güçünü kanıtlaması fikrine tutunur. Her iki şekilde tahrik teması iki anlama sahiptir. Tahrik, -kendi doğası tarafından- gelmekte olan ne varsa ve son fatih kim olacaksa hepsini şüphede bırakır. Kompozisyonun kendisi tam olarak parçalandığı ve yarı tanımlanmış formların silindiği yerde son derece akıllıca tasarlanmıştır. Bu bağlamda resmin gerçek anlamı da şudur: Burada insan sefaleti ve beyhude tutku onların çirkin başlarına yükselir ve bu şeytanın gelişine bir davettir. Burada hainlikten çok sefalet vardır. Masada çılgın, fanatik bir rahip emredici bir tavırla bir şarap kadehini kaldırır, aynı zamanda sorgular. Patlamış meyve formunun içinden başı at kafatası

---

[54] Combe, J., Jhereonymus Bosch, London, 1946, s.41,43.

[55] Combe, J., a.g.e., s.43,44.

biçiminde resmedilmiş bir arpçı çıkar. Her yer ümitsizlikle doludur ve uzakta bir yerlerde, resmi istila eder gibi görünür. Burada hareketin odak noktası Antonius'un kendisidir. Aziz, tahriklere karşı tek başına değildir. Bu imajlar dünyasında onu çevreleyen herkes tahriklere, baştan çıkarmalara, şiddete alışkındır.

Bosch her zaman sonucu zihninde canlandırır. Bunun sonuçları yalnızca belirsiz ve bilmecelidir. Bu "Bundan Sonraki Görüntü" olarak bilinen eserin dört panelinde de (Resim 9) (Resim 10) - Cennete Kutsanış, Kutsananın Yükselişi, Günahkarın Düşüşü, Cehennem- vardır. Dışa doğru cennet ve cehennemin eski temalarına sarılırlar. Fakat "Günahkar'ın Düşüşü"ndeki ana figür rahatlıkla "Terkediliş" olarak adlandırılabilir. Adam orada geçmişi hakkında kara kara düşünürken, verimsizce oturur, Tanrıdan yaşamını aydınlatması için pek birşey beklemez. Burada Bosch'u, kendilerinin sorularına ait biçimleri dizayn ederken buluruz.

Viyana'daki "Mahşer" (Resim 35) resminin merkez panelinde, genellikle olduğu gibi İsa tahta oturtulmuştur. Oysa ortaya çıkan ölüm hala aşağıdadır. Mahkeme yeni bitmiş ve işkence aletleri hala çalışmaktadır. Tüm bu cefa yeryüzünde yerini alır. Yalnızca sağdaki kanatta birisi son cezanın önceden takdir edilmiş yerini görür; acımasız kapısı ile cehennem. İşkenceciler burada erkek değildir, fakat bu tuhaf canavarlar, böylesi erkeklerin yanında, sanatçının erkek olmaktan duyduğu utancın ekspresyonu olarak anlaşılabilir. Şiddet burada dünya erkeklerine özgü bir unsurdur, onlar tarafından icat edilen makinelerle yayılmıştır. Kurbanlar ilk acıda bile ağlamazlar, onlar hissizdir, cefa çekmenin ne olduğunu nadiren farkederler. Bosch'un özellikle bu şekilde gerçeği maskelemeyi amaçladığı ve dolayısıyla onu güçlendirdiği sezilir.

## 2. BOSCH'UN RESİMLERİNDE DİNİN ETKİSİ

"Kralların Secdesi" çimlerin sarıya çalan yeşiliyle, göklerin kobalt mavisiyle kırmızı, beyaz ve koyu mavinin dengeli vurgusuyla, Bosch'un mutluluğun atmosferini bu kadar güzel yansıtan ender tablolarındandır. Sadece Prado'daki büyük triptikte buna benzer bir hava vardır. Ama bunun yanında "Kralların Secdesi"nde acı bir insan tablosu vardır ki daha çok "Saman Arabası"nın dünyaya bakışını andırır. Yine de bu eserin belirleyici noktasında Yahudilere özgü iyi niyet izleri görülür. Bu durumda sanatçının eserlerini incelerken, Yahudi etkisinde bulunan Hertogenbosch'un ortamını gözardı etmemek gerekir. Büyük triptik bize, Yahudi yazılarıyla ipuçları verir. "Saman Arabası" ve "Kralların Secdesi"sinde ise sıkı bir ahlaki perspektif sergilenir.

Fraenger, Bosch'un Yahudi-Hıristiyan bir grupla ilişkisini belirlemiştir. Bosch, bu ilişkide, bir savaşım yaşar. Tablolara göre değerlendirildiğinde; Yahudilerin bazı düşünceleri reddedilip horgörülüyordu. Bu Yahudilerin İsa'ya karşı tutumları yüzündendir.

Hertogenbosch her zaman hür düşünceli insanların şehri olmuştur. Bu nedenle mezhep ve düşünce farklılıkları toleransla karşılanmıştır. Başka şartlarda farklı yaklaşımların ürünü eserlerin yaratılması mümkün olmazdı. Bulunan belgelerde şehirdeki tarikat ve mezheplere bağlı pek çok insan olduğu ortaya çıkmıştır. (Bosch'un bağlı bulunduğu "Meryem'in Kardeşleri Tarikatı" gibi).

Az önce de sözettiğim eserlerden anlaşılacağı üzere Hertogenbosch'ta Yahudi kökenli bir "kardeşlik" vardır. Bunun yanında Hazreti Adem'e yakın bir mezhebin varlığı da sözkonusudur. Şayet bu iki mezhep arasında belirli bir ilişki varsa; bu durumda sanatçının eserlerini aynı çatı altında ele almak zorlaşır.

Büyük triptiği sanatçıya sipariş veren hocası, Yahudi-Hıristiyan kardeşliğinde çok önemli bir yere sahiptir. Şüphesiz sanatçıyı ve eserini etkilemiştir. Sanatçıya, kilise adına da görevler veriliyordu. Bosch'a ait sıradan eserlerin kalıntılarına şehir kilisesinde de rastlanır. Onun resmiyet karşısındaki tutumununa, Viyana Adliye Sarayı'ndaki eserleri iyi bir örnek oluşturur. Bosch, o zaman da kendi öz fikirleriyle, yaşadığı çatışmalarla öne çıkmıştır. Bununla beraber "Saman Arabası"nın ve Büyük Triptiğin aynı anlayıştaki kiliseler için yapılmamış olmaları, tüm koşullara rağmen apaçık ortadadır.

Fraenger[56] , Bosch'un mümin Hıristiyanlık etkisinde pek çok eser yaptığını söylemektedir. Berlin'deki "Patmos'daki Aziz Yahya" bunun bir başlangıç noktasıdır. Burada Bosch, Protestanın kitabını, sağdan sola yazmasına izin vermiştir. Bu da onun tarihe olan saygısının iyi bir örneğidir. Kitaptaki metnin İbranice değil de Yunanca yazılmış olması, bu kadar tedbir alınmasına rağmen neredeyse absürd sayılır. Ancak, burada gözardı edilmiş bir nokta var: Sanatçı, bu Yunanca yazıyı, bile bile yazmış ve iletmek istediği mesaja böylece katkı sağlamıştır. 19. yüzyıldan önce tarihsel titizliğe bu kadar özen gösterilmemiştir. Çünkü yapıtlar,farklı bir amaçla ele alınmışlardır.

Fraenger resimdeki portrenin Hertogenbosch'daki Yahudi birisine ait olabileceğini saptamıştır. Hatta bu kişiye isim bile vermiştir. (Resim 7) Yakışıklı Philip'in takipçisi olan ve1496'da şehir kilisesinde vaftiz edilen Jacop v. Almaengien. Bu Yahya'nın niye sağdan sola doğru yazdığına dair de bir açıklamadır aynı zamanda. Kitabın sağ tarafı yazılıdır oysa sol tarafında yazılacak yer kalmıştır. Burada yine de bir terslikle karşılaşırız. Yazının kırmızı olan ilk harfleri sol taraftadır. Bosch bunu yaparken, buraya farklı ve derin bir anlam saklamayı amaçlamış olabilir.

Fraenger, Bosch'un aynı simayı başka eserlerinde de kullandığını iddia eder. (Büyük Triptik'te ve Rotterdam'daki başka tablolarda). Fizyonomik yapısıyla bu eserlerde aynı kişiden bahsediliyor olması muhtemeldir. Bu eserler arasında 15 yıllık bir fark olmasına rağmen, adamın hep aynı yaşta resmedilmesi, belli belirsiz bir ideolojinin varlığını gösteriyor olabilir.

Berlin'deki eserde Yahya, neredeyse bir yeni yetmedir. Bu idealize edilmiş biçimiyle Bosch'un "normal-tiplerine" yakın bir karakterizasyondur. Gerçi eserlerindeki bir çok gencin yüzü birbirine benzemektedir ama Yahya diğerlerinin aksine uzun, koyu, kızıl saçlarının görüntüsüyle hep ön plandadır. Bu tiplemenin sıkça görülmesinden ötürü, Fraenger'ın adamın kimliğini bulmak için sarfettiği çaba normal karşılanmalıdır.

Adamın görüldüğü yerlerle ilgili ipuçları, onun daha sonra Hıristiyan olan Yahudi asıllı biri olabileceğine işaret eder. Dolayısıyla onu Hıristiyan ve Yahudi etkilerle ilişkisi olan her eserde bulmamız gerekiyor. Özellikle de "Saman Arabası" ve "Kralların Secdesi"nde -aynı "Kana Düğünü"nde olduğu gibi-. Bu eserde Yahudiler ve Hıristiyanlar arasındaki gerginlik çok belirgindir. Bilindiği

---

[56] Fraenger, W., Johannes auf Patmos, Berlin, 1949, S. 2, s. 327.

gibi "Kana Düğünü", restore edilmiş bir resimdir. Sol alttaki iki köpeğin daha sonra resmedildiğini Baldas da saptamıştır. Louvre'daki Rothschild Koleksiyonu'ndaki bir çizim, orada aslında diz çökmekte olan bir hayırseverin olduğunu gösterir. Adamın duruşu şaşırtıcıdır. Buradan yola çıkarak, bu tablonun "sağ görüşlü" bir eser olduğu söylenebilir. Yahudi okültizmiyle alenen alay etmesi, o zamandaki kilise tarafından kabul edilen anti-semitizm yüzündendir ama "Kralların Secdesi" gösteriyor ki o zamanki önemli kişiler Bosch'un etkisinde kalan Yahudi-Hıristiyan kardeşliği çatısı altında birleşebiliyorlardı. Burada pek de öyle önemli ayrılıkların olmayışı yüksek rütbeli ruhani bir lider yüzünden olabilir. Yani "Kralların Secdesi" ve "Kana Düğünü" aynı Yahudi-Hıristiyan gruba ait olabilir. Bu olay çelişik gelebilir ama böylelikle Yahudi düşmanlığı akımı daha kolay anlaşılabilmektedir. Ressam, "Kralların Secdesi"ndeki Davut'u ve Yahudi mesihi belirtmek için kulandığı tüm dinsizlik sembollerinin yanında Yahudilik ve Hıristiyanlık arasındaki farkı göstermek için okült araçları da kullanmıştır. Resmi Yahudi topluluğunun ifadesi olarak ele aldığımızda, bu olaydan herhangi bir utanç duyulmaması gerekmektedir. Resmin bir topluluğun düşünce şekli olmasından yola çıkarsak, anti-semitizm, sağ görüşlü kilise arasındakinden daha fazla ciddiye alınmakta ve daha az şeytani şeyler içermektedir. Bu gizem dolu yapıtta, ciddiyet ve dini gereksinim sert bir şekilde ele alınmıştır.

Burada Yahudi-Hıristiyan eserleri olarak adlandırdığımız eserlerin çoğunu 1496'dan önce de varolan "Meryem'in Kardeşleri Tarikatı" etkisindeki ortamda bulabiliriz. Bu sırada sağ görüşten uzaklaşılması, bizim için önemli bir gelişme sayılır. Şehirde ise öyle bir inanç belirsizliği vardı ki Bosch'un eserlerinin Yahudi-Hıristiyan etkisi altında mı, yoksa kilise etkisi altında mı olduğunu ayıretmek oldukça güçtür.

"Saman Arabası" ile hemen hemen aynı zamanda yapılan "Calvary'e-Golgota- Çıkış" ambianslar açısından daha yararlı ve anlamlıdır. İsa acımasızca ayaklar altında hoyratça itilerek ve çarmıhın altında ezilerek sürüklenirken, ön planda iyi ve kötü hırsız resmedilmiştir. Hartlaub'a[57] göre, bu Bosch'un daha çok sağ görüşlü biri olduğuna dair işarettir. Bosch kiliseden yanadır. Tablodaki Yahudi grubun ardında dördüncü bir adam vardır. Orada

---

[57] Hartlaub,G. F., Hieronymus Bosch, "Wege und Abwege seiner Deutung, Das Münster", S. 10,1957, s. 377.

sanki gruptan biriymiş gibi durur ama Flaman giysileri içindedir ve başında da bir başlık vardır. Bu adam, Baldass[58] ,Tolnay, Mosmans'a göre Bosch'un ta kendisidir!

Kendisi değilse eğer o zaman ikinci bir olasılık olarak bu kişinin resmi sipariş eden kişi olması sözkonusu olabilir. Siması, bir portrenin karakterine sahiptir. Bu adam, Yahudiye bir yakınlık duymaktadır. Bu tutum Yahudi-Hıristiyan ilişkisiyle özdeşleşir. Bu ilişki Bosch'ta sıkça görülmektedir. Bosch'un herhangi bir mezhep etkisiyle davranıp davranmadığına bir açıklama getirilememektedir. Yine de Bosch, dini açıdan suçlular arasında yerini almaya hazır görünür.

[58] Baldass, L., Betrachtungen zum Werke des Hieronymus Bosch , "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen" , S.1, Wien, 1926, s.103,109.

## 3. İSA TASVİRLERİ

Bosch her ne kadar Hollanda resmine bir çok tema kazandırmışsa da sanatçının resimlerinin yarısından çoğu geleneksel Hıristiyan konuları ile bezenmiştir. Azizlerin yaşamları, İsa'nın yaşamı ve özellikle "Passion" sahnelerinden bölümler. Belki de beklendiği gibi sanatçının bir çok Hıristiyan manzaraları bir kaç jenerasyon boyunca Kuzey Avrupa'da geçerli olmuş olan stile uyumlu olarak oldukça basmakalıptır. Bu Philedelphia'daki "Kralların Secdesi" ve Frankfurt'taki "İşte İnsan"da önemli bir gerçek olarak karşımıza çıkar. "Çarmıhını Taşıyan İsa"yı sunarken sanatçı, nadiren iyi bir hırsızı, bir papaza itirafta bulunurken resimler, fakat, bu tarihte anakronizm (aykırı yaklaşım) kutsal tarihi çağdaş mod ve tarzlara uyumlu kılabilmek için geç ortaçağ eğiliminin doğal bir gelişiminden başka bir şey değildir. Bosch'un "İsa'nın Doğumu" tasviri şimdi kayıptır ama Collogne'deki iyi bir kopya tarafından reprezante edilmiştir. Hugo van der Goes'un kompozisyonlarını aksettirir. Aşağıda sözü edilecek bir kaç "Passion" manzarasında da Van der Goes'un etkisi görülecektir. Tıpkı, Dirk Bouts'un etkisi ve Brüksel'deki bir adak resminde onun takipçilerinde açıkça görüldüğü gibi. Her ne kadar Bosch karakteristik bir biçimde Kudüs'ün geleneksel uzak manzarasını, bir Hollanda kasabasının evcil formlarına çevirdiyse de belki de Hertogenbosch'un kendisi lavantalarla kaplıdır.

Belirli sayıdaki önemli örnekde Bosch iyi ve kötü arasındaki mücadelenin daha evrensel bir imajını belirlemek için İncilsel öykülerin limitlerini aşmıştır. Bu halen bir şeytan meyhanesinde gözlemlenir ki bu taverna "Kana Düğünü" için oluşturulmuştur ve Van Mander bunu "Mısır'a Kaçış" olarak tanımlar. Şimdi kayıp olan bu çalışmanın manzarası, benzer şekilde iblisler tarafından işgal edilmiş bir handan oluşur. Bu fikir ayrıca Bosch'un en bilmeceli çalışmalarından biri olan Prado'daki "Kralların Secdesi"ne de ilham kaynağı olmuştur[59] .

Bu büyük işin iç kanatlarında, diz çökmüş bağış yapan figürlerle onların hamileri durumundaki Aziz Peter ve Aziz Agnes'i görürüz. Diz çökmüş bu figürlerin arkasındaki armalar onların Bronckhorst ve Bosshuyse ailelerinin üyeleri olduğunu ortaya çıkartır ama bize bu çalışmanın tarihini ya da orijinal hedefini belirlemek adına bu isimler hakkında hiç bir bilgi vermez.

---

[59] Bosing, W.,a.g.e., s.69.

Orta panel, üç kral ya da keşişin çocuk İsa'ya tapmalarını sergiler. Bozulmuş ahır ve keşişlerin süslü giysileri de dahil olmak üzere kompozisyondaki bir çok ayrıntı Bosch'un Philedelphia'daki "Kralların Secdesi"ini akla getirir. Erken versiyonun rastgele durumu tamamen kaybolmuştur. Atılgan bir tavırla keşişlere ulaşmak yerine Çocuk İsa annesinin kucağında ciddiyetle tahta oturmuş, Meryem de yükek bir rütbe elde etmiştir. (onurlandırılmıştır). Bosch belki de Jan van Eyck'ın Louvre'daki "Büyük Rütbeli Devlet Adamı Rolin Meryemi"nden esinlenmiştir. Ahırın çıkıntılı damı tarafından diğer figürlerden ayrılmış Bakire ve Çocuk, bir ibadet heykeline benzemektedir. Üç Kahin Kral dinsel bir seramonide rahiplerin ciddiyeti ile yaklaşırlar. Diz çökmüş kralın muhteşem kızıl pelerini Bakire'nin anıtsal figüründe yankılanır. Bosch'un niyeti en yaşlı kralın Meryem'in ayaklarının dibine yerleştirdiği armağanın açıkça işaret ettiği gibi topluluğun kutlanması ile Kral'ın saygıdeğerliği arasındaki paralelliği göstermektir. Yaşlı kralın Bakire'nin ayaklarına bıraktığı armağan, İshak'ın kurban edilişinin küçük heykelleştirilmiş imaji, İsa'nın da çarmıh üstünde kurban edilişinin bir ön figürasyonudur. Diğer Eski Ahit bölümleri, ikinci kralın gösterişli yakasında ortaya çıkar. Seba kraliçesinin Süleyman'a ziyaretini temsil eder ve Moorish Kralının gümüş tepsi üstünde Davut'a saygısını sunarken tasvir eder. Bu genellikle varsayıldığı gibi Davut'un üç kahramanı kabulü değildir. Dönemin popüler bir dinsel resim kitabı olan "Biblia Pau Perum"da her iki görüntü "Kralların Secdesi"ne birer ön figür oluşturur. Bir grup köylü sağ taraftaki ağır kapısında toplanmıştır. Duvarın arkasından olayı yaşamsal bir merakla izlerler. Egzotik yabancıları daha iyi görmek üzere dama çıkarlar. Çobanlar İsa'yı Noel akşamında görmüşlerdir. Onlar, 15. yüzyıl "Kralların Secdesi"ne dair görüntülerinde izleyici olarak görünürler. Genel olarak çobanların sergilediği gürültülü tavırları Kral'ın ağır başlı yaklaşımı ile oldukça güçlü bir kontrast oluşturur. Bu fark İsa'yı reddeden Yahudilerle birlikte sıkça tanımlanmış olan çobanlar için (Yahudi olmayanları temsil eden ve İsa'yı gerçek mesih olarak kabul eden Krallar'ın yanında) anlamlı ve önemlidir. Bosch'un "Kralların Secdesi"indeki en merak uyandırıcı ayrıntı ise ahırın hemen içinde Kral'ın arkasında ayakta duran adamdır. Üzerindeki ince gömlek ve baseni çevresine yerleştirdiği kumaş ile anlamlı bir gülümsemeyle Çocuk İsa'ya bakar. Ama onun arkadaşlarından bir kaçının yüzü açık bir düşmanlıkla resmedilmiştir. Çünkü onlar taklit edilmiş bir ahırın içinde ayakta

durmaktadırlar. Bu acayip figürler Herod ve onun casusları ya da İsa karşıtı ve onun avukatları olarak yorumlanmıştır. Bu yorum ikna edici olmakla beraber, bu figürün arkasındaki koyu leke ve bacaklarının arasından sarkan kumaşın üzerindeki iblis desenleri sözkonusu topluluğun kötü niyetini ifade eder. Benzeri bir dizi form da adamın elinde taşıdığı objenin üstünde görülebilir (Bu obje ikinci kralın başlığı olabilir). Halen diğer canavarlar Moorish Kralı ve onun hizmetkarının roplarını süsler . Bu iblisçe elemanlar kuşkusuz Kral'ın geçmişinde putperestlere bir göndermedir. Ortaçağ inanışı hatırlandığında, "Golden Legend"da (Altın Hikayeler) yazıldığı gibi onlar İsa ile olan konuşmalarından önce büyücülüğü denemiştir. Ahırın içindeki gizemli figür putperest bir büyücüyü temsil eder. Tanrı tarafından Balam, şunu söylemesi için görevlendirilir: "Onu görebilirim ama şimdi değil; onun farkına varabilirim ama şimdi değil. Yakup'tan bir yıldız gelebilir ve İsrail'den yükselebilir".

Bu konu daimi bir ilham kaynağına dönüşmüştür. Balam, Kral'ın öncüsü olarak ortaya çıktığında, -Prado'daki "Kralların Secdesi"nde de daha uyumsuz bir anlama sahiptir- Balak'ın İsraillileri lanetlemek istemini reddetse de daha sonraları Moabite'lerle birlikte onları İsa'nın yolundan çekip putperestliğe çevirme tuzağını hazırlar görünmektedir. Ortaçağlarda o yalnızca bir peygamber değil, ayrıca yanlış bir vaizin tiplemesi, yanlış düşüncenin de öğretmenidir. Başındaki dikenli şapka, "Saman Arabası"ndaki sevgililere serenat yapan mavi şeytanın şapkasına oldukça benzer. Bosch bize bir kez daha kilise ile sinegog arasındaki antitezleri anımsatır.

Ahır ve onun içinde barınanlar, üç panelin de arka fonunda yayılan asil manzaranın hemen her bölümünü kirleten kötü niyetli etkilerin merkezi olarak görünür. İblisler sol kanatta Yusuf'un bir ateş üstüne büzülmüş oturduğu bozuk girişe sık sık uğrarlar. Buradaki ufalanan duvarlar Kral Davut'un sarayından kalıntılardır. burası, İsa'nın doğduğu yerdir. Ahır gibi sinegogu temsil eder. Eski Ahit yenisinin gelişi karşısında yıkılır. Ötedeki tarlalarda köylüler gaydanın sesi eşliğinde danseder. Sağ kanatta kurtlar bir adama saldırır. Bir kadın harabedilmiş yolda yürümektedir. Merkezde ahırın arkasında iki Kral'ın takipçileri sanki karşılıklı ordular gibi birbirlerine doğru koşmaktadır. Üçüncü kralın tebası ise kum tepeciklerinin ötesinde belirir. Nazikçe yuvarlanan manzara, terkedilmiş bir taverna ve bir putperest idolü de içerir. Solda küçük bir yol tehlikeli bir şekilde yan tarafa sarkar ve iki saat kulesi Lizbon'daki "Anthony

Triptiği"ndeki şeytani şehir tasvirine mimari olarak benzer. "Kralların Secdesi" yüzyıllardır büyük bir kilise töreni (mass) ile birleştirilmiştir. İsa'nın vücudu çobanlara ve Kral'a görüldüğü gibi ekmek ve şarap formunda görünmeye devam eder. Philedelphia'daki "Kralların Secdesi"inde Bosch, Manna'nın toplantısını tasvir ederek Eucharist (Hıristiyanların İsa'nın etini ve kanını temsil eden ekmek ve şarabı yemesi) ima etmiştir. "Kralların Secdesi" ile Eucharist arasındaki ilişki Prado Triptiğinde dış kanatlara kesin olarak yerleştirilmiştir. Kapandığında Aziz Gregory'nin dinsel törenini sergiler. (Resim 3) Uzun ve dar paneller, grimsi kahverengi bir monograma boyanmıştır. Sadece iki erkek, bağış yapıcı kendi doğal renklerinde belirirler. Onlar belki de baba ve oğulu reprezante ederler. Aziz Gregory'nin dinsel töreni (mass) efsanesi Eucharistik bir mucize ile ilgilidir. Bir gün Gregory dinsel töreni kutlarken, bir asistan, topluluk içinde İsa'nın gerçek varlığından şüphe duyar. Cennetten gelen bazı sinyallere inanmaz. Bunun üzerine İsa'nın kendisi mimberde görünür[60] .

Bu kompozisyonun basit elemanları, mimberin ön alın cephesi, taş mezarın çıkıntısı ve arkadaki büyük kemerdir. Bir olasılıkla İsrahel Van Meckenem'in yaptığı bir taş oymadan esinlenmiştir. Ek olarak, İncilsel bölümler için "Passion"un genel temalarını da değiştirmiştir. Can çekişme ve ihanet ile başlamak üzere, bu görüntüler üst bölümün kilisenin kendi mekanının içinde ortaya çıkan "Çarmıha Gerilme" olayından bir dağa dönüşen kemerin alt bölümündeki resimler olarak hazırlanmışlardır. Gregory'nin hayali gerçekte tüm kiliseyi doldurur. Bir meleğin iyi hırsızın ruhunu anlamak için indiği bulutlu bir gece gökyüzünü görürüz. Her ne kadar kötü hırsızın çarmıha gerilişinin yerini sağ taraftaki yamaçta bir ağaçtan yumuşak vücudu sallanan Yahuda İskariyot'un ölümü ile doldurulsa da, ruhu siyah bir şeytan tarafından alınmıştır. Bu detayda Bosch bir kez daha kilise ile sinagog arasındaki mücadeleyi ima eder ve bize "Passion" hikayeleri ile İsa'nın ölümünü çabuklaştıran Yahuda'nın ihanetini anımsatır.

Prado'daki "Kralların Secdesi" ile karşılıştırmada, ikonografik zorluklar sadece "Yeryüzü'ndeki Cennet Bahçesi" ve Lizbon "Aziz Antonius'un Tutkusu"nda aşılmıştır. Bosch'un orta dönemlerinde ve son yıllarında resmettiği "Passion" görüntüleri daha basittir ve tasvirleri seyirci tarafından daha kolay kavranır.

---

[60] Bosing, W., a.g.e., s.72.

Buna diğer bir örnek de, Palacio-Real Madrit'deki "Çarmıhını Taşıyan İsa"dır. İsa ön planda baskındır, neredeyse ağır haçın altında ezilmektedir ve arkasında Cyreneli yaşlı Simon da haçı kaldırmak için zorlanır. Sola doğru bu dinsel törende cellatlarının çirkin yüzleri dik olarak yükselir, uzakta üzüntüler içindeki Bakire Meryem Yahya'nın kolları arasına düşer. Bosch'un Viyana'da bu konu üzerine erken kompozisyonu (Resim 29) ayrıntılı ve ana öykü olarak işlenir. Madrit versiyonunda ise bir nokta üzerinde yoğunlaşmış ve İsa'nın kendisini tutsak edenleri umursamadan doğrudan izleyiciye bakmasını bitmeyen, duasal bir imaj olarak vermiştir.

Belki de bazı kritiklerin iddia ettiği gibi Bosch, İsa'nın tarihi işkencecilerini günlük hainliklerinin işkenceleri, İsa yeniden dirildikten sonra bile devam eden insanoğlu ile eşit tuttu. Madrit resminde, İsa'nın sürekli bakışları daha çok bir suçlama değilse de bir buşvuru olarak Mattheus'un sözlerinde kendini ifade eder: "Eğer herhangi bir adam benden sonra gelecekse, kendisini tanımamasını sağla ve haçını alıp beni izlesin".

İsa'nın imitasyonları ve Çarmıh'ın Yolu kavramı, Bosch tarafından bir dizi yarım-boy "Passion" görüntüsünde geliştirilmiştir. En erken örnek ise büyük bir olasılıkla " Dikenli Taç"dır. Geniş ve katı figürler, son derece gösterişsiz, düz, gri-mavi arkafona karşı düzenlenmiş, beyaz giysili İsa, dört işkenceci tarafından çevrelenmiştir. Bir asker İsa'nın başının üstünde dikeli tacı tutuyor, diğeri giysisini çekiyor ve üçüncüsü alaycı bir mimikle eline dokunuyor. Onların haraketleri garip bir biçimde etkisiz görünüyor, aynen Madrit'deki "Çarmıhını Taşıyan İsa"da İsa'nın işkencecilerini umursamadan izleyiciye sakin hatta nazikce bakması gibi...(Resim 18)

Bosch'un İsa tasvirleri yorumu, çağdaşlarını cezbetmiştir. Londra kompozisyonu konunun ikinci versiyonu olarak tekrar çalışılır. Orijinal resim kayıp olsa da, popülaritesine bir kanıt olarak en az yedi tane kopyası vardır.

Bu ikinci kompozisyon, Escorial'daki geniş ve heybetli "Dikenli Taç"ına ilham vermiş gibidir. Burada figürler altın bir zemine karşı dairesel bir tarlaya yerleştirilmiştir. İsa ön planda bir sundurmada oturur ve önceki gibi gözleri seyirci ile ilişkidedir. Bu kez, onun çukurlaşmış alnı çektiği cefayı net bir biçimde anlatır ve daha erken versiyonlarda işkencecilerinin statik mimikleri burada şiddetli haraketlere dönüşür. Fare yüzlü bir adam, İsa'nın giyisisini yırtmakta, sırıtan arkadaşları, ayaklarını sundurmaya yerleştirerek, dikenli tacı başına

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

daha sıkı itmektedirler. Üçüncü adam ise aynı niyette diğer ikisini seyretmektedir . Solda kontrast olarak iki izleyici sükunetle bakmaktadır. (Resim 20)

İsa'nın düşmanlarının kini Bosch'un son "Passion" görüntüsü olan Ghent'deki "Çarmıhını Taşıyan İsa"de histerik bir düzeye ulaşır. Bu kez İsa'ya Azize Veronica eşlik eder. Bu, İncil'de sözü edilmeyen uydurma bir figürdür. Kurtarıcısı Çarmıh'ın altında ezilirken, onun terini silmesi gerekmektedir ve o mendiline İsa'nın özelliklerinden eşi görülmemiş bir imajını geçirmektedir. Sağda iki hırsız belirir. Bu dört figürün çevresinde asık suratlı, şehvetle yan bakıp bağıran topluluk büyük bir dalga gibi kabarır ve gözlerini kurbanlarına çevirirler. Deforme edilmiş yüzleri, dünyevi olmayan bir ışıkla karanlık zemine karşı parlamaktadır. Bunlar erkek değil, iblistirler. Bosch, hiç bir zaman insan fizyonomilerini bu denli bir çirkinlikte resmetmemiştir. Burada Bosch'un Leonardo'nun resimlerindeki tuhaf kafalardan esinlendiği düşünülmektedir. (Resim 40)

Kötülüğün bu büyük girdabında, İsa ve Veronica'nın başları tuhaf bir biçimde sakin ve uzak görünürler. Gözleri kapalı ve etraflarındaki gürültüden daha çok bazı dahili görüntülere yanıt vermek üzere ortaya çıkarlar; hatta Veronica'nın dudakları belli belirsiz bir gülümseme ile kıvrılır. Bir karmaşıklık olarak, İsa'nın imajı Veronica'nın peçesinin üstüne bize yalvarıcı bir biçimde bakarken basılmıştır. İsa'nın kendisi ile iki hırsız arasındaki kontrast daha mükemmel olamaz. Kötü hırsız, sağ altta, onu esir edenlerin haykırışlarına karşı hırlar; iyi hırsız onun şeytani itiraflarının sözlerindeki terör içinde yıkılmak üzereyken görünür. İsa, daha yüksek bir alana çekilmiştir ki, ona zulmedenler oraya ulaşamaz. Tüm eziyetler ortasında o galip gelmiştir ve İsa, onun haçını taşıyıp onun takipçisi olan herkese Dünya ve Vücut üzerinde aynı başarının sözünü verir: Bu Bosch'un yarım-boy Passion görüntülerinde kendi çağdaşlarına sunduğu mesajdır.

## 4. KUTSAL ÖYKÜLERLE İLGİLİ RESİMLERİN ORTAK ÖZELLİKLERİ

Hollander, Toruiso, Marias, Ringbom ve Reutersward, Bosch'un yaptığı "Passion" (İsa'nın çektikleri, acıları) resimleri üstüne pek çok yorum getirmiştir. Ben bu bölümde işkence sahnelerindeki bazı işkence aletlerine ve süslemelere değineceğim. Bu bölümü oluşturmaktaki amacım, birbirinden oldukça farklı resimler arasındaki kesin ortaklıkları, akrabalıkları özetlemektir.

1- Viyana'daki ve Madrid'deki "Çarmıhını Taşıyan İsa" resimlerinde, İsa, Marrow'un[61] deyimiyle sivri uçlu bloklar yani çivili takunyalar giymiştir. (Resim 29), (Resim 18)

2- İşkenceciler, içinden ok geçen yayvan şapkalar takar. ("Dikenli Taç", Londra; "Dikenli Taç", El Escorial) (Resim 19) (Resim 20) Tahta takunyalar giyerler.

3- Dikenli taç, İsa'nın kafasında acı verecek biçimde oturabilsin diye değneklerle sıkıştırılır ya da metal eldivenlerle tutulur[62] . "Dikenli Taç" El Escorial (Resim 20), "Dikenli Taç" Londra (Resim 19).

4- Süsler şapkalardan sarkar ya da baş süsleri görülür. "Çarmıhını Taşıyan İsa" Ghent (Resim 40), "Dikenli Taç" Escorial (Resim 20), "Dikenli Taç" Londra (Resim 19), "Çarmıhını Taşıyan İsa" Madrit (Resim 18).

5- Dudaklar, yanaklar, burun ya da çenelerden geçen hızmalar, yüzükler görülür. "Çarmıhını Taşıyan İsa" Ghent (Resim 40), "İşte İnsan" Frankfurt. (Resim 27)

6- Deforme kulaklar görülür .(Resim 40) (Resim 33)

7- Şarkvari başlıklar var.

8- Per çok figürün bıyığı ve sakalı telteldir

9- Ağızlar açık, hasta, çürük dişler ve bozuk çene yapıları dikkati çeker. (Resim 27) (Resim 33) (Resim 19) (Resim 20)

10-Dairesel formlarda rozetler, yaka iğneleri (Resim 19) (Resim 20) (Resim 27) (Resim 18). Pek çok eksper bu resimlerdeki okları "zalim adamın imzası" olarak nitelendirir.

---

[61] Marrow,J.H., Passion Iconography in Northern European Art of the Middle Ages and Early Renaisanse, New York, 1982, s.223.

[62] Ringbom, N., Paradisus Terrestris, Helsinki, 1958, s.147.

## 5."İŞTE İNSAN"IN ÜÇ VERSİYONUNUN KARŞILAŞTIRILMASI

Bosch'un çizdiği karakterleri, yüz mimiklerini, anlaşılması zor tiplerini çözümleme çabası ile pek çok eksper bu konuda çalışmıştır. Bunlardan bazıları, Bosch'un Frankfurt'taki "İşte İnsan"ı eşsiz bir eser olarak nitelendirir. (Resim 27)

Bu arada Swarzenski şimdilerde Boston'daki Güzel Sanatlar Müzesi'nde olan bir resme dikkat çeker (Resim 22). Resim İngiltere'de Dr. Grete Ring tarafından bulunmuştur[63] . 1955 yılına dek hemen hiç bir Bosch eksperi tarafından bilinip incelenmeyen eseri Swarzenski, oldukça ilginç ve yöntemli bir sistematik içinde inceler. Frankfurt'taki "İşte İnsan" ile Boston'daki "İşte İnsan" arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları anlatır.

Swarzenski, Frankfurt'daki resim ile Dürer ve Schongaver tarafından kullanılan ahşap baskılar arasında da bağlantı kurar. Dürer ile olan bu bağlantı ilginçtir. Çünkü Dürer'de pek çok çağdaşı gibi Gruninger baskı atölyesinde çalışmıştır.

Frankfurt'daki "İşte İnsan"'da, Boston'dakinde olmayan bir su kanalı vardır. Swarzenski şuna dikkati çeker: "Tipik Flaman kadrajı, arka fonda, kilise ve Gotik binalar topografik bir kesinlikle resmedilmiştir, ki bu noktayı tanımlamak mümkündür..." Bir çok eksper de onunla hemfikirdir.

Tribünün bir tarafında gruplanan insan topluluğunun tipik bir özellik olduğu kesindir. Ama 1514'te Strassburg'da Grüninger atölyesinde yapılan Adelphus'un illüstrasyonunun da "İşte İnsan" ile benzeşimleri vardır.(Resim 23)

Burada, dönemi adına pek çok sanatçıya tema oluşturmakta kaynak olan "İhtiras Hikayesi"nde Kral Abagarus'un Kudüs'e yaptığı yolculuk anlatılır. Hikayeye İncil'den metinler eşlik eder. Kimi zaman Abagrus, Kudüs'de İsa'nın yaptığı pek çok mucizeyi duyar ve yola çıkar. Grüninger atölyesinin tipik prodüksiyonlarının resimleri "Kutsal Yer"e yolculuğun ilüstrasyonlarıdır. Bundan sonra bireysel tanımlar, bir yargılama formundaki "İhtiras Hikayesi"ni izler.

"İhtiras Hikayesi"ne giriş, Lucifer ve prenslerinin Yahudileri İsa'nın mahkumları haline getirebilmek için planladıkları kurnazca oyunla başlar. Lucifer, Judas'a (Yahuda İskariyot) imparatorluğunda servet vaadeden bir

---

63 Swarzenski, H., An unknown Bosch, "Bulletin of the Boston Museum of Fine Arts", S.LII.2,Boston, 1955, s.53.

mektup gönderir. Bir ilüstrasyonda Yahudiler bir meclis kurarlar ve arka fonda Yahuda Yahudilerle anlaşma yapmak isterken tasvir edilmiştir.

Grüninger atölyesinde 1514'de yapılan tahta baskı ile Bosch'un Frankfurt'daki "İşte İnsan"ı arasında pek çok benzerlik görülür. Şimdi bu eserler arasındaki bazı benzeşimleri gözden geçirelim.

1- Ağaç baskıda İsa'nın başının üstündeki "Ecce Homo" başlığı Frankfurt'daki "İşte İnsan"da Bosch tarafından da işlenmiştir. Bu tarz başlık ya da metin koymalar Bosch tarafından nadiren kullanılır. Bir ayrıcalık hariç; Prado'daki "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey" adlı eserinde sanatçı böylesi Latince kelimeleri kullanmıştır.

Strassburg'daki Grüninger baskı atölyesinin geniş ve kalabalık paylaşım ağı sözkonusu baskının Bosch'un olabileceğine dair bir olasılığı gündeme getirir.

2- Her ikisinde de, arka fonda sağa doğru "kasaba manzarası" görülür. Bunu Bosch bir Flaman manzarası gibi gösterirken, ağaç baskıda bu bir Ortaçağ Alman stiline dönüşür.

3- Her ikisinde de bir nehir var.

4- Arka fondaki bu nehirlerin üzerinde birer köprü bulunmaktadır. Nehir ve dolayısıyla köprü Boston'daki resimde yoktur.

5- Her iki köprünün üzerinde figürler bulunmaktadır. Ancak bu figürler değişik sayı ve pozisyonlardadır.

6- Bu iki eserde de İsa hafifçe bükülmüş, dizleri ileriye doğru kırılmıştır. Boston'daki resimde ise İsa dümdüz bacakları ile dimdik ayakta durur.

7- Üç eserde de, Pilatus refakatçilerle birlikte İsa'nın yanında yüksek platformda ayakta durur.

8- Üç eserde de İsa'nın altındaki kişiler tam boy olarak resmedilmiştir.

9- Ağaç baskı "İşte İnsan" ile Frankfurt'daki "İşte İnsan"'da seyirci bir grup halinde kaldırımın altında yer alır. Frankfurt'daki "İşte İnsan" ile Boston'daki arasında aşikar bir ilişki sözkonusudur. Üç rahip (veya bürokrat)'in pozisyonları, fizyonomileri ve kıyafetleri benzerlik gösterir. Swarzenski, Frankfurt'daki resmi Boston'daki resim için bir taslak olarak nitelendirir[64].

---

[64] Roth, A. B., Exploring The Garden Of Delights, Helsinki ,1992, s.91.
Swarzenski, a.g.e.,1955, s.54.

10- Frankfurt resminde önceleri -eksperlerin de işaret ettiği gibi- refakatçılarla birlikte bağışta bulunan bir grup vardı. Sonra bu bölüm boyandı. Sonraları x ışıları ile görülebildi. Şimdi resimde sadece kaldırımın alçak duvarına karşı ayakta duran bu bağışçıların sözcüleri görülebilmektedir. Bu dikkate alındığında Boston'daki ve Frankfurt'daki izleyiciler iki gruba ayrılmıştır. Ağaç baskıda tek bir izleyici grubu görülür.

11- Ağaç baskıdaki jest, mimik ve silahlar bize Frankfurt'daki resmi anımsatır. Boston "İşte İnsan"daki sağa doğru ilk üç figürle Frankfurt resmindeki sözü geçen üç figür arasında da çok yakın bir benzerlik görülmektedir.

Yapılan karşılaştırmaya göre ortaya çıkan benzerlikler Boston ve Grüninger Atölyesi'nde yapılan ağaç baskı eserlerin Bosch'a ait olup olmadığı konusunda kesin olmamakla beraber bir fikir verebilir. Yalnız burada araştırılması gereken başka bir sorun daha ortaya çıkar. Eğer "İhtiras Hikayeleri" 1514'de basıldı ise, bu Bosch'un ölümünden sadece iki yıl önceye rastlar. Eğer üç eser de sanatçınınsa, yaşamının son iki yılında bunları yapacak zamana sahip miydi?

Araştırmacılar "İhtiras Hikayeleri"nin basılış tarihi ile ilgili incelemeleri sırasında, 1509 tarihinde basılan ve "İhtiras Hikayeleri"ne referans oluşturan, aynı ilüstrasyon zenginliğine sahip bir başka eser bulmuştur[65].

Ağaç baskıyı oldukça kaba bulan eksperler eseri tekzip eder. Bosch'un olgun stilini çağrıştıran bu eserin tekniği ham ve kaba, desenleri de primitiftir. Tüm elde edilen donelerle beraber Swarzenski Boston'daki "İşte İnsan"nın Bosch tarafından yapıldığını, Anna B. Roth ise hem Boston'daki hem de ağaç baskı "İşte İnsan"'nın Bosch'a ait olduğunu iddia etmiştir.

---

[65] Roth'un Abbe Dacheux'un bibliyografisinde yaptığı araştırma,bkz. Roth,A.B., a.g.e.,s.92.

# 6. BOSCH'UN RESİMLERİNDEKİ KARAKTERİSTİK ÖĞELER

## 6.1. BOSCH RESİMLERİNDE ÇOCUK FİGÜRLERİ

Kutsal öykülerde dahi yeni doğmuş çocuklar cennete gidiş yolunda cefa çekmek zorundadır. Günümüzde bile, insanlığa miras kalan günah yüzünden papazlar, genç insanları ve çocukları yaptırımlar içinde eğitmektedir. Teolojistler, vaftiz olmayan çocukların ya da yaşlıların cehenneme mahkum edildiklerini savunmaktadır. Halk inanışına göre de, vaftizi geciken çocuklar, öldüklerinde ağlayan hayaletlerle dolaşmak zorunda kalırlar ve ruhları asla huzura erişmez.

"Aziz Antonius'un Tutkusu" resminde ölü ağaç gövdesindeki kadın, ölü bir bebeği taşımaktadır. (Resim 34b) Ölü bebeğin rengi ölümden sonraki alınyazısına dair ipuçları vermektedir.

Yine aynı resimde suyun içinde, başında çorba kasesi taşıyan çocuk da aynı inanışı pekiştirmek için resmedilmiştir. Başında çorba kasesi ile resmedilen çocuk figürleri aynı zamanda açlığın ve kıtlığın sembolü olarak da kullanılmıştır.

"Aziz Antonius'un Tutkusu" resminin sağ dış kanadında (Resim 13) bir Golgota görüntüsünde "Hokkabaz"da (Resim 26) olduğu gibi şişman figür omuzlarında bir çocuk taşır ve diğerini de elinden tutar. Çocuklar, diğer sanatçılar tarafından da bir kaç "Passion" görüntüsünde, İsa işkence görürken resmedilmiştir. Çocuk bu suistimalde aktif bir rolü olsa da olmasa da bu hoş olmayan gürüh arasında yer almaktadır. Bu görüntü bize pasif olarak olsa bile, İsa'nın Golgota'daki suistimalinde çok küçük bir çocuğun bile rol alabildiğini öngörür.

Sanatçının yaptığı "Çocuk İsa" tiplemelerine gelince, onlar güleç ve cana yakın resmedilmiştir. Çocuk İsa'nın bu cana yakın görüntüsü, çizdiği diğer çocuk tipleri ile zıtlık oluşturmayı amaçlar.

"Hokkabaz" resmindeki çocuk daha çok büyük insan görünümündedir. "Saman Arabası" resminde de çocuk figürlerindeki aynı izlenimi yakalayabiliriz. (Resim 30b) "Aziz Antonius'un Tutkusu"ndaki çocuklarda da bu anatomik benzerlik gözden kaçmaz.

## 6.2. BOSCH'UN RESİMLERİNDE İŞKENCE UNSURLARI

### 6.2.1. Buzul ve Ateş

"Zevkler Bahçesi"nin (Resim 38a) sağ kanadında buz yüzey üzerinde kaymakta olan biri büyük pateni bir araç olarak kullanırken, diğeri küçük patenleri vücudunun bir parçasıymışcasına kullanmaktadır. Diğer figür ise elindeki büyük kızak ile kırılan buzun içine düşmektedir. Bu kızak tasarımları son derece realisttir. Tasarımların gerçekçiliğine rağmen, buzda kaymakta olan figürler diğer günahkarlar gibi çıplak resmedilmiştir.

Sanatçının resimlerini yaparken, zaman zaman esinlendiği "Vision of Tundalus"da anlatılan bir işkence yöntemi ateş ile buz arasındaki fırlatılmalardır ki bu da soğuk ve sıcak arasındaki devamlı gidip gelen işkencenin ifadesidir. Bu ceza biçimini anlatan bölüm, "Vision of Tundalus"da 869-884. mısralar arasında yeralır.

"Zevkler Bahçesi"nin sağ kanadında da görülen buz tutmuş nehir ve onun arkasında yer alan alevler içindeki manzara bu işkence biçiminin mekanını oluşturur. Günahkarların katlanmak zorunda olduğu buz ve ateş arasındaki gidip gelmeler, Dante'nin "İlahi Komedya "sında da işlenmiştir. Bosch'un bu eserden de etkilendiği bilinmektedir66 .

### 6.2.2. Yılan, Kurbağa ve Kertenkele

Cehennemdeki en ilginç cezalardan biri gerek erkek gerek kadın için hamile kalmak ve bu esnada engerek yılanları tarafından işkenceye uğramaktır. Bosch'un eserleri içinde bu işkence biçimini en belirgin haliyle "Saman Arabası"nın cehennem kanadı (Resim 30a), "Zevkler Bahçesi"nin cehennem kanadı (Resim 38a), "Aziz Antonius'un Tutkusu"nun orta paneli (Resim 34b), "Mahşer"in orta panelinde (Resim 35b) görebiliriz.

Bosch bu resimlerdeki hamile figürleri hem fiziksel, hem de ruhsal işkenceyle karşı karşıya bırakır. Bu konumda Bosch yılanları ve kurbağaları kötülüğün sembolü olarak kullanmıştır.

---

66 Roth, A. B., a.g.e., s.34.

"Vision of Tundalus"da da 898-940. mısralar arasında böcek ve yılanlara doğum yapan, ağlayan kadın ve erkeklerden sözedilir. Kitaba göre, bu düşünülebilecek en kötü işkencedir. Tundalus bu cezanın kutsal kiliseye karşı görevlerini yerine getirmeyenlere verildiğini söyler.

"Aziz Antonius'un Tutkusu" resminde yılanlara hamile adam merdivenlerden suyun içine cehenneme doğru inmektedir. Cehennemde yılanlar ve kurbağalar tarafından sarılan figürler, şehvet ve kıskançlık günahını işlemişlerdir. Yılan, kurbağa ve kertenkele şehvet günahının sembolüdür. Bu günahı işleyen kişilerin genital bölgelerinde ya da göğüslerinde dururlar.

### 6.2.3. Katliam

"Vision of Tundalus"da 705-776. mısralar arasında bir dehşet evi tanımlanır. Bu evde korkunç silahlarla donanmış şeytanlar bulunmaktadır. Bu silahlarla günahkarların kollarını, bacaklarını, dizlerini hedef alarak vücutlarını küçük parçalara ayırırlar. Sonra bunlar tekrar biraraya gelir. Bu evde iblislerin yanı sıra korkunç bir köpek de yeralmaktadır. Aslında bu ev büyük bir mutfaktır ve oburluk günahı ile bağlantısı vardır. Evdeki aç adamlar belki de oburluk günahını işledikleri için bir şey yiyememektedir. "Vision of Tundalus"da başka bir ev daha tanımlanır. Bu ev açık bir ahır biçimindedir ve binlerce günahkarı yutabilir. Sözkonusu motif Bosch'un çağdaşı olan başka sanatçılar tarafından da kullanılmıştır. Tolnay, bunu dünyanın sonu olarak adlandırır. Bosch bu katliamları "Mahşer" (Resim 35b) resminin orta panelinin ön tarafında ve "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey"in sol alt madalyonunda işlemiştir.

### 6.2.4. Anüs İşkenceleri

Bosch'un resimlerindeki cehennem manzaralarının en favori motiflerinden birisi de insan anüsüne sokulan değnekler, oklar ve kuş gagalarıdır. Bu motifler için "Vision of Tundalus"daki açıklama 777-790. mısralar arasındadır.

Bosch, ortaçağ resminde oldukça popüler olan genital bölgelere değil[67] anüse dikkat çeker. "Zevkler Bahçesi" (Resim 38b) resminde oklar, sivri uçlu

---

[67] Gaignebet,C. and Lajoux, J., Art profane et religion populaire ou Moyen Age, Paris,1985, s. 188, 219.

değnekler yoktur. Ancak anüsten çıkan çiçekler, inciler görülür. Suyun kenarındaki çimenlerin üzerinde de yere düşmüş inciler bulunmuktadır.

### 6.2.5. Nalbantlar ve Demirciler

"Vision of Tundalus"ta anlatılan cehennemdeki nalbantlar ve demirciler Bosch tarafından da son derece detaylı resmedilmiştir. Bosch, Viyana'daki "Mahşer"in orta panelinde (Resim 35b) özel kostümleriyle nalbantları ve nal çakma eylemini done olarak kullanmıştır. Fraenger, kitabında nalbantları, keşişleri, sövalyeleri farklı cehennem fragmanlarında, farklı günahlar işlemiş kişilerin işkencecileri olarak değerlendirir. Nalbantlar burada iblisleri sembolize eder. Hata yapanları kendi örsleri üzerinde maşa ve çekiçleri ile cezalandırırlar.

Bosch iki ayrı cehennem manzarasında da iki ayrı nalbantı resimler. Biri (Resim 24) Prado'daki "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey"in sol alt madalyonunda, diğeri Viyana'daki "Mahşer" triptiğindeki orta panelde görülür.

"Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey " resmindeki nalbant garip rahibe elbisesini andıran bir elbise giymiştir. Bu kıyafet bize bu figürün kadın olduğunu düşündürebilir. "Bu iblis konumunda bir kadındır ve önünde örsün üzerinde yatan günahkarı çekiciyle döverek cezalandırmaktadır". Ancak esasında bu kadın gerçek bir iblis değildir. Ayrıca giydiği elbise de rahibe kıyafeti değildir. Bu, o dönemin geleneksel nalbant kostümüdür. Kafasındaki başlık, yüzünü sıçrayabilecek kıvılcımlardan korumak amacıyla kullanılırdı.

"Zevkler Bahçesi"nin cehennem kanadında ise (Resim 38a) bir kadın cadı olduğuna inanıldığı için sıcak demirle -tıpkı atlara ve ineklere yapıldığı gibi- damgalanmak üzereyken resmedilmiştir.

## IV. SONUÇ

Bu çalışmanın ışığında, Bosch'un eserlerindeki biçimsel ve ifadesel yapıyı; ele aldığı konuları, bunların ele alınış biçim ve sebeplerini ortaya koymaya çalıştım.

Sanatçının, dönemin Flaman resim geleneğinin etkisinde yaptığı eserler ve bu geleneğe getirdiği yenilikler, resimlerin biçimsel değerlendirmesinde önemli bir rol oynamıştır. Dış mekan kullandığı tüm çalışmalarında başarılı bir peyzaj ustası olduğunu kanıtlayan Bosch, geleneksel "şablon manzara" anlayışına kendine özgü bir biçim özelliği getirmiştir.Eserlerinde oluşturduğu manzaralara rağmen, ön planda gerçekleşen olayları, sonuçta odaklanmamız gereken hareketi öne çıkarmayı kademeli bir akıcılıkla başarmıştır."Taş İçin Operasyon", "İşte İnsan", "Gezgin", "Kralların Secdesi", "Saman Arabası", "Aziz Antonius'un Tutkusu" ve "Mahşer" bunun başarılı örnekleridir. "Mahşer" tablosunun manzarası "Gezgin" ve Antonius triptiğinin manzarasıyla karşılaştırıldığında daha hantaldır.

Bosch derecelendirilmiş ton değerleri sayesinde planlar arasındaki geçişleri başarıyla oluşturmuştur.

Bosch'un eserlerinde Erken Rönesans ve hatta Gotik sanat geleneklerine bağlı kuruluş şemaları karşımıza çıkar. Resimlerinin anlamsal merkezi ön plandadır.

Triptik düzeninde çalışmayı tercih ettiği eserlerinin çoğunda sol kanatta cennet sağ kanatta ise cehennem tasviri yer alır. Böylece soldan sağa doğru okunan bir şema içinde eserini oluşturur."Mahşer", "Saman Arabası", "Zevkler Bahçesi" böylesi bir kuruluş şemasıyla karşımıza çıkar.

Dairesel formlar, sanatçının kendine özgü üslubunda başarıyla kullandığı biçimlerdir."Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey ", "Dünyanın Yaratılışı", "İsa'nın Tutkusundan Görüntüler" gibi eserlerinde dairesel formları, ifadesel yaklaşımını destekleyen biçimsel unsurlar olduğu için özellikle tercih etmiştir.

Brüksel'deki "Çarmıhta İsa", kuruluş şeması açısından Bosch'un bu dönemde Hollanda temel biçimleri ve Alman Grafik Metodu üzerinde çalışmasına yoğunlaşmasına bağlı olarak köşeli konturlara sahiptir.

O dönemde Hollandalı sanatçılar, figür çizimlerinde ağır giyisiler içinde beden ayrıntılarını yokederlerdi. Bosch'un Philedelphia'daki "Kralların Secdesi" ve "İşte İnsan" adlı eserleri bu üslubun etkisinde resmedilmiştir.

Bosch için resmin, inanaçlarını iletebileceği, ifade edebileceği bir araç olduğunu söylemek pek de yalnış olmaz. O bağlı bulunduğu tarikatın ve dini inançlarının etkisiyle çalışan bir sanatçıydı. Böylece eserlerinin biçimsel kurgusu kadar ifadesel yaklaşımı da önem kazanır.

Örneğin; "Hokkabaz", "Budalalar Gemisi" ve "Taş İçin Operasyon" tablolarındaki hicivci anlatım, insanların dünyevi zevkler ve zaaflar adına düştükleri acınası, komik durumu gözler önüne sererken; "Çocuk İsa ve Aziz Christopher"da bunun tam aksine, adanmışlığın erdemi, doğruyu arayışı, bu uğurda sıradan bir işin ya da eylemin nasıl da taktirle karşılanabileceğini ifade eder. Buna, "Aziz Antonius'un Tutkusu"nda da rastlarız.

Kaynağı olan konulardan ötürü özellikle "Calvary'e Çıkış"(Golgota'ya Çıkış) ve "İşte İnsan" izleyiciyi hüzünle karşı karşıya bırakır. İsa'nın içinde bulunduğu aşağlanmışlık bu hüzünün kaynağını oluşturur. İsa'nın "tutkusu"na

giden yolda önüne çıkan zorluklar ve çektiği eziyetler aynı hüzün ve elem duygusunu Gent'deki "Çarmıhını Taşıyan İsa" resmine de taşımıştır.

Sanatçının "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey " resmindeki günahlar, tiyatral bir biçimde sıralanırken didaktik bir yaklaşım sözkonusudur. Bu eserdeki tipler kısa boylu bodur görüntüleriyle diğer resimlerdeki figürlerden biraz daha farklıdır. Onlar işledikleri günahların ayrımına bile varmazken Tanrı'nın herşeyi gördüğüne dair bir uyarıda bulunur Bosch.

Bosch'un resimlerinde günahkarlar, yeryüzünde yarattıkları cehennemin bedelini her zaman acıklı ya da şiddet dolu sahnelerde öder."Mahşer", "Zevkler Bahçesi" ve "Saman Arabası" bunun tartışmasız örneğidir.

Sanatçının eserlerinde hareket ve kalabalık gürültünün, hareketsizlik ise sessizliğin görselleşmiş biçimidir. Philedelphia'daki "Kralların Secdesi" hareketsizliğin, sessizliğin resmidir. "Kana Düğünü'nde de sabitlikten kaynaklanan bir sessizlik dikkati çeker.

Sanatçının en sade eserleri bile sembollerle doludur. Bu Bosch'a ait, gizemli bir resim dilini oluşturmuştur. Söz konusu semboller, gerek bağlı bulunduğu tarikatın, inancının gerekse kendi psikolojik durumun sentezinde, Ortaçağda eşi benzeri görülmemiş, fantazi dolu eserlerin oluşmasını

sağlamıştır. Bir noktada Sürrealizmin öncüleri arasına dahil edilmesi de bundan kaynaklanır. Bu sembollerin -olanaklar içinde- deşifresini, "Bosch'un Resimlerine İkonografik Bir Bakış" ve "Toplama Değerlendirme" bölümlerinde yaptım. Yapıtları arasında hala, herşeye rağmen açılımı yapılamayan gizemler de vardır. Yine de Bosch'un yapıtlarında sıkça kullanılan semboller, mekanlar ve tipler de vardır ki bunlar çalışmamın akışı içinde özellikle vurgulandı. Ben burada beni etkileyen birkaç spesifik örneği tekrarlamakta yarar görüyorum; "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey"de "göz ve iris" esprisi ile "Tanrı herşeyi görüyor" mesajı şematik bir sembolik dille resmedilmiştir. Aynı zamanda dairesel formları günahların suya atılan taşın yarattığı dalgalar gibi yayıldığını anlatmak için kullanılması da bu üstü kapalı ifade biçiminin bir parçasıdır.

Bosch'un pek çok resminde gördüğümüz "baykuş" ise eserler içinde değişken rolleri ile karşımıza çıkar. "Mahşer" tablosunda kötülüğün sembolü olarak resmedilen baykuş, "Saman Arabası"nda dünyevi zaaflardan sıyrılma noktasında ilahi güçlerle bütünleşme adına bağlayıcı bir unsur olarak yerini alır.

Rahipler, din adamları, rahibeler genellikle ahlaki çöküntüyü, zevk düşkünlüğünü, kendi aralarındaki uzlaşmaz tutumdan kaynaklanan çekişmeleri anlatmak adına resmedilir. Bu bağlamda "Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey", "Saman Arabası", "Budalalar Gemisi" açık örneklerdir.

Yılanlar, kurbağa ve kertenkeleler şehvet günahını işleyen insanların işareti olmuştur. İşkencecilerin kostümlerinde birer aksesuarmışcasına yer alan oklar ise onların acımasızlığının sembolüdür.

Bosch'un resimlerinde çoğu kez bize hiç de yabancı gelmeyen bir formla karşılaşırız "Türk Hilali". Bu Hıristiyanlığa yönelen tehditleri ifade ederken sanatçının vazgeçemediği bir sembol olmuştur. Yine kimi zaman mimaride kimi zaman ise kostümlerde görülen doğulu üsluplar aynı tehdidin göstergesidir.

Sanatçı bir takım sembolleri sıkça kullanırken aynı tekrarcı tavrı figürlerine de yansıtır. Bunun önemli bir nedeni ise onun eserlerine esin kaynağı olan konulardır. Bosch'un resimleri İncil'den Passion sahnelerinden, günlük yaşamın detaylarından beslenir. Bosch kilisenin, bağlı bulunduğu tarikatın ya da kentin ileri gelenlerinin verdiği sipariş resimleri yaparken bu kaynakları kullanır. Ama resimlerini yaparken ifadesini ve sembollerini destekleyen başka kaynaklardan da kendini soyutlamaz. Bence bunların arasında en dikkate değer olanı "Vision of Tundalus" (Tundalus'un vizyonu)'tur.

Rogensburg'lu Marcus tarafından yazılan bu eser Yunan ve Sümer edebiyatının bir sentezidir. Çalışmamın "Toplama ve Değerlendirme" bölümünde yer alan, Bosch'un resimlerinde sıkça kullandığı unsurları aktardığım başlık altında sanatçının bu eserden ne kadar etkilendiği açıkça ifade edilmiştir. O dönemde de sanat dallarının birbiriyle etkileşimi açıkça ortadadır.

Sanatçı ve onun eseri yaşadığı toplumla bütünleşme içindedir.Sanat eserinin oluşumunu etkileyen her türlü toplumsal olay aynı zamanda sanatçı ve izleyici arasındaki bağı da belirler. Eser yapıldığı çağın ve ortamının, ilerdeki çağlara aktarılmasında da neredeyse belge niteliği taşımaktadır. Çünkü sanat eseri çağının dışa vurumudur. Bu nedenle sanat eserinin ortaya çıkması birikim ve süreç gerektirmektedir.

Bu çalışmada; Bosch'un resimlerini ikonografik bir bakış açısıyla incelediğimde dönemin sosyo-ekonomik şartlarını, diğer sanat oluşumlarının sanatçıyı nasıl etkilediğini de belirlemiş oldum. Bir sanat eserinin ikonografik incelemesini yapmak geniş açılı bir perspektif gerektirmektedir. Şimdiye kadar, alışılagelmiş yöntemlerle incelenen sanat eserleri, bu bakış açısı sayesinde gözardı edilen pek çok özelliği ile tekrar değerlendirilebilmiştir.

## BİBLİYOGRAFYA

AKKAYA, T.- BEKSAÇ, E., Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul ,1990.

ARNDT, K., Ausstellung, Hieronimus Bosch, Hertogenbosch 1967.

BALDASS, L., Betrachtungen zum Werke des Hieronymus Bosch Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 1926.

BALDASS, L., Jheronimus Bosch. Wien 1959 .

BAX, D., Bezwaren tegen L. Brand Philips İnterpretatie van Jieroen Bosch' marskramer, goochelaar, keisnijder en voogrond van hooiwagenpaneel, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek S.13, 1962. s.4,5

BAX, D., Beschrijving en poging tot verklarin van Het Tuin der Onkuisheid-drieluik van Jeroen Bosch, Amsterdam,1956.

BECKER, U.,The Element Encyclopaedia of Symbols, Element, New York, 1994.

BOSİNG, W., Bosch, Benedict Taschen, Köln, 1994.

BRAND, L., Philip, The Peddler by Hieronymus Bosch, Nedenlands Kunsthistorisch Jaarboek S. 9, 1958. s.1,81.

BOON, K. G., Early art of the Northern Netherlands at Amsterdam, Burlington Magazine ,1958, 376. fasikül.

BOON, K. G., Besprechung von Baldass 1959 und Linfert 1959, Burlington Magazine, 1960, 457. fasikül.

CASTELLİ, E., İl demoniacı nell'arte, Milano, 1952.

CİNOTTİ, M., L'Opera completo di Bosch. Milano ,1966 .

COOPER,J.C., An Illustrated Encyclopaedia Of Traditional Symbols, Thames and Hudson, London, 1990.

COMBE,J., Jheronimus Bosch, London ,1946.

DELEVOY R, L., Bosch, Geneve, 1960.

ETİ, S., Rönesans Sanatı Tarihi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları:2, İstanbul 1974.

FERGUSON, G., Sings and Symbols in Christian Art, Oxford University Press, New York, 1961.

FRAENGER, W., The Millennium of H. Bosch, London ,1952.

FRAENGER, W., Johannes auf Patmos, eine Umwende Tafel für den Meditationsgebrauch Zeitschrift für Religions-und Geisteschichte 2, Berlin, 1949. s.327

GOMBRİCH, E.H., Sanatın Öyküsü -Başlangıcından Günümüze Sanat Tarihi-,Remzi Yayınevi, Ankara, 1976.

GOMBRİCH, E.H. ,"Bosch's Garden of Earthly Delights: A Progress Report" German of the Worbook and Courtauld Institutes, London ,1969.

GAİGNEBET,C. - LAJAUX,J., Art profane et religion populaire ou Moyen Age, Paris,1985.

HARTLAUB,G.F., Hieronymus Bosch, Wege und Abwege seiner Deutung, Das Münster 10,1957, s.377.

HEATON, H., Avrupa İktisat Tarihi, çev. M.A. Kılıçbay-O. Aydoğuş,Teori Yayınları, Ankara, 1985.

İPŞİROĞLU, M.Ş.-EYÜBOĞLU, S., Avrupa Resminde Gerçek Duygusu; (İ.Ü.Ed.Fak.Yay.:521), İstanbul,1958.

KİTABI MUKADDES, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 1991.

LİNFERT,C., Bosch, Herry M. Abrams, INC., Publishers, New York,1972.

MARROW,J.H., Passion Iconography in Northern European Art of the Middle Ages and Early Renaisanse, New York, 1982.

PIRENNE, J., Büyük Dünya Tarihi, Meydan Gazetesi Yayınları, İstanbul, Tarihsiz.

REUTERSWARD, P., Hieronymus Bosch, Stokholm ,1970

RİNGBOM ,N., Paradisus Terrestris. Myt,bild och verklighet, Helsinki, 1958.

ROTH, A.B., Exploring The Garden Of Delights, Helsinki ,1992.

SMART, A., The Renaissance and Mannerism Outside Italy (Thames and Hudson), London, 1972.

SWARZENSKİ, H, An unknown Bosch, Bulletin of the Boston Museum of Fine Arts, S.LIII.2, Boston, 1955. s.53.

TOLNAY, Ch., Hieronymus Bosch, Baden-Baden ,1965.

TOLNAY, Ch., Hieronymus Bosch, Basel ,1937.

TOLNAY, Ch., Hieronymus Bosch, New York-London, 1960.

VAN SCHOUTE, R., Over de technick van Jeroen Bosch, Hertogenbosch 1967.

## RESİM LİSTESİ

**Resim 1:** Aziz Bavo; "Mahşer"in sağ dış kanadı, Grisaille, 167 x 60 cm, Akademie der bildenden Künste, Viyana. Sayfa:112.

**Resim 2:**Mezara Koyma; Mürekkep, 25 x 35 cm, British Museum, Londra. Sayfa:113.

**Resim 3:**Aziz Gregory'nin Mass Töreni; Kralların Secdesi'nin dış kanatları,Ağaç üzerine Grisaille, 138 x 66 cm, Museo del Prado, Madrit. Sayfa:114.

**Resim 4:** Tufan-Sol Kanat-,Yağlıboya, 69 x 35 cm, -Arkası- her dairenin çapı 32,4 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Roterdam. Sayfa:115.

**Resim 5:** Tufan-Sağ Kanat-,Yağlıboya, 69,5 x 38 cm, -Arkası- her dairenin çapı 32,4 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Roterdam. Sayfa:116.

**Resim 6:** Dünya'nın Yaratılışı; Zevkler Bahçesi'nin dış kanatları, Ağaç üzerine Grisaille, 220 x 195 cm, Museo del Prado, Madrit. Sayfa:117.

**Resim 7:** Patmos'daki Aziz Yahya; Yağlıboya, 63 x 43,3 cm, Gemaldegalerie, Berlin.Sayfa:118

**Resim 8:** İsa'nın Tutkusundan Görüntüler...; Patmos'daki Aziz Yahya'nın arka yüzü, Ağaç üzerine Grisaille, çap: 39 cm, BerlinGemaldegalerie, Berlin.Sayfa:119

**Resim 9:** Cennette Kutsanış, Kutsananın Yükselişi; Yağlıboya, 86,5 x 39,5 cm (iki panel ayrı ayrı), Palazzo Ducale, Venedik. Sayfa:120.

**Resim 10:** Günahkarın Düşüşü, Cehennem; Yağlıboya, 86,5 x 39,5 cm (iki panel ayrı ayrı), Palazzo Ducale, Venedik. Sayfa: 121.

**Resim 11:** Pençeli Baş, Sokan Böcek;Siyah Mürekkepli Kalem, 8,6 x 18,2 cm (ikisi ayrı ayrı), Berlin Devlet Müzesi, Berlin. Sayfa: 122.

**Resim 12:** Ormanın Kulakları Tarlanın Gözleri var; Mürekkeplikalem ve Bistre, 20,2 x 12,7 cm, Berlin Devlet Müzesi, Berlin. Sayfa:123.

**Resim 13:** İsa'nın Yakalanışı, Çarmıhını Taşıyan İsa; Aziz Antonius'un Tutkusu'nun dış kanatları,Ağaç üzerine Grisaille, 131 x 53 cm, Musseu Nacionnal de Arte Antiga, Lizbon. Sayfa:124.

**Resim 14:** Oburluk ve Şehvete Kinaye; Yağlıboya, 35,8 x 32 cm, Yale University Art Gallery, New Haven. Sayfa: 125.

**Resim 15:** Azize Julia'nın Çarmıha Gerilmesi(orta panel),Aziz Antonius Meditasyon Yaparken(sol kanat), İki Tutsak(sağ kanat); Triptik, Yağlıboya, 104 x 119 cm, Palazzo Ducale, Venedik. Sayfa: 126

**Resim 16:** Kana Düğünü; Yağlıboya, 93 x 72 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Roterdam. Sayfa: 127.

**Resim 17:** Gezgin; Yağlıboya, çapı 71,5 cm, Museum Boymans-van Beuningen, Roterdam. Sayfa: 128.

**Resim 18:** Çarmıhını Taşıyan İsa; Yağlıboya, 150 x 94 cm, Palacio Real, Madrit. Sayfa: 129.

**Resim 19:** Dikenli Taç; Yağlıboya, 73 x 59 cm, National Gallery, Londra.Sayfa: 130.

**Resim 20:** Dikenli Taç; Yağlıboya, 165 x 195 cm, Monasterio de San Lorenzo, Escorial. Sayfa: 131.

**Resim 21:** Çarmıhta İsa; Yağlıboya, 73,5 x 61,3 cm, Musees Royaux des Beaux-Arts, Brüksel. Sayfa: 132.

**Resim 22:** İşte İnsan; Yağlıboya, Boston. Sayfa:133.

**Resim23:**İşteİnsan;Tahtabaskı,AtölyesiGrüningerAtölyesi,Strasburg. Sayfa:133.

**Resim 24:** Yedi Ölümcül Günah ve Son Dört Şey; Yağlıboya, 120 x 150 cm, Museo Del Prado, Madrit. Sayfa: 134.

**Resim 25:** Taş İçin Operasyon; Yağlıboya, 48 x 35 cm, Museo Del Prado, Madrit. Sayfa: 135.

**Resim 26:** Hokkabaz; Yağlıboya, 53 x 65 cm, Musee Municipal, Saint Germain-en Laye. Sayfa: 136.

**Resim 27:** İşte İnsan; Yağlıboya, 75 x 61 cm, Stadelsches Konstinstitut mit Stadtischer Galerie, Frankfurt am Main. Sayfa: 137.

**Resim 28:** Kralların Secdesi; Yağlıboya, 74 x 54 cm, Philedelphia Museum of Art, Philedelphia. Sayfa: 138.

**Resim 29:** Calvary'e Çıkış (Golgota'ya Çıkış); Yağlıboya, 57,2 x 32 cm, Konsthistorisehes Museum, Viyana. Sayfa: 139.

**Resim 30a,b:** Saman Arabası; Triptik, Yağlıboya, 147 x 232 cm, Monasterio de San Lorenzo, El Escorial. Sayfa: 140-141.

**Resim 31:** Ölüm ve Cimri; Yağlıboya, 92,6 x 30,8 cm, National Gallery of Art, Washington. Sayfa: 142.

**Resim 32:** Budalalar Gemisi; Yağlıboya, 57,8 x 32,5 cm, Musee National du Louvre, Paris. Sayfa: 143.

**Resim 33:** İşte İnsan; Yağlıboya, 52 x 53,9 cm, Philedelphia Museum of Art, G.Johnson Koleksiyonu, Philedelphia. Sayfa: 144.

**Resim 34a,b:** Aziz Antonius'un Tutkusu (Günaha Teşvik Edilmesi); Triptik, Yağlıboya,131,5 x 225 cm, Museu Nacional de Arte Antiga,Lizbon. Sayfa: 145-146.

**Resim 35a,b:** Mahşer; Triptik, Yağlıboya, sol panel:167,7 x 60 cm, sağ panel:167 x 60 cm, orta panel:163,7 x 127 cm, Akademie der Bilden Künste, Viyana. Sayfa: 147-148.

**Resim 36:** Penitence'de Aziz Jerome; Yağlıboya, 77 x 59 cm, Musee des Beaux -Arts, Ghent. Sayfa: 149.

**Resim 37:** Çocuk İsa ile Aziz Christopher; Yağlıboya, 113 x 71,5 cm, Museum Boymans Van Beuuningen, Roterdam. Sayfa: 150.

**Resim 38a,b:** Zevkler Bahçesi; Triptik, Yağlıboya, 220 x 389 cm, Museo Del Prado, Madrit. Sayfa: 151-152.

**Resim 39:** Mahşer (Fragman); Yağlıboya, 60 x 114 cm, Alte Pinakothek, Münih. Sayfa: 153.

**Resim 40:** Çarmıhını Taşıyan İsa; Yağlıboya, 76,7 x 83,5 cm, Musee des Beaux-Arts, Ghent. Sayfa: 154.

**Resim 41:** Kralların Secdesi; Triptik, Yağlıboya, 138 x 138 cm, Museo del Prado, Madrit. Sayfa: 155.

**Resim 42:** Vaftizci Yahya, Yağlıboya, 48,5 x 40 cm, Museo Lazaro Galdiano, Madrit. Sayfa: 156.

**Resim 43:** Kralların Secdesi, Yağlıboya, New York. Sayfa: 157.

**Resim 44:** Vaaz Dinleyen İsa -kopyaları Louvre ve Settignano'da bulunmaktadır- Sayfa:158.

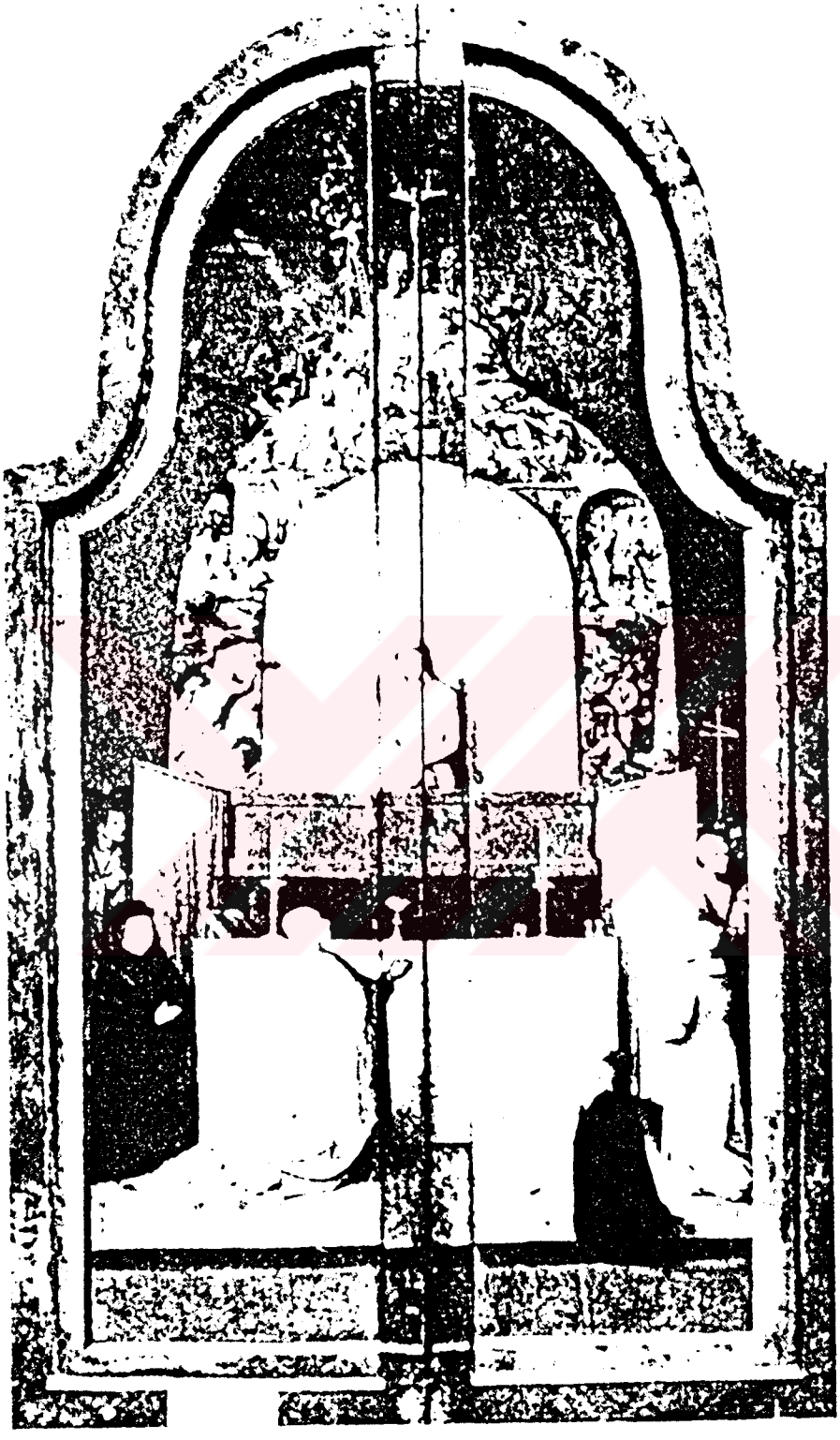
**Resim 45:** Zina Yapan Kadın ve İsa, Philedelphia. Sayfa: 158.

**Resim 46:** Davut ve Abbygail ve Süleyman ve Bathbseba. Sayfa: 158.

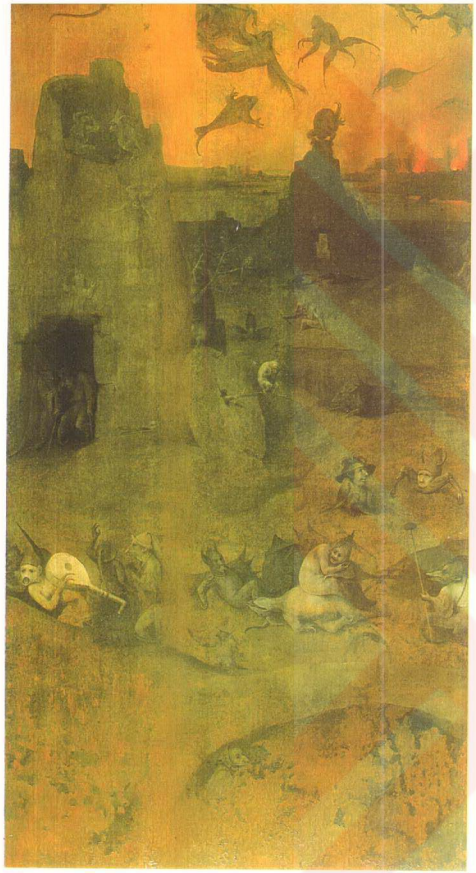
Resim 1

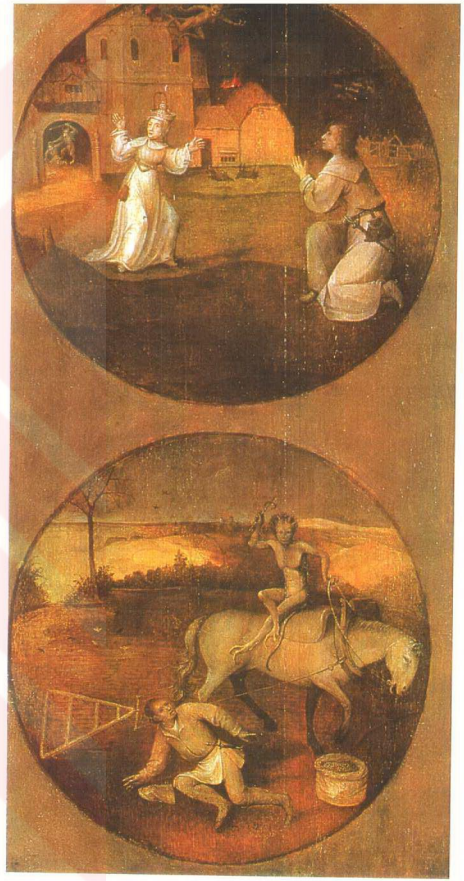
12

Resim 2



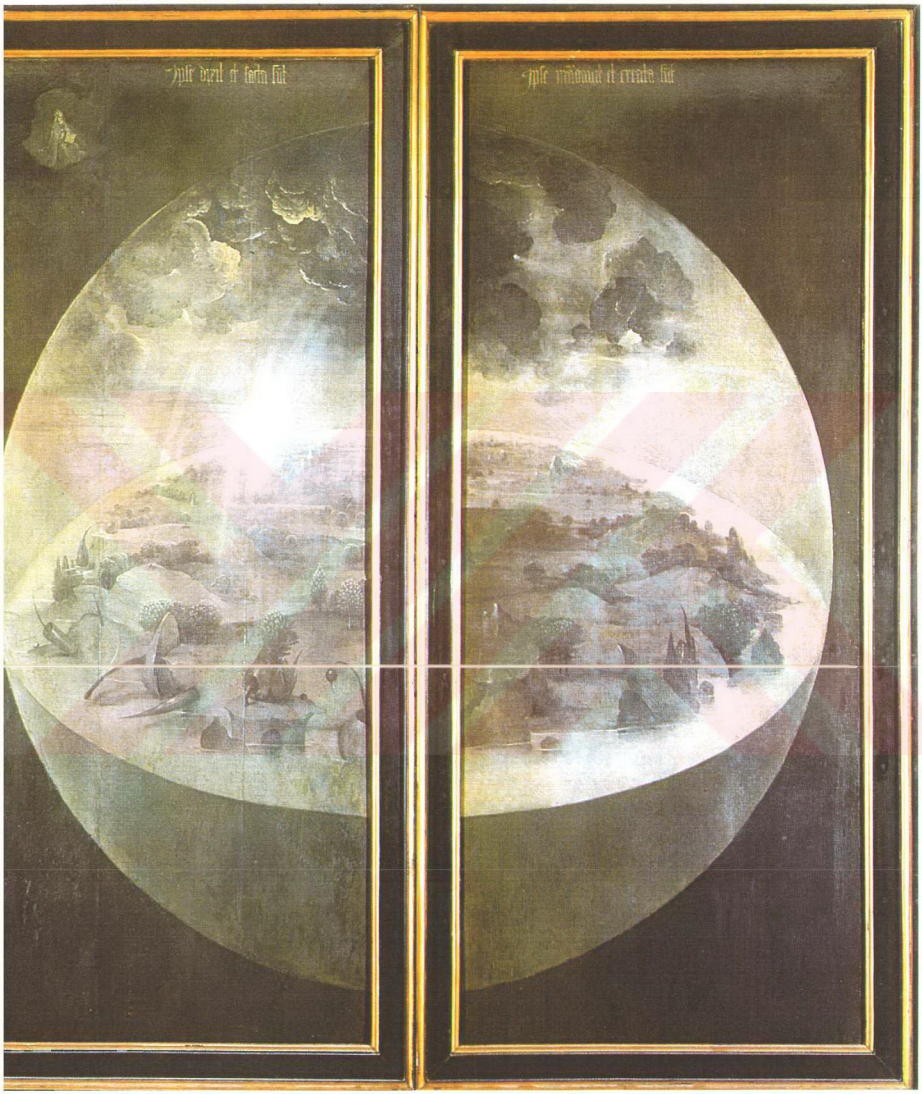
Resim 3



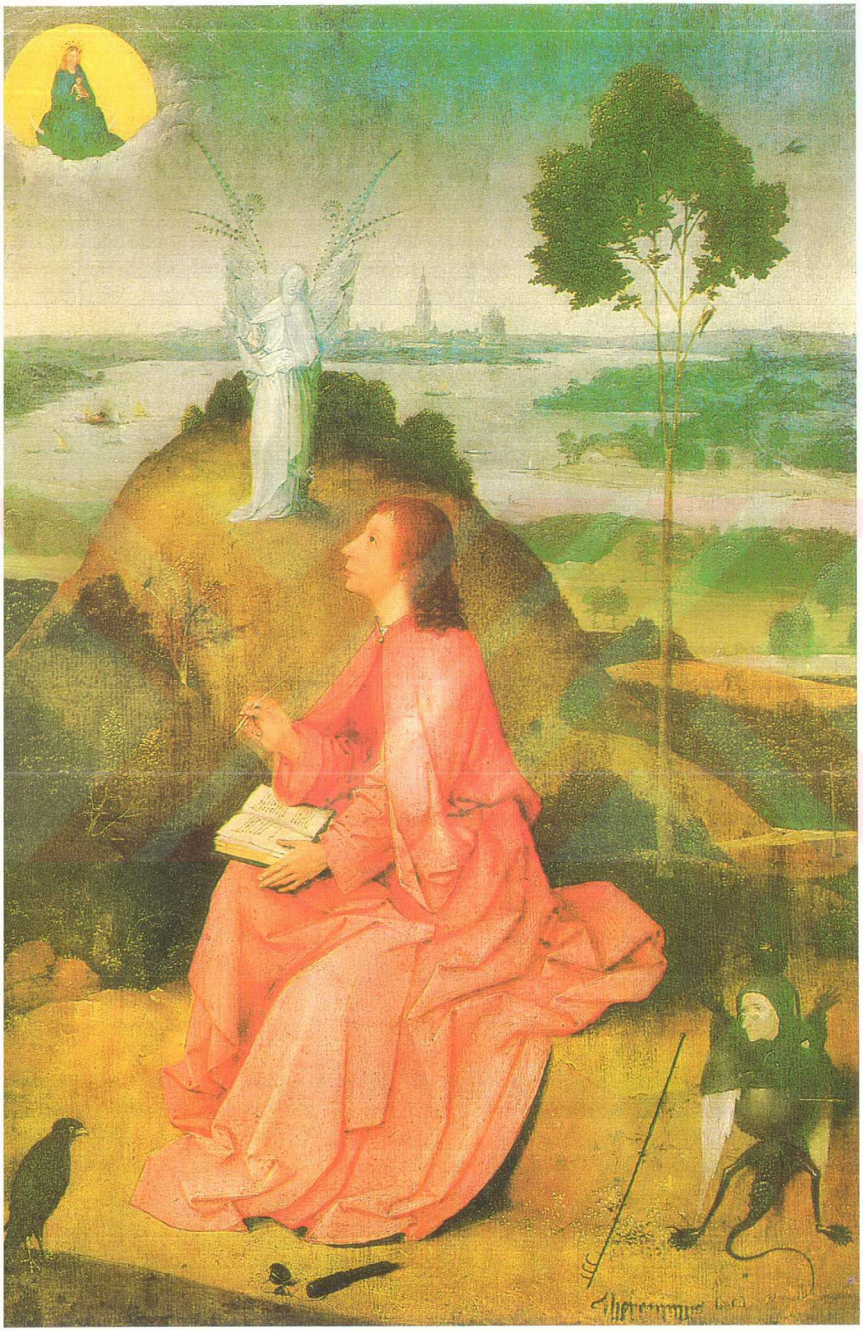


Resim 4

Resim 5



Resim 6

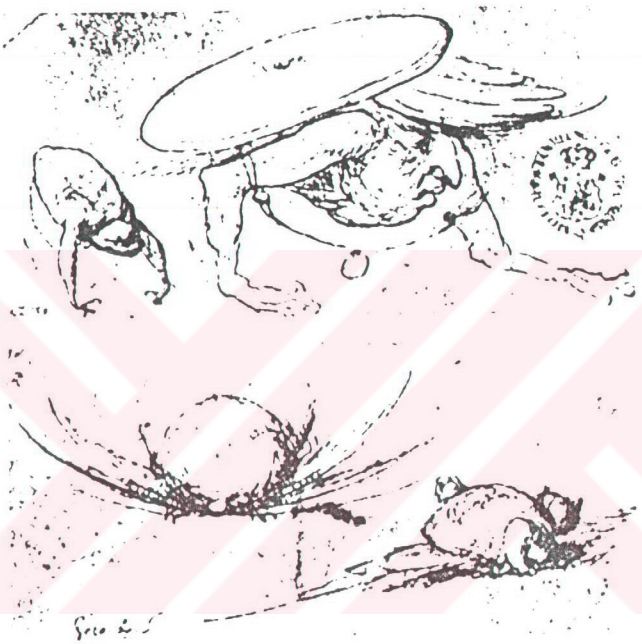


Resim 7

Resim 8

Resim 9

Resim 10

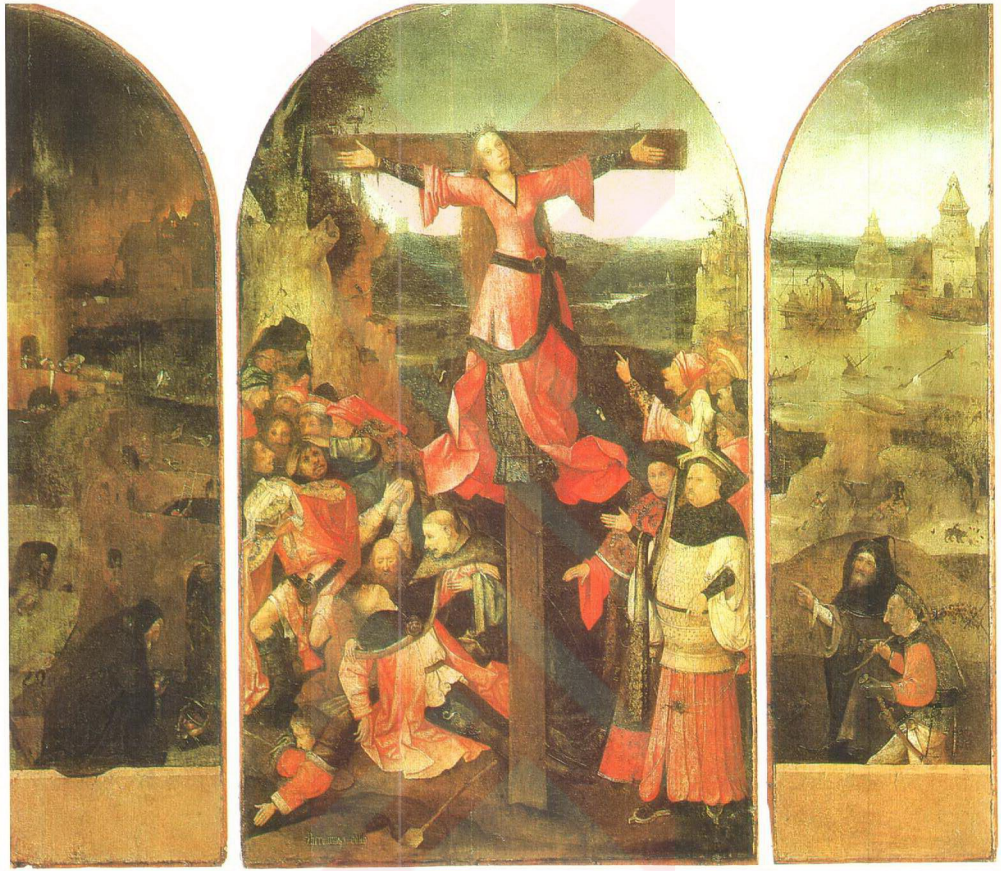


Resim 11

Resim 12

Resim 13

Resim 14



Resim 15

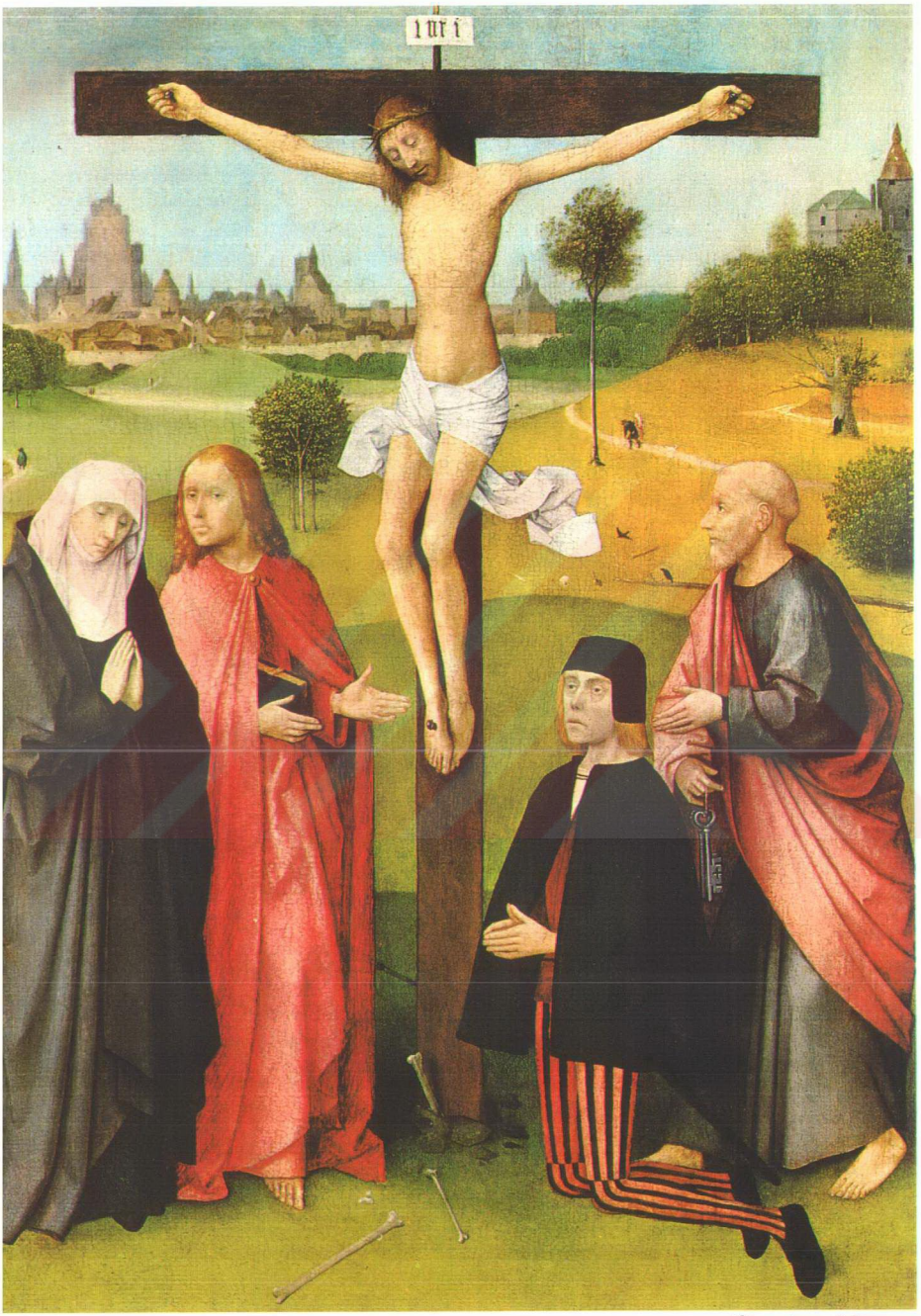
Resim 16

Resim 17

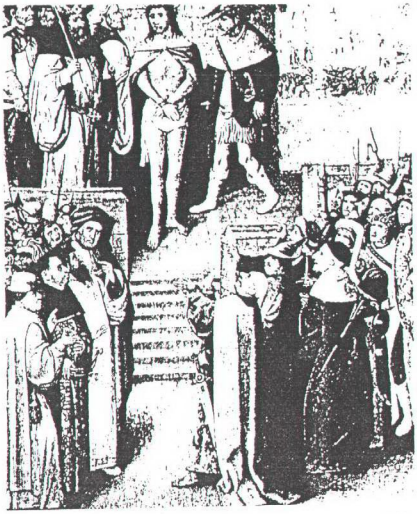
Resim 18

Resim 19

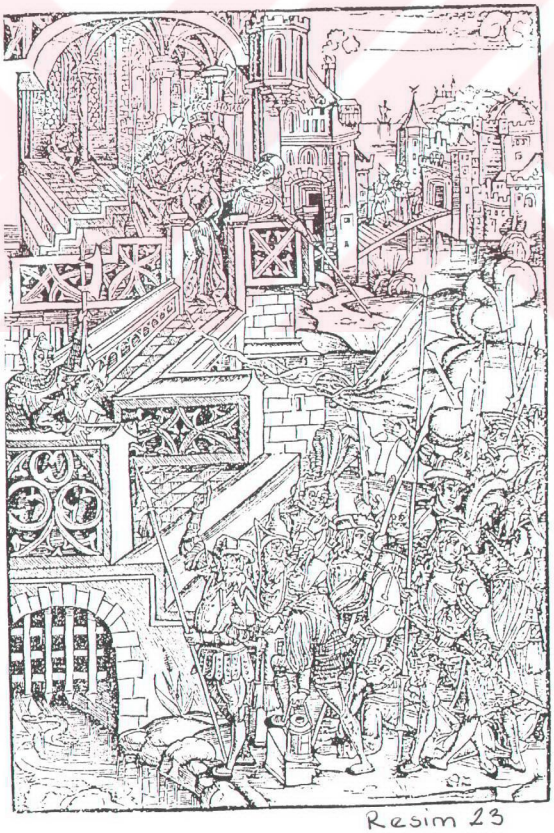
Resim 20



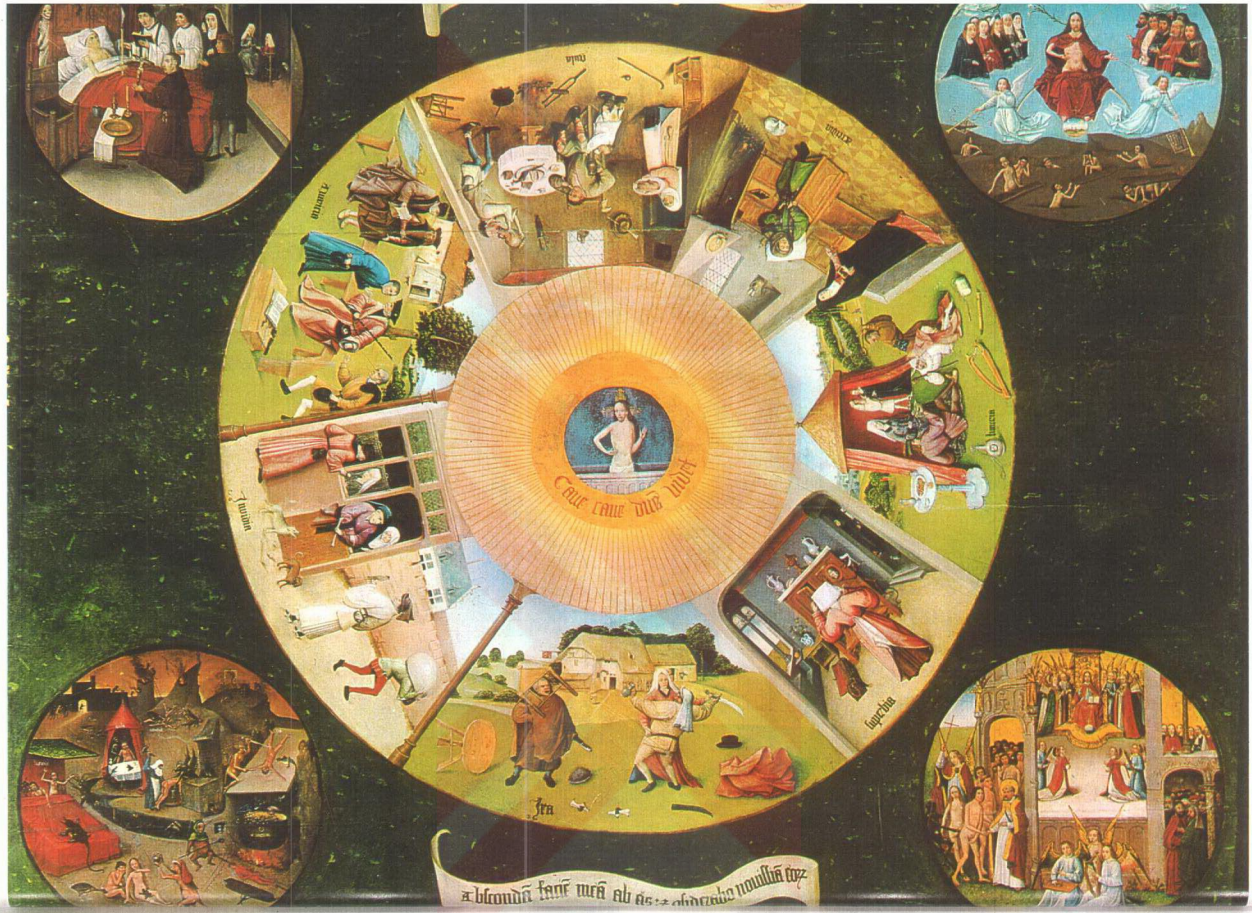

Resim 21



Resim 22

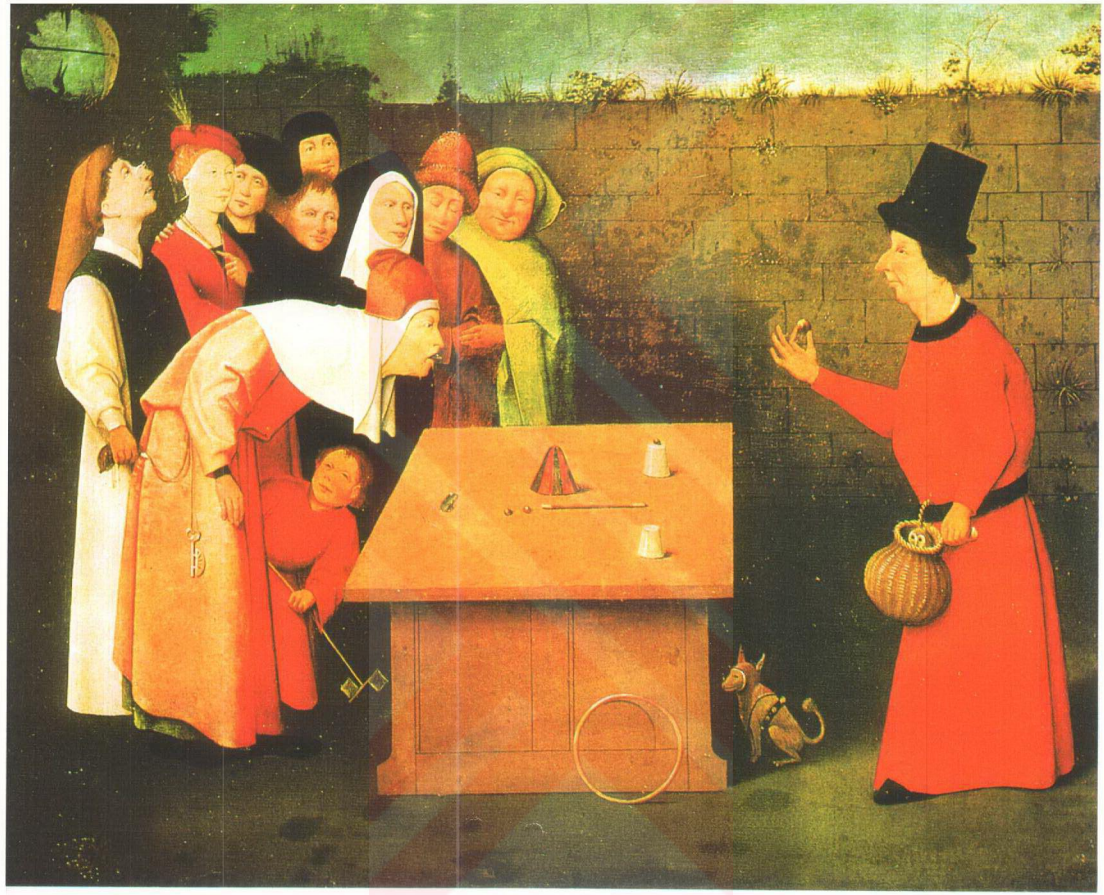


Resim 23

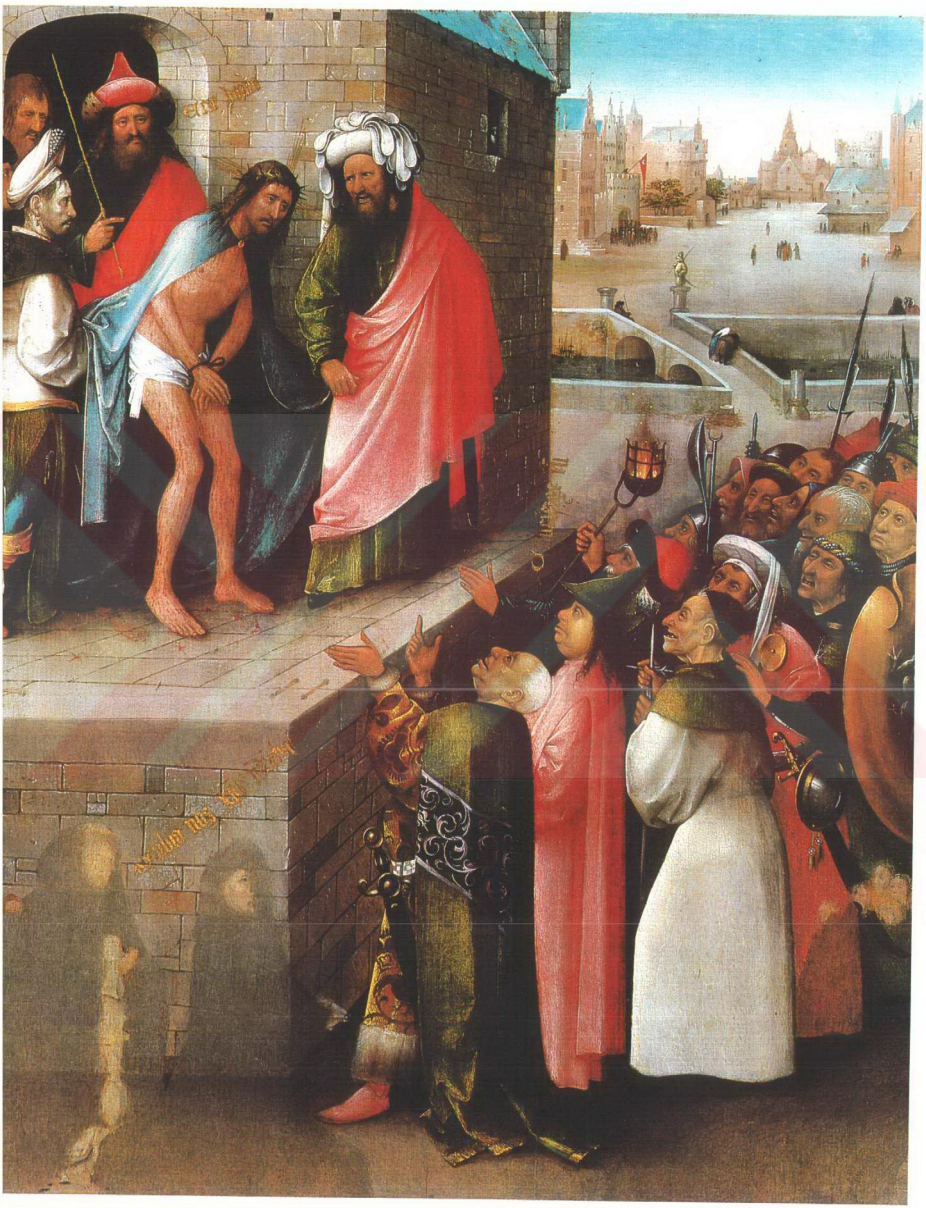


Resim 24

Resim 25



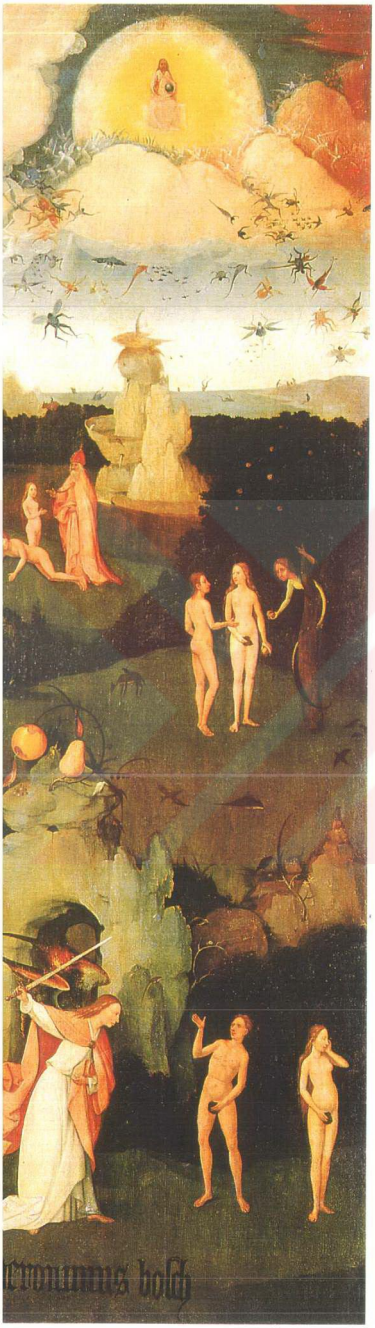
Resim 26



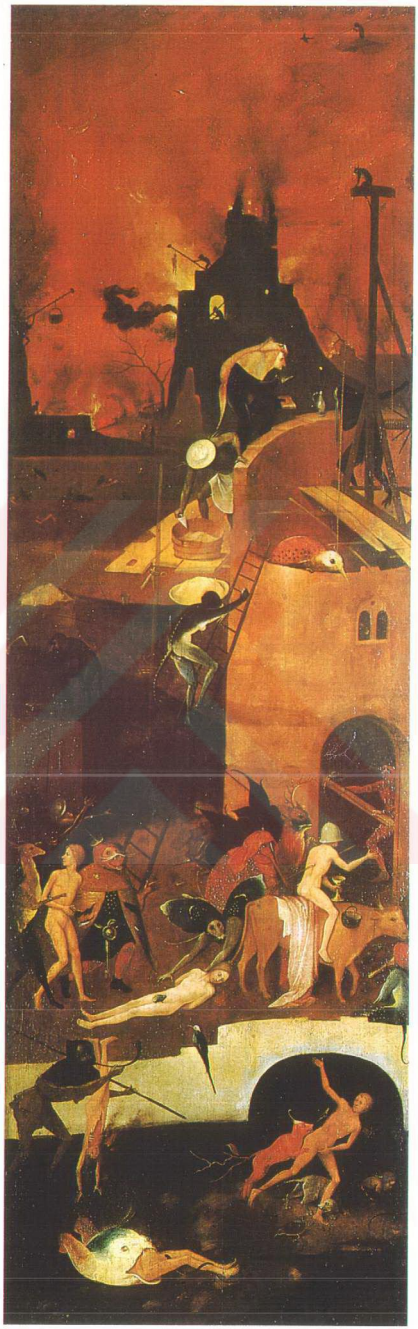
Resim 27

Resim 28

Resim 29



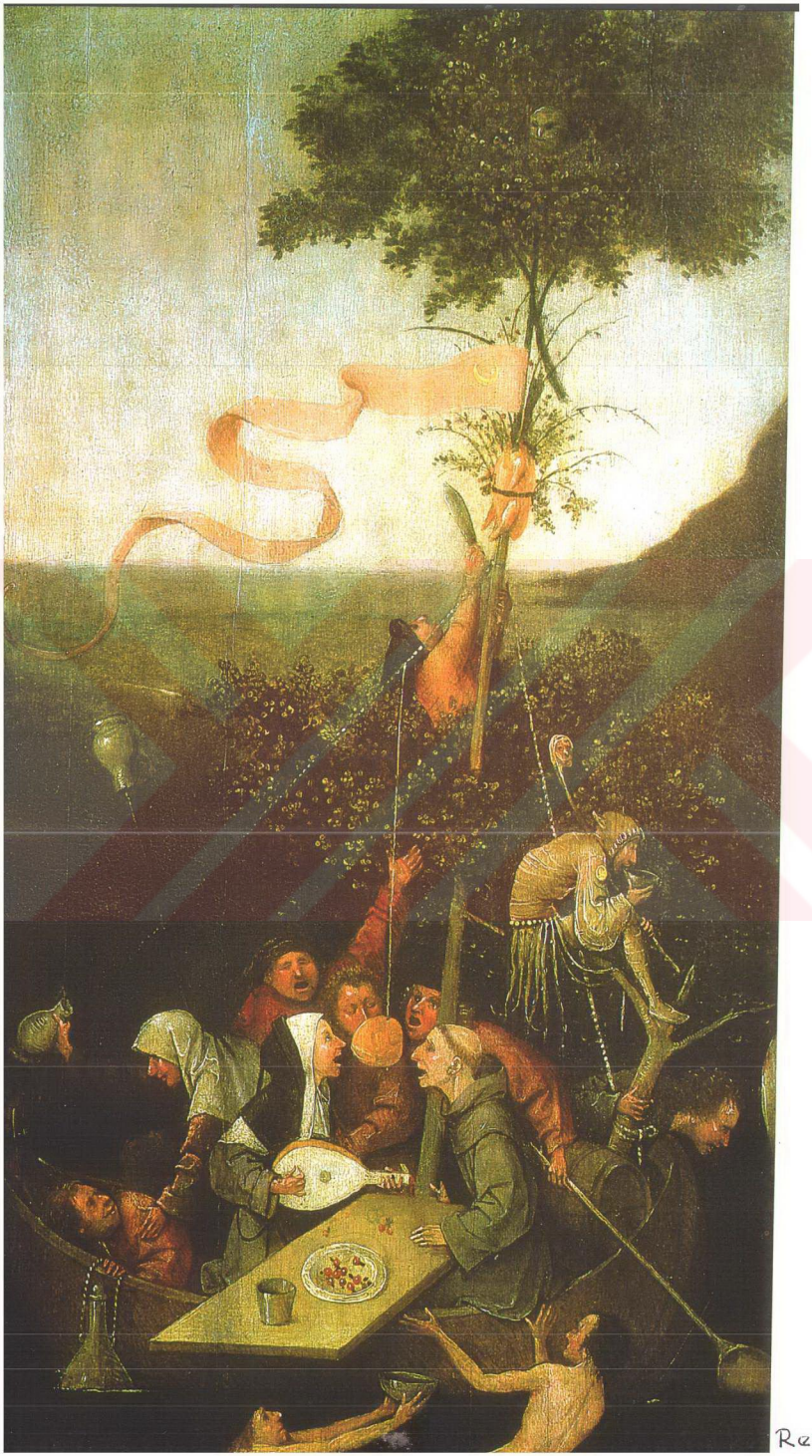

Resim 30 d



Resim 30 a

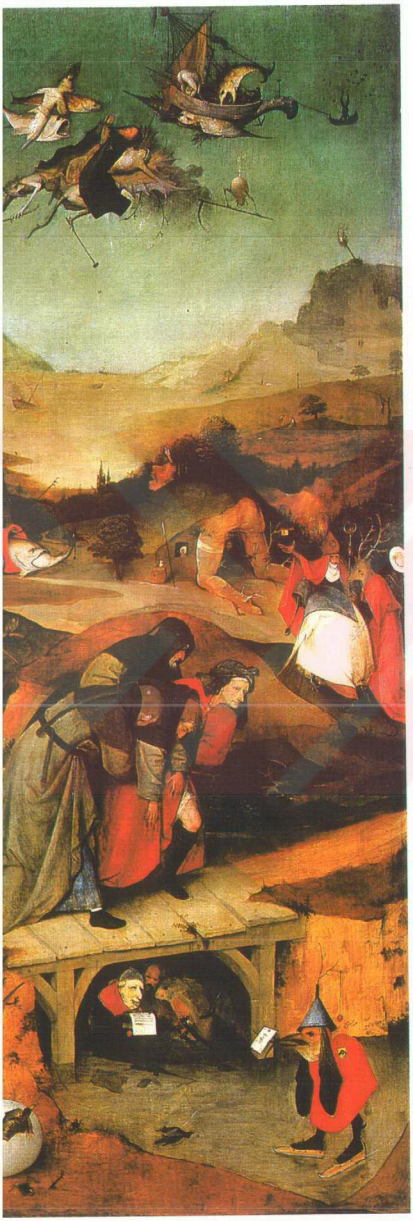
Resim 30 b

Resim 31



Resim 32

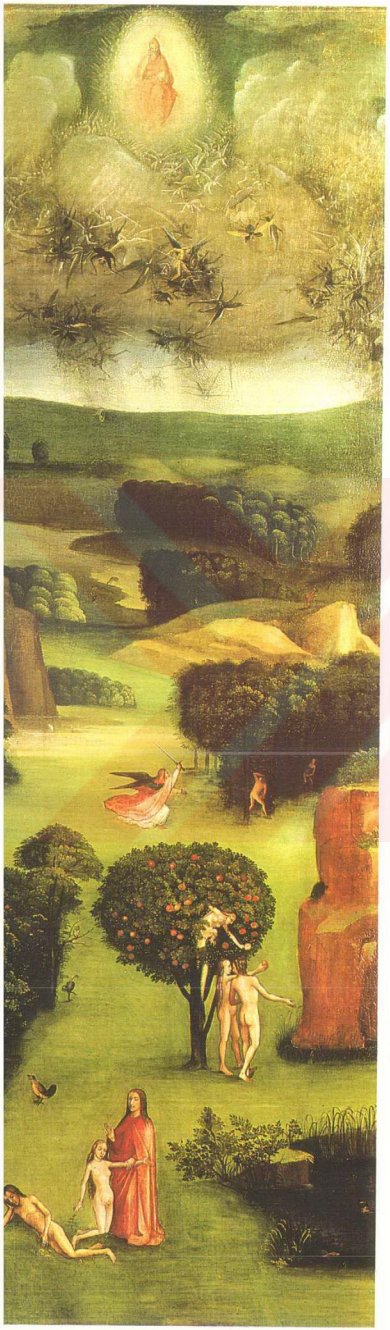
Resim 33



Resim 34 a

Resim 34 a

Resim 34 b



Resim 35 a

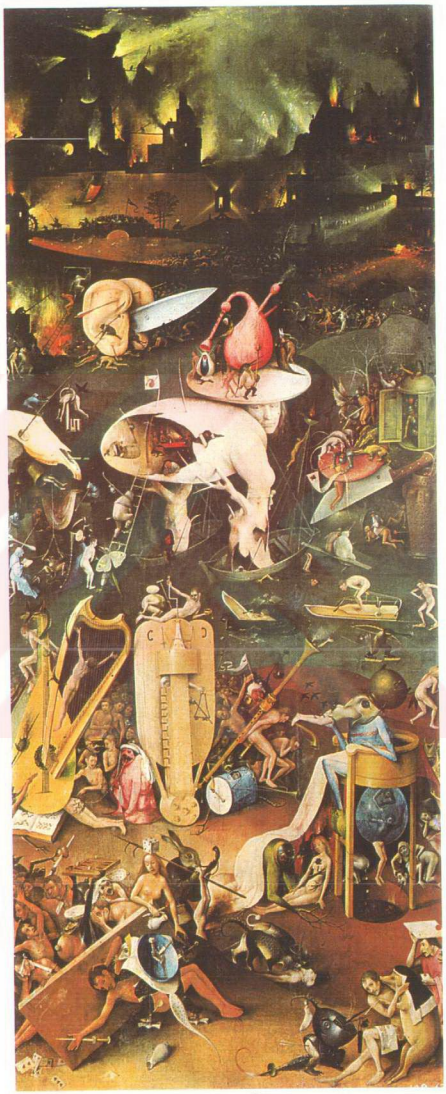
Resim 35 a

Resim 35 b

Resim 36

Resim 37

Resim 38 a

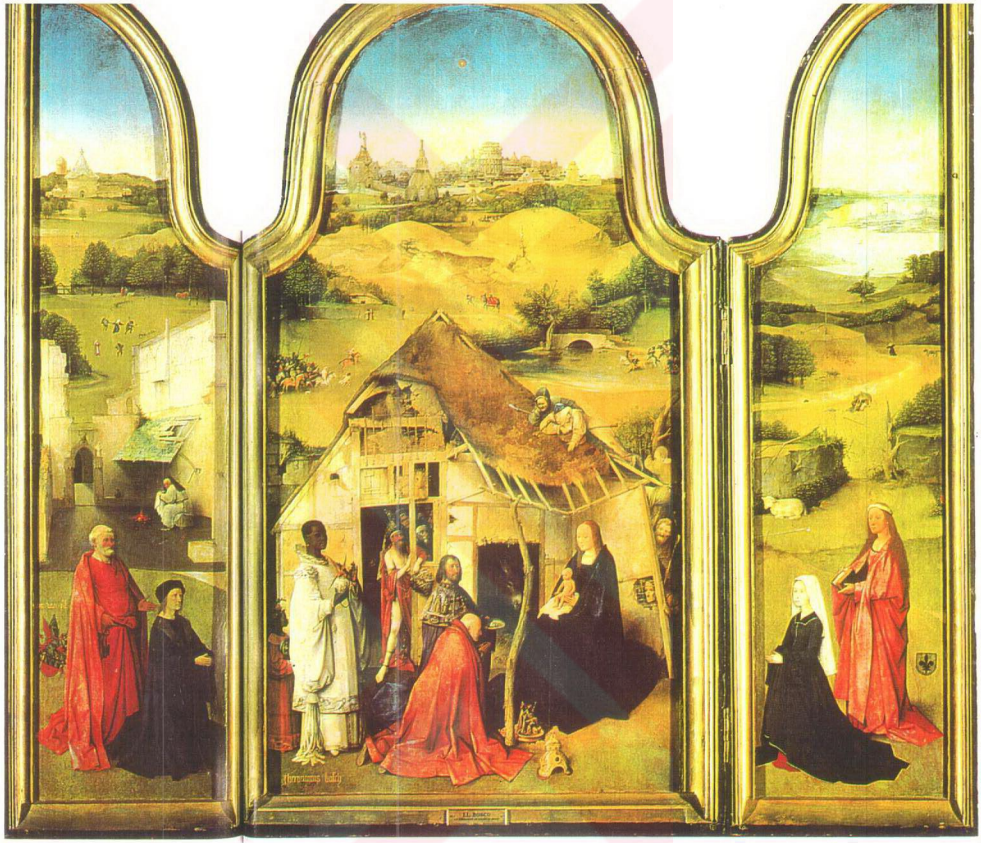


Resim 38 a

Resim 38 b

Resim 39

Rasim 40



Resim 41

Resim 42

Resim 43

Rəsim 44

Rəsim 45

Rəsim 46

# ÖZGEÇMİŞ

1968 yılında Mersin'de doğdum. İlk ve orta öğrenimimi Ankara ve İstanbul'da yaptım. 1985 yılında girdiğim Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinden 1989 yılında mezun oldum. 1991 yılında M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesinde "Pedagojik Formasyon"umu tamamladım. 1993 yılında M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında Yüksek Lisans yapmaya başladım.