

Rönesans'ta Sürrealizm: Bosch ve Bruegel Sanatı Üzerine Sosyolojik Bir Bakış*

Şevin GÜLPINAR**

ÖZ

Hieronymus Bosch (1450-1516) ve Pieter Bruegel (1525-1569), Rönesans Dönemi'nin en etkileyici ressamı olarak, evrenin ve insanlığın yaratılışını kendi benzersiz yaklaşımlarıyla işlemişlerdir. Bosch, 15-16. yüzyıl Hollanda Rönesansı'nda ürkütücü ve fantastik unsurlarla dolu eserler yaratırken, Bruegel ise Bosch'un bu fantastik temalarını toplum odaklı ve daha gerçekçi bir perspektifle yorumlamıştır. Bosch'un eserleri, ahlak, dindarlık ve toplumsal sapmalar üzerinden radikal bir eleştiri sunarken; Bruegel, bu eleştirileri toplumsal yozlaşma ve ahlaki düşüşle ilişkilendirerek dönemin toplumsal gerçeklerine ışık tutar. Her iki sanatçı da, dönemin katı ahlaki yargılarına meydan okur ve insan, hayvan ve bitki formlarının karmaşık doğasını gerçeküstü imgelerle tasvir eder. Bu çalışma, Hieronymus Bosch ve Pieter Bruegel'in Rönesans Dönemi sanatını karşılaştırmalı olarak analiz eder. "Dünyevi Zevkler Bahçesi" başta olmak üzere, önemli eserler üzerinden yapılan bu inceleme, sanatçıların estetik ve sosyolojik açılardan çeşitli perspektifler sunduğunu ortaya koyar. Bu analiz, Bosch ve Bruegel'in dönemlerini aşan sanatsal miraslarını ve toplumsal yapılar üzerine yaptıkları kapsamlı yorumları açığa çıkarmayı hedefler.

Anahtar Kelimeler: Rönesans, Sürrealizm, Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel, Sanat Analizi, Sosyolojik Perspektif.

Başvuru / Kabul: 10 Mayıs 2024 / 13 Haziran 2024

Surrealism In The Renaissance: A Sociological Perspective On The Art Of Bosch And Bruegel

ABSTRACT

Hieronymus Bosch and Pieter Bruegel, as the most impressive artists of the Renaissance period, have processed the creation of the universe and humanity with their unique approaches. While Bosch created works full of eerie and fantastic elements during the 15th-century Dutch Renaissance, Bruegel reinterpreted these fantastic themes from a community-focused and more realistic perspective. Bosch's works present a radical critique through morality, religiosity, and social deviations; Bruegel relates these critiques to social corruption and moral decline, shedding light on the social realities of the era. Both artists challenge the strict moral judgments of the period and describe the complex nature of human, animal and plant forms with surreal images. This study provides a comparative analysis of the Renaissance art of Hieronymus Bosch and Pieter Bruegel. This analysis, based primarily on "The Garden of Earthly Delights" among other significant works, reveals that artists offer various perspectives from aesthetic and sociological viewpoints. This analysis aims to uncover Bosch and Bruegel's trans-era artistic legacies and their comprehensive commentaries on social structures.

Keywords: Renaissance, Surrealism, Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel, Art Analysis, Sociological Perspective.

Received / Accepted: 10 May 2024 / 13 June 2024

*Bu araştırma makalesinin verileri anket veya mülakat teknikleri kullanılarak elde edilmediğinden etik kurul izni gerekmemiştir.

In this research article, ethics committee permission was not required as the data were not obtained using survey or interview techniques.

**Araştırma Görevlisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, E-posta: gulpinar@yildiz.edu.tr, ORCID Numarası: [0000-0001-6862-2656](https://orcid.org/0000-0001-6862-2656)



EXTENDED ABSTRACT

The creation of the universe and humanity has been fantastically depicted by artists in every era. Hieronymus Bosch masterfully integrated these elements into his paintings, carrying his art beyond his time. Bosch is known as a master of 15th-16th century Northern Renaissance art, and most of his works are filled with harmonies of mass psychosis and the collective unconscious.

Studies on Bosch's life and works struggle to provide definitive information about his biography and artistic chronology. Bosch was born around 1450 in the Dutch city of Hertogenbosch, where he also spent his life (Gombrich 1997). There is little information about his family background and artistic education, although it is known that his family had artistic roots. His works contain complex symbolisms and allegories reflecting the cultural and social structure of his time (Silver 2006).

The lack of written records by Bosch makes interpreting his works challenging. Therefore, art historians have considered social and cultural contexts while trying to decipher the meanings of the symbols and themes in his works (Bosing 1994; Vandebroek 2001). Bosch's works reflect his religious and moral views, a pessimistic outlook on human nature, and critiques of the social issues of his time, leading to a variety of interpretations.

Art historian Walter Bosing emphasizes the complex symbolism in Bosch's works and how they intertwine with the religious beliefs and moral structures of his time (Bosing 1994). Additionally, art historian Paul Vandebroek argued that the allegorical content in Bosch's works should be evaluated as a form of critique on the social and political dynamics of his time (Vandebroek 2001).

Bosch's works, reflecting the cultural, social, and religious structure of his era, offer observations on the daily life, beliefs, and cultural issues of Flemish society. During this period, the increasing religious divisions across Europe, criticisms of the church, and their reflections on social order found their place in Bosch's allegorical language (Silver 2006). In the 15th and 16th centuries, the Reformation movements opposing the authority of the Catholic Church led to religious divisions and wars. The religious symbols and depictions in Bosch's works dramatically illustrate the effects of these religious conflicts on society (Koerner 2004).

The Humanism movement that emerged at the same time advocated for peaceful and rational approaches to religious and social issues. Prominent Humanists like Erasmus were known for their anti-war and anti-violence views (McConica 1991). Erasmus's work "Against

War” presented strong arguments about the destructiveness of war and emphasized peaceful solutions and the power of education (Erasmus 1517). However, these thinkers were insufficient in preventing the spread of religious conflicts in Europe (Israel 2001).

The motifs and metaphors in Hieronymus Bosch’s works come from the Dutch visual tradition (Dixon 2013). These motifs include visual critiques of radical religiosity and moral concepts, as well as social norms, addressed by figures like Thomas More and Erasmus (More 1516; Erasmus 1511). Bosch’s understanding of art transcended the social and cultural boundaries of his time, paralleling the critiques found in More’s “Utopia” and Erasmus’s “In Praise of Folly”.

Thomas More’s “Utopia” presents a fictional discussion on how an ideal society could be (More 1516). Similar social criticism is also seen in Bosch’s works, such as “The Garden of Earthly Delights”. In this triptych, Bosch allegorically depicts human sins, worldly desires, and the struggle between heaven and hell (Dixon 1978).

Erasmus’s “In Praise of Folly” satirically criticizes the church and clergy of the time (Erasmus 1511). In works like “The Last Judgment” and “The Temptation of Saint Anthony,” Bosch similarly critiques the church and religious leaders. Bosch’s criticism, using distorted religious figures and grotesque details in religious scenes, aligns with Erasmus’s writings (Silver 2006). Both Bosch and Erasmus extensively utilized allegory and symbolism to convey their messages. Bosch’s scenes filled with fantastical creatures and complex symbols, like Erasmus’s “In Praise of Folly,” encouraged viewers to seek deeper meanings (Kleiner 2010).

The Renaissance Period is marked by the adoption of a realistic structure in Western art. Bosch enjoyed concealing content within layers of mystery and symbolism. He addressed concepts such as superstition, sin, evil, and madness with an unconventional surrealism for his time, reflecting the experiences of marginalized sections of society.

Known in the literature as Brueghel the Elder or Father Brueghel, Pieter Bruegel’s artistic approach was influenced by Bosch’s fantastic and surreal themes, which he reinterpreted from a more realistic and society-focused perspective (Gibson 1977). Gibson detailed how Bruegel was inspired by Bosch but exhibited more realistic and human-focused approaches in his works (Gibson 1977). Bruegel reshaped Bosch’s mystical and allegorical style with the social realities of his time (Koerner 2017).

The influence of Bosch on Bruegel’s art is particularly evident in works such as “Landscape with the Fall of Icarus” and “The Parable of the Blind”. In these works, Bruegel

adopts Bosch's symbolism and attention to detail while integrating these elements with the social and cultural critiques of his time. The characters and scenes in Bruegel's works, unlike Bosch's internal and fantastic worlds, provide a clearer evaluation of the external world and social relationships.

Bruegel addressed the moral approach and emphasis on human moral weaknesses in Bosch's works through social norms and deviations. Like in Bosch's works, Bruegel dealt with fundamental moral oppositions such as heaven and hell, good and evil; however, he presented these oppositions through concrete social events and realistic characters. Bruegel's works like "The Fall of the Rebel Angels" demonstrated how religious and mythological themes could be related to social corruption and individual downfall.

The connections between Bosch and Bruegel emerge in their critiques of the social and religious structures of the Renaissance period and how they reflected these critiques in their art. Bosch's surreal and allegorical narratives were reshaped by Bruegel with the social realities of his time in Europe. In his works, Bruegel depicted the rich social structure of Renaissance Europe by combining Bosch's existential and theological questions with concrete observations of the social and economic issues of his time.

GİRİŞ

Evrenin ve insanlığın yaratılışı, her çağda sayısız sanatçı tarafından fantastik bir olgu olarak işlenmiş ve nesiller boyunca aktarılmıştır. Hieronymus Bosch, bu fantastik unsurları resimlerine ustaca işleyerek sanatını çağının çok ötesine taşıyan; özellikle de Tanrı'nın yarattığı evrende insanlığın çekişmelerini betimlemesiyle tanınan sanatsal derinliği ve zamanını aşan vizyonu ile önemli bir figürdür. Bosch, 15-16. yy. Hollanda Rönesans sanatının ustası olarak bilinir ve çalışmalarının çoğu toplu psikoz ve kolektif bilinçaltının armonileriyle doludur.

Hieronymus Bosch'un yaşamı ve eserleri üzerine yapılan bilimsel çalışmalar, onun biyografisi ve sanatsal kronolojisi hakkında kesin bilgiler sunmakta zorlanmaktadır. Bosch, yaklaşık 1450 yılında Hollanda'nın Hertogenbosch kentinde doğup ve hayatını burada sürdürmüştür (Gombrich 1997). Bosch'un aile geçmişi ve sanat eğitimi hakkında çok az kesin bilgi bulunmakta olup, ailesinin sanatçı kökenli olduğu bilinmektedir. Bosch'un eserleri, onun döneminin kültürel ve sosyal yapısını derinlemesine yansıtan karmaşık sembolizmler ve alegoriler içermektedir (Silver 2006).

Bosch'un yazılı bir kayıt bırakmamış olması, eserlerinin yorumlanmasını zorlaştırmaktadır. Bu yüzden sanat tarihçileri eserlerindeki sembollerin ve temaların anlamını çözmeye çalışırken geniş çaplı sosyal ve kültürel bağlamları dikkate almışlardır (Bosing 1994; Vandebroek 2001). Bosch'un eserleri, genellikle onun dini ve ahlaki görüşlerini, insan doğasına dair karamsar bir bakış açısını ve dönemin toplumsal eleştirilerini yansıttığı için, bu eserler üzerine yapılan yorumlar çeşitlilik gösterebilmektedir.

Sanat tarihçisi Walter Bosing, Bosch'un çalışmalarının karmaşık sembolizmini ve bu eserlerin dönemin dini inançları ve ahlaki yapısıyla nasıl iç içe geçtiğini vurgulamaktadır (Bosing 1994). Bosing'e göre, Bosch'un eserlerindeki semboller, o dönemdeki dini korkuları ve toplumsal kaygıları yansıtır ve bu nedenle Bosch'un sanatı, Rönesans Avrupası'nın zihniyetini anlamak için kritik bir kaynak olarak kabul edilmektedir (Bosing 1994).

Ayrıca, sanat tarihçisi Paul Vandebroek, Bosch'un eserlerindeki alegorik içeriğin, onun dönemindeki toplumsal ve politik dinamikleri eleştirme biçimi olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Vandebroek, Bosch'un eserlerinin, o dönemdeki baskın dini ve sosyal normlara meydan okuyan derinlemesine bir eleştiri sunduğunu belirtmektedir (Vandebroek 2001).

Bu bağlamda Bosch'un döneminin kültürel, sosyal ve dini yapısını yansıtan eserlerinin, Flaman toplumunun gündelik yaşamına, inançlarına ve kültürel meselelerine dair gözlemler sunduğu söylenebilmektedir. Bosch'un eserleri, Rönesans Avrupa'sında yaşanan iktisadi, siyasi ve sosyal sorunlara dair önemli ipuçları taşımaktadır. Özellikle bu dönemde Avrupa genelinde artan dini bölünmeler, kiliseye yönelik eleştiriler ve bunların sosyal düzene yansımaları, Bosch'un alegorik dilinde kendine yer bulmaktadır (Silver 2006).

15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa'da, Katolik Kilisesi'nin mutlak otoritesine karşı çıkan Reform hareketleri, geniş çaplı dini bölünmelere yol açmıştır. Bu bölünmeler, özellikle Kuzey Avrupa'da Protestanlık olarak yeni bir inanç dalının doğuşuna ve sonuç olarak da din savaşlarına neden olmuştur. Dönemin Flaman toplumu, bu çalkantılar içinde farklı dini ve kültürel akımların kesişme noktasında yer almıştır. Bosch'un eserlerinde görülen dini simge ve tasvirlerin, bu tür dini çatışmaların toplum üzerindeki etkilerini dramatik bir şekilde gözler önüne sermektedir (Koerner 2004)

Aynı dönemde ortaya çıkan Hümanizm hareketi ise, dini ve sosyal sorunlara karşı daha barışçıl ve akılcı yaklaşımlar geliştirilmesi gerektiğini savunan bir akımdır. Bu dönemdeki önemli Hümanistlerden biri olan ve Bosch'un yaşadığı Hertogenbosch kentinde bir süre

yaşayan Hollandalı Erasmus, savaş ve şiddet karşıtı görüşleriyle tanınmaktadır (McConica 1991). Erasmus'un "Savaşa Karşı" (Querela Pacis) adlı eseri, savaşın yıkıcılığına ve anlamsızlığına dair güçlü argümanlar sunmuş ve dönemin diğer hümanist düşünürleri gibi, barışçıl çözümler ve eğitimin gücüne vurgu yapmıştır (Erasmus 1517). Bu dönemde Erasmus ile birlikte Thomas More, Juan Luis Vives ve Michel de Montaigne gibi hümanistler de sosyal adalet, eğitim reformları ve etik konularında yazılar yazmışlardır. Ancak bu düşünürler, dini çatışmaların Avrupa'daki yayılmasını durdurmakta yetersiz kalmıştır (Israel 2001).

Bosch'un eserlerinin, bu geniş tarihsel ve kültürel bağlam içinde değerlendirilmesi, sanatçının çalışmalarının yalnızca estetik bir zevk sunmakla kalmayıp, aynı zamanda dönemin toplumsal ve kültürel dinamiklerine dair kritik bir bakış açısı sunduğunu göstermektedir. Bu nedenle, Bosch ve dönemin diğer sanatçıları, Rönesans Avrupa'sının zihniyetini ve toplumsal yapılarını anlamak için önemli kaynaklar olarak kabul edilebilmektedir.

Hieronymus Bosch'un eserlerindeki fantezi ve zekayla canlandırılan motif ve metaforlar, Hollanda görsel geleneğinden gelmektedir (Dixon 2013). Bu motif ve metaforlar dönemin önde gelen düşünürleri Thomas More (1478-1535) ve Erasmus (1466-1536) gibi isimlerin de değindiği radikal dindarlık, ahlak kavramları ile toplumsal normların ve sapmaların görsel bir eleştirisini içermektedir (More 1516; Erasmus 1511). Bosch'un sanat anlayışı, zamanının sosyal ve kültürel sınırlarının çok ötesine ulaşmıştır, bu durum More'un "Ütopya" (1516) ve Erasmus'un "Deliliğe Övgü" (1511) eserlerindeki eleştirilerle paralellik göstermektedir.

More'un "Ütopya" adlı eseri, ideal bir toplumun nasıl olabileceği üzerine kurgusal bir tartışma sunmaktadır (More 1516). More, dönemin Avrupası'ndaki adaletsizlikleri, eşitsizlikleri ve yozlaşmış dini uygulamaları eleştirmiştir. Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" gibi eserlerinde de benzer bir toplumsal eleştiri göze çarmaktadır. Bosch, bu triptikte, insanın günahları, dünyevi arzuları ve cennet ile cehennem arasındaki mücadeleyi alegorik bir dille anlatır, bu da More'un ütopyik düşünceleriyle paralellik göstermektedir (Dixon 1978).

Erasmus'un "Deliliğe Övgü" eseri ise, dönemin kilisesini ve ruhban sınıfını alaycı bir dille eleştirmektedir (Erasmus 1511). Erasmus, dini dogmaların ve ritüellerin insanları nasıl yanıltabildiğini ve gerçek dindarlığın sadece dış görünüşlerle değil, içsel bir samimiyetle ölçülmesi gerektiğini vurgular. Bosch, "Son Yargı" ve "Aziz Anthony'nin Cezalandırılması" gibi eserlerinde, kiliseye ve dini liderlere yönelik benzer eleştiriler getirmiştir. Bosch'un dini

figürleri çarpıtarak ve dini sahnelerde grotesk detaylar kullanarak yapmış olduğu eleştiriler, Erasmus'un yazdıklarıyla örtüşmektedir (Silver 2006).

Hem Bosch hem de Erasmus'un, mesajlarını iletmek için alegori ve sembolizmden yoğun bir şekilde yararlandığı görülmektedir. Bosch'un fantastik yaratıkları ve karmaşık simgelerle dolu sahneleri, Erasmus'un "Deliliğe Övgü" eserindeki gibi, okuyucuları ve izleyicileri daha derin bir anlam arayışına teşvik etmiştir. Bu kullanım, dönemin eleştirel düşüncesini ve mevcut normları sorgulama yöntemini yansıtmaktadır (Kleiner 2010).

Rönesans Dönemi, Batı sanatında gerçekçi bir karakteristik yapının benimsenmesiyle öne çıkan bir dönemdir. Bu dönem, özellikle 14. yüzyıldan itibaren İtalya'da başlayıp, Avrupa'nın geneline yayılan entelektüel ve kültürel bir uyanışı temsil etmektedir. Rönesans sanatı, Antik Yunan ve Roma sanatının yeniden keşfedilmesi ve bu estetik değerlerin çağdaş eserlere uyarlanmasıyla karakterize edilmektedir. Rönesans Dönemi'nin gerçekçi karakteristik yapısından etkilenmeyen Bosch, gizem ve sembolizm katmanları içinde içeriği örtmekten keyif alarak ürettiği çalışmalarını sosyal anlam meselesini tartışmaya açmıştır. Eserlerinde resmettiği batıl inanç, günah, kötülük, delilik, büyücülük gibi kavramları kendi döneminde alışlagelmedik bir gerçeküstülikle ele almıştır ve böylece toplumun dışlanmış kesimlerinin ve marjinalleştirilmiş grupların deneyimlerini yansıtmıştır.

Alan yazında Brueghel the Elder ya da Baba Brueghel olarak geçen Pieter Bruegel'in sanat anlayışı ise, Hieronymus Bosch'un fantastik ve gerçeküstü temalarından etkilenmiş olmasıyla birlikte, bu etkiyi daha gerçekçi ve toplum odaklı bir perspektifle yeniden yorumlaması üzerine kuruludur (Gibson 1977). Gibson, Bruegel'in sanatını ve Bosch'tan nasıl ilham aldığını, ancak eserlerinde daha gerçekçi ve insan odaklı yaklaşımlar sergilediğini "Bruegel" adlı eserinde detaylı şekilde değerlendirmiştir (Gibson 1977). Bu bağlamda Bruegel'in, Bosch'un mistik ve alegorik tarzını, dönemin toplumsal gerçeklerini ve insan doğasının daha nesnel yansımalarını sergileyecek şekilde yansıttığı söylenebilmektedir. Bu durum, Bosch'un simgesel ve gerçeküstü dilinin, Bruegel'in kendi gözlemleriyle harmanlandığı ve böylece dönemin toplumsal yapısına daha açık bir eleştiri getirdiği bir süreci ifade etmektedir (Koerner 2017).

Bruegel, kullandıkları benzer teknikler ve konseptler nedeniyle "ikinci Bosch" veya Bosch'un "taklitçisi" olarak bilinmektedir (Stechow 1990). İki sanatçının da teknikleri o kadar benzerdir ki, çoğu zaman tabloları kimin yaptığını ayırt etmek zordur. Öyle ki Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Bruegel'in bir tablosunun üzerinde imza bulunmaması nedeniyle

tablonun sanatçısının Bosch olduğu düşünüp, tabloyu sanatsal bir miras olarak değerlendirmiştir. 1900 yılında çerçevenin altında Pieter Bruegel imzasının bulunmasıyla resim kayıtlarda da gerçek sahibini bulmuştur (Koerner 2017).

Bruegel'in sanatındaki Bosch etkisi, özellikle “İkarus'un Düşüşüne Eşlik Eden Manzara” ve “Körlerin Kıssası” gibi eserlerde görülmektedir. Bu eserlerde Bruegel, Bosch'un sembolizmini ve detaylara olan düşkünlüğünü benimserken, bu öğeleri kendi döneminin sosyal ve kültürel eleştirileriyle bütünleştirmiştir. Bruegel'in eserlerindeki karakterler ve sahneler, Bosch'un içsel ve fantastik dünyalarının aksine, dış dünyanın ve toplumsal ilişkilerin daha belirgin bir şekilde değerlendirilmesini sağlamaktadır.

Burada “İkarus'un Düşüşüne Eşlik Eden Manzara” ile alakalı bir parantez açmak önemlidir. “İkarus'un Düşüşüne Eşlik Eden Manzara” orijinali kayıp olan bir eserin kopyasıdır ve hem imzasız hem de tarihsizdir. Müze küratörleri ve sanat tarihçileri, resmin biçimsel benzerlikleri dolayısıyla Pieter Bruegel the Elder'e atfedilmesi konusunda hemfikirdir (Marijnissen ve Ruyffelaere 1987; Sellink 2007). Bu atf, Bruegel'in diğer eserleriyle olan stilistik ve tematik uyumundan kaynaklanmaktadır (Sullivan 1986; Grossmann 1973). Akademik alan yazında bu resim genellikle “Bruegel'e atfedilen” olarak geçer, çünkü doğrudan bir imza veya tarih bulunmamasına rağmen, resmin üslubu ve kompozisyonu Bruegel'in diğer işlerine büyük ölçüde benzerlik göstermektedir (Silver 2011).

Bruegel, Bosch'un eserlerindeki ahlaki yaklaşımı ve insanın ahlaki zaaflarını vurgulama biçimini, toplumsal normlar ve sapmalar üzerinden ele almıştır. Bosch'un eserlerindeki gibi, Bruegel de cennet ve cehennem, iyilik ve kötülük gibi temel ahlaki karşıtlıkları işlemiştir; ancak bu karşıtlıkları somut sosyal olaylar ve gerçekçi karakterler üzerinden sunmaktadır. Bruegel'in “Asi Meleklerin Düşüşü” gibi eserleri, dini ve mitolojik temalar ile bu temaların toplumsal yozlaşma ve bireysel düşüşle nasıl ilişkilendirilebileceğini göstermiştir.

Bosch ile Bruegel arasındaki bağlantılar, her iki sanatçının da Rönesans Dönemi'nin toplumsal ve dini yapılarına yönelik eleştirileri ve bu eleştirileri sanatlarına yansıtma biçimlerinde ortaya çıkmaktadır. Bosch'un sürreal ve alegorik anlatımları, Bruegel tarafından dönemin Avrupa'sının toplumsal gerçekleriyle yeniden şekillendirilmiştir. Bruegel eserlerinde, Bosch'un varoluşsal ve teolojik sorularla dolu dünyasını, döneminin sosyal ve ekonomik sorunlarına dair somut gözlemlerle harmanlayarak, Rönesans Avrupa'sının zengin toplumsal yapısını tasvir etmiştir.

Rönesans ve Sürrealizm

Rönesans, Avrupa tarihinin en önemli dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmekte ve genellikle 14. yüzyılın sonlarından 17. yüzyılın başlarına kadar süren bir kültürel, sanatsal, siyasi ve ekonomik canlanmayı ifade etmektedir. Bu dönem, Orta Çağ'ın karanlıklarından çıkıp, Antik Yunan ve Roma uygarlıklarının ideallerine ve bilgilerine yönelik yeniden bir keşif ve ilgiyle karakterize edilmektedir. Rönesans, insan merkezli bir dünya görüşü olan Hümanizm'in yükselişiyle özdeşleşmiş ve bu dönemde bilim, sanat, edebiyat, ve felsefe alanlarında önemli gelişmeler kaydedilmiştir (Burckhardt 1990).

Rönesans'ın kökenleri genellikle İtalya'nın şehir devletlerinde, özellikle de Floransa, Venedik ve Roma'da aranır. Bu şehirler, ticaret ve finansın merkezleri olarak zenginleşmiş ve bu zenginlik, sanat ve bilime yapılan yatırımları artırmıştır. Bu dönemin başlangıcını simgeleyen isimlerden biri, Dante Alighieri'nin "İlahi Komedi" eseridir. Dante'nin bu eseri, Hümanizm'in ve Rönesans'ın başlangıcını müjdeleyen bir metin olarak kabul edilmiş ve Orta Çağ düşüncesinden uzaklaşarak insan deneyiminin ve bireyselliğin önemini vurgulanmıştır (Hale 1971).

Edebiyat alanında, William Shakespeare, Rönesans'ın İngiltere'deki yüzünü temsil eder ve onun eserleri, insan doğasının çeşitliliğini ve karmaşıklığını dramatik bir biçimde ortaya koymaktadır. Shakespeare'in "Hamlet", "Othello", "Kral Lear" ve "Romeo ve Juliet" gibi eserleri, evrensel temaları, zengin karakter çizimleri ve derin psikolojik gözlemleriyle edebiyatın her döneminde ilham kaynağı olmuştur (Greenblatt 2011). Bu eserlerde Shakespeare, Rönesans'ın bireyi merkeze alma anlayışını ve hümanist düşüncenin etkilerini gözler önüne sermektedir.

Rönesans aynı zamanda bilimde de bir dönüşüm dönemidir. Nicolaus Copernicus, Johannes Kepler ve Galileo Galilei gibi bilim insanları, evrenin yapısı ve dünyanın yeri hakkındaki Orta Çağ anlayışını temelden değiştiren teoriler geliştirdiler. Copernicus'un heliosentrik modeli (Kuhn 1957), Galileo'nun teleskopla yaptığı gözlemler ve Kepler'in gezegen hareketleri üzerine çalışmaları, modern bilimin temellerini atmıştır. Bu bilimsel devrim, Rönesans'ın genel ruhunu yansıtan bir sorgulama ve keşif sürecinin parçasıdır (Kuhn 1957).

Rönesans sanatı ise, hem teknik hem de tematik olarak Orta Çağ'ın sanat anlayışından radikal bir ayrılık göstermektedir. Bu dönem, Antik Yunan ve Roma'nın sanatsal ideallerine ve anlayışına dönüşü simgelemektedir. Rönesans sanatçıları, insan formunu ve doğayı odağına

olarak, gerçekçilik ve insan deneyiminin derinlemesine betimlenmesi üzerinde durmuşlardır. Bu yeni yaklaşım, sanatta perspektifin, oranın ve anatomik doğruluğun geliştirilmesiyle kendini göstermiştir (Panofsky 1955).

Rönesans'ta insan formunun tasviri, özellikle Antik Çağ'dan esinlenerek idealize edilmiş ve orantılı bir biçimde ele alınmıştır. Leonardo da Vinci'nin "Vitruvian Adamı", bu anlayışın en ikonik temsillerinden biridir. Da Vinci, bu çalışmasında insan vücudunun ideal oranlarını ve geometrik uyumunu göstermeye çalışmış, bu da Rönesans'ın insan vücuduna dair bilimsel ve estetik ilgisini ortaya koymuştur (Burckhardt 1990).

Michelangelo'nun çalışmaları, Rönesans'ın insan formuna yönelik yaklaşımını daha da derinleştiren bir başka örnektir. Onun "David" heykeli, klasik Antik Çağ estetiğinin ve Rönesans'ın ideal insan formu anlayışının bir örneğidir. Michelangelo, David'in kas yapısını, duruşunu ve ifadesini, yalnızca fiziksel güzelliği ve kuvveti değil, aynı zamanda bir bireyin içsel karakterini ve ruhunu da vurgulayacak şekilde işlemiştir. Bu heykelde, insan formunun detaylarına verilen önem ve anatomik doğruluk, Rönesans sanatının temel özelliklerini yansıtmaktadır (Panofsky 1955).

Genel olarak Rönesans sanatı, insan formunun idealize edilmesi, perspektifin ustaca kullanılması ve dini ile mitolojik temaların yeniden yorumlanmasıyla bilinmektedir (Panofsky 1955). Rönesans sanatında fantastik ve düşsel temalar, özellikle cennet ve cehennem tasvirleriyle dini konular üzerinden işlenmiştir. Bu temaların, Hristiyan inancının kutsal metinlerinden ve teolojik öğretilerinden beslendiği düşünülmektedir. Rönesans döneminde, bu tür eserler, dönemin toplumsal ve dini yapısına derinden bağlı olduğu için genel olarak yadırganmamış; aksine, dini ve ahlaki mesajların güçlü bir şekilde ifade edilmesi aracı olarak görülmüştür (Burckhardt 1990). Ancak bu fantastik ve düşsel betimlemeler, modern sanat akımı olan Sürrealizm ile karşılaştırıldığında, Rönesans sanatının bu özelliklerinin, sürrealist bir bakış açısıyla nasıl değerlendirilebileceği üzerine düşündürücü bir perspektif sunulabilmektedir.

Bu bağlamda Sürrealizm, Rönesans'ta başlayan yaratıcı süreçlerin modern bir uzantısı olarak görülebilmektedir. Sürrealizm, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve bilinçaltının, rüyaların ve hayal gücünün sanat üzerindeki etkisini vurgulayan bir sanat ve edebiyat akımıdır. İlk olarak André Breton'un 1924 yılında yayımladığı "Sürrealist Manifesto" ile resmîyet kazanan bu akım, özellikle psikanalizin etkisi altında kalarak, mantık dışı ve fantastik unsurları bir araya getirmektedir (Breton 1924).

Akımın felsefi temelleri, Sigmund Freud'un psikanaliz teorilerine dayanmaktadır (Freud 1965). Freud'un "bilinçdışı" kavramı, sürrealistler için sanatın yeni bir anlayışını keşfetme yolunda temel bir ilham kaynağı olmuştur (Nadeau 1965). Bu bağlamda, sürrealizm, bireyin bilinçaltında saklı tutulan arzuların, düşlerin ve korkuların serbestçe ifade edilmesi olarak görülebilmektedir.



Görsel: 1. Belleğin Azmi, Salvador Dalí, 1931, Tuval üzerine yağlı boya, 24 x 33 cm, Çağdaş Sanat Müzesi, New York

Sürrealist sanatçılar, rüya görüntülerini ve bilinçdışı simgeleri kullanarak gerçeküstü sahneler yaratmayı amaçlamışlardır. Salvador Dalí, René Magritte, Max Ernst ve Joan Miró gibi sanatçılar, bu akımın öne çıkan isimleri arasında yer alır ve eserlerinde mantıksal olmayan, tuhaf ve beklenmedik öğeleri sıklıkla kullanırlar. Dalí'nin "Belleğin Azmi" adlı eserinde gözlemlenen eriyen saatler (Görsel 1), zamanın göreceli ve elastik doğasını göstermesi açısından sürrealist bir simge olarak kabul edilmektedir.



Görsel: 2. Aziz Anthony'nin Baştan Çıkarılması, Salvador Dalí, 1946, Tuval üzerine yağlı boya, 90x119.5 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel

Dalı'nın "Aziz Anthony'nin Baştan Çıkarılması" eseri ise, 20. yüzyılın en ikonik sürrealist resimlerinden biri sayılabilir (Görsel 2). 1946 yılında tamamlanan bu eser, Dalı'nın klasik ve dini temaları modern ve sürrealist bir yaklaşımla yorumladığı bir dönemin parçasıdır. Eser, Aziz Anthony'nin çeşitli baştan çıkarıcı unsurlar karşısında direnişini göstermektedir.

Sürrealizm akımının bilinçaltı, rüya imgeleri ve hayal gücünü kullanarak gerçeküstü bir dünyanın kapılarını aralaması, Rönesans sanatçılarının dini ve mitolojik temaları yeni perspektiflerle ele alışının bir mirasıdır (Panofsky 1955). Sürrealistler, Rönesans'ın Antik mitlere ve dini öykülere getirdiği insan odaklı yorumları daha ileri taşıyarak, bu öykü ve imgeleri alışılmadık ve rasyonel olmayan bağlamlarda yeniden canlandırmışlardır (Dalı 1931; Magritte 1928). Özellikle Dalı ve Joan Miró'nun, Bosch'un çalışmalarını Prado'da inceleme şansı bularak benimsedikleri ve kendi çalışmalarında ileri derecede cinselleştirilmiş karakterleri ve melez hayvanları tasvir ederek dolaylı olarak Hollandalı ustadan alıntılar yaptıkları bilinmektedir (Stewart 2019).

E. H. Gombrich'in "Sanat ve İllüzyon" (1960) eserinde ele aldığı temalar, Rönesans sanatının anlaşılması ve modern sanat akımlarıyla olan ilişkilerinin çözümlenmesi açısından önemlidir. Gombrich, bu çalışmasında, sanatın gerçekliği nasıl bir illüzyon olarak sunduğu ve sanatçının izleyicinin bilinçdışıyla nasıl bir diyalog kurduğu üzerine derinlemesine bir analiz yapmaktadır (Gombrich 1960). Rönesans sanatındaki fantastik ve düşsel öğelerin bu diyalogun bir parçası olarak değerlendirilmesi, Rönesans sanatının sürrealist öğelerle olan bağlantısını daha net bir şekilde gözler önüne sermektedir.

Gombrich (1960), sanatın, gerçekliğin bir kopyası olmaktan ziyade, gerçekliği temsil etme şekillerinin bir araştırması olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda, Rönesans sanatçılarının fantastik ve düşsel öğeleri kullanmaları, onların gerçekliği birebir taklit etmek yerine, izleyicinin zihnindeki gerçeklik algısını dönüştürme çabası olarak yorumlanabilmektedir. Gombrich'e göre, sanatçılar bu öğeleri kullanarak izleyicinin bilinçdışıyla bir tür diyalog kurarlar, çünkü bu imgeler ve temalar izleyicinin bilinçdışında yer alan korku, arzu ve hayallerle rezonans yapmaktadır (Gombrich 1960).

Erwin Panofsky'nin "Renaissance and Renascences in Western Art" (1960) adlı eseri ise, Rönesans sanatında kullanılan simgelerin ve imgelerin çok katmanlı anlamlarını ve bu imgelerin izleyicinin bilinçdışıyla nasıl etkileşime girdiğini derinlemesine analiz etmektedir. Panofsky, özellikle Hieronymus Bosch ve Pieter Bruegel gibi sanatçıların eserlerindeki simgecilik üzerine yaptığı çalışmalarla, bu imgelerin dönemin dini ve kültürel kodlarını

yansıtmakla kalmayıp, izleyicinin derin psikolojik katmanlarını da harekete geçirdiğini göstermiştir (Panofsky 1960). Bu bakış açısı, Rönesans sanatındaki sürrealist unsurların anlaşılmasında yeni bir perspektif sunmaktadır.

Panofsky, Rönesans sanatını, dönemin kültürel ve felsefi yapısını yansıtan bir ayna olarak görür ve sanatçıların eserlerindeki simgelerin, bu dönemin insanların dünya görüşünü, teolojik inançlarını ve felsefi düşüncelerini ifade ettiğini belirtir (Panofsky 1960). Ancak Panofsky'ye göre, bu simgeler aynı zamanda izleyicinin bilinçaltıyla etkileşim kuran evrensel imgelerdir ve bu imgelerin çok katmanlı yapısı, izleyicinin bilinç düzeyinde ve bilinçdışında simultane bir etkileşim yaratır (Panofsky 1960).

Panofsky, Rönesans sanatındaki bu etkileşimi, sanatın bir tür evrensel dil olarak işlev gördüğü şeklinde açıklar. Bu dönemin fantastik ve düşsel öğeleri, izleyicinin bilinçaltındaki evrensel temalarla ve arketiplerle rezonans yapar ve bu da eserlerin zaman ve mekan ötesi bir etki yaratmasını sağlar. Bu durum, Rönesans sanatının sürrealist öğelerle dolu olduğunu ve modern Sürrealizmle olan ilişkisinin, sanatın insanın içsel dünyasını keşfetme gücünden kaynaklandığını göstermektedir (Panofsky 1960).

Rönesans sanatının sürrealist unsurları üzerine düşünüldüğünde, bu dönemin sanatçılarının eserlerindeki fantastik ve düşsel atmosferler, zamanlarını aşan bir içgörü ve yaratıcılığın kanıtları olarak değerlendirilebilmektedir. Özellikle Hieronymus Bosch ve Pieter Bruegel gibi isimlerin eserleri, Sürrealizm ile bağlantılı olarak nasıl değerlendirilebileceğine dair bir inceleme yapılmasını gerektirmektedir. Bu sanatçılar, dönemin dini, mitolojik ve folklorik metinlerinden esinlenerek, hem görsel hem de sembolik bir zenginlik yaratmış; gerçek dünyanın ötesine geçen bir içsel yolculuk ve bilinçaltının keşfini tasvir etmişlerdir.

Bu bağlamda, Rönesans sanatının sürrealist öncüllerini ve bu dönemin eserlerindeki fantastik ve düşsel betimlemelerin kökenlerini incelemek, 20. yüzyılın başlarında Sürrealizm olarak tanımlanacak olan sanat anlayışının temellerini daha net bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu, bilinçdışı dürtüler, rüya imgeleri ve mantık dışı sahnelerin sürrealist esere nasıl taşındığını ve Rönesans sanatındaki bu öğelerin sürrealizmin temellerini nasıl oluşturduğunu göstermektedir.

Hieronymus Bosch



Görsel: 3. Dünyevi Zevkler Bahçesi, Hieronymus Bosch, 1490-1510, Ahşap üzerine yağlı boya, 220x389 cm, Prado Müzesi, Madrid

Hieronymus Bosch'un bugün bir deha olarak anılmasında büyük bir rol oynayan en önemli eserlerinden biri 1490-1510 tarihleri arasında tamamladığı "Dünyevi Zevkler Bahçesi"dir (Görsel 3). Modern çağda Dünyevi Zevkler Bahçesi; orijinal adıyla The Garden of Earthly Delights olarak bilinen üçlü hakkında yazmak, tarif edilemez olanı tarif etmeye ve çözülemeyen olanı deşifre etmeye çalışmaktır (Hickson 2016). Orta Çağ ve Rönesans'ın çoğu sanatçısı gibi, Bosch'un becerileri de tek sanat türüyle sınırlı olmasa da onun üstün zanaatkarlığı ve öncü hayal gücü belki de en iyi şekilde "Dünyevi Zevkler Bahçesi" eserinde görülmektedir.

Triptik denen ve birbiriyle ilişkili üç resmin oluşturduğu hareketli pano şeklindeki "Dünyevi Zevkler Bahçesi", onun günümüze ulaşan ünlü ve en büyük eseridir. Dünyevi Zevkler Bahçesi, eserin ana panelini tanımlayan bir başlık olsa da tüm eserin modern adı haline gelmiştir. Çalışmanın anlamını analiz etmek için her panelin içeriği ayrı ayrı tanımlanmalı, ancak bu üç panelin tek bir anlatıya odaklandığı bilinmelidir. Bu anlatı, Adem ve Havva ile başlayan ve cehennemle biten bir yaratma ve cezalandırma üçlüsüdür. Tutku ve zevkle tüketilen insanlığın kaderi bir akış içinde izleyiciye sunulmaktadır. Tablonun bulunduğu Museo del Prado'nun küratörü Pilar Silva Maroto'nun da açıkladığı gibi, "Yakından bakarsak, cenneti cehenneme bağlayan tek şey günahtır" (Gotthardt 2019). Falkenburg (2011) ise eserin genel temasını "insanlığın kaderi" olarak nitelendirir. Bosch'un dünyayı neden bu şekilde hayal ettiği hakkında çok az fikir birliği vardır ve yüzyıllar boyunca, sanatçının bu radikal ve yaratıcı ikonografisinin, akademik tartışmalara yol açtığı bilinmektedir (Dixon 2003).



Görsel: 4. Triptiğin kapalı hali, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Hieronymus Bosch, 1490-1510

Triptik kapalı konumdayken, dış paneller, dünyayı, gökyüzünü ve denizi çevreleyen yarı yarıya suyla doldurulmuş yarı saydam bir küreyi tasvir eder (Görsel 4). Renkli iç mekanla kontrast oluşturmak için kullanılan, grisaille olarak bilinen tek renkli gri tonlarında oluşturulan sahne ile Bosch, suların yeryüzünden ve yeryüzü cennetinden ayrıldığı dünya yaratılışının üçüncü gününü tasvir etmektedir (Silver 2006).



Görsel: 5. Tanrı (dış panel detayı), Dünyevi Zevkler Bahçesi, Hieronymus Bosch, 1490-1510

Sol panelin en üst sol köşesinde, Papalık tacı takan ve elinde açık bir kitap tutan bir Tanrı figürü bulunur (Görsel 5) ve her iki panelin üstünden geçen yazıt bir ayete işaret eder; “Konuştu ve oldu; O emretti ve onlar yaratıldı” (Mezmurlar 33:9). Alternatif bir yorum olarak dış paneller, başlangıcı değil, tüm resimsel döngünün sonu olarak düşünülürse, o zaman bu görüntü, ahlaksızca tüketildikten sonra dünyayı temizlemek için Tanrı tarafından gönderilen Nuh Tufanı'nın bir tasviri de olabilir. Bu bağlamda Hickson'a göre (2016) bu üçlü, dünyayı yaratmış ve insana özgür iradenin hem kutsamasını hem de lanetini vermiş olan Tanrı'nın, insanlığın başarısızlığı karşısında tüm yaratımını yok edip edemeyeceği sorusunu sormaktadır

ve bu, iç paneller ile dış kanatlarda tasvir edilen yıkıcı sel arasındaki temel bağlantıdır. Triptiğin içi ise daha da büyük bir tartışmanın konusudur.

Yan paneller birbirini kronolojik olarak takip eden üç farklı sahneye açılmaktadır. Her panelin anlamı birbirine bağlı olduğundan triptik soldan sağa doğru okunmak üzere tasarlanmıştır. Soldaki panel Tanrı'nın Havva'yı Adem'le tanıştırdığı cennet ile özdeşleştirilen sahnedir. Sağdaki panelde lanetlenen insanlıkla bir cehennem betimlemesi yer alır. Yoruma en açık olan merkezdeki panel ise, eserin adını aldığı zevkler bahçesidir. Bu bahçede cennet ile cehennem arasında sıkışan bu dünyada kendilerini zevk ve hazzın aldaticılığına kaptıran insanlar tasvir edilmektedir. Böylece triptiği soldan sağa doğru okuyarak, insanın yaratılış, yaşayış ve cezalandırılış serüvenini izlemek mümkündür (Görsel 3).



Görsel: 6. Cennet paneli, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Hieronymus Bosch, 1490-1510

Cennet panelinin (Görsel 6) merkezinde konumlanan Tanrı, başı öne eğik, mahçup Havva'yı, birlikteliklerini kutsar bir ifade ile diğer tarafında duran Adem'e sunmaktadır. Bu tasvirde Adem'in yüz ifadesi, Bosch'un cennet tasvirinde yalnızca Adem ve Havva'nın elma yüzünden ilahi lütuftan düşüşünü değil, aynı zamanda sevgi ve şehvete vurgu yapmayı amaçladığını düşündürmektedir. Tanrı, döneminin genel betimlemelerine kıyasla oldukça genç, Hz. İsa'yı anımsatan bir görünümde tasvir edilmiştir. Adem bir yandan uzanırken, diğer yandan Tanrı'nın ayağına ayakları ile temas etmektedir. Bu şekilde Tanrı, Adem ve Havva figürleri kapalı bir devre oluşturur ve ilahi güç, figürler arasında birbirine akar (Özkaya 2016).

Bu bağlamda, Hieronymus Bosch'un eserlerindeki Hristiyanlık bağlamındaki yedi büyük günah kavramına dair yorumlar da dikkate alınmalıdır. Joseph Leo Koerner, bu konuda Guevera'nın yorumlarına atıfta bulunarak, Bosch'un tablolarının bu teolojik konseptlerle nasıl iç içe geçtiğini açıklamıştır (Koerner 2004). Koerner'e göre, Bosch bu eserlerde yedi büyük günahın somutlaşmasını ve insan doğasının kusurlarını görselleştirirken, aynı zamanda izleyiciye ahlaki bir ders sunmayı hedeflemektedir (Koerner 2004).

Sanat eleştirmenlerine göre ise, cennetin tasviri masumiyetten uzak bir biçimde ele alınmıştır ve Adem'in Havva'ya yönelik bakışları, yoğun bir şehvet içeriği taşımaktadır (Dixon 2003; Koerner 2004). Bu durum, insanın günahkar doğasının kökeninin cennet olarak betimlendiği yorumunu güçlendirmektedir. Çevredeki fiskiyeler ve verimli meyve ağaçları, ileriye dönük zevkler ve kaosa işaret eden çeşitli yaratıklarla çevrilidir, bu unsurlar tasvirin bu boyutunu daha da vurgulamaktadır.

Bosch'un cennetindeki sembolik dil ile Adem ve Havva tasvirlerinin, insanoğlunun günahkar doğasını ve teolojik yansımalarını ortaya koyduğu ifade edilebilmektedir. Sanat tarihçisi Dixon ve Koerner, Bosch'un bu karmaşık simgelerini ve cennet tasvirlerini çalışmalarında detaylı bir şekilde analiz etmişlerdir (Dixon 2003; Koerner 2004).

Laurinda Dixon, Bosch'un eserlerindeki dini ve erotik unsurları, özellikle Adem ve Havva'nın tasvirlerindeki cinsel ve günahkar imgeleri ele almaktadır. Dixon'ın çalışması, bu imgelerin Bosch'un döneminin inanç sistemlerine nasıl meydan okuduğunu ve sanatsal ifadesinin derinlemesine bir bakışını sunmaktadır (Dixon 2003). Öte yandan, Joseph Leo Koerner Bosch'un eserlerindeki sembolizmi daha geniş bir teolojik ve kültürel bağlamda incelemektedir. Koerner, Bosch'un sanatında dini temaların reformasyonunu ve bu temaların Rönesans Avrupa'sının dini ve kültürel bağlamı içinde nasıl anlaşılabilirliğini tartışmaktadır (Koerner 2004).



Görsel: 7. Dünya paneli, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Hieronymus Bosch, 1490-1510

Merkezi panelde (Görsel 7), Bosch'un Tanrı'nın özgür iradeyi bahşettiği insanın yaratılışının ilahi bir hata olabileceğini söyleyip söylemediğine dair bir varsayım üzerinde durulabilir. Bu panelde, duyuları aldatan, şehvet günahına adanan sahte bir cennet tasvir edilir. Panellerde panoramik bir kompozisyona izin veren ortak bir ufuk çizgisine sahip tek ve kesintisiz bir manzara kullanılarak, Cennet'in Dünya ve Cehennem ile olan devamlılığı vurgulanmaktadır. Bosch'un tasvir ettiği erkek ve kadınlar, bir cennet yaşadıklarına inansalar da orta panelin ilettiği mesaj, bu günahkâr zevklerdeki mutluluğun ve hazzın kırılganlığı ve geçici doğasıdır.

Bosch şehvetin vahşi coşkusu ve tuhaflığını, bu panelde oldukça detaylı yansıtmıştır. Resim zevk arayan bir dünyada yaşayan insanların içinde olduğu bir rüya görüntüsünü andırır ve bu rüya betimlemesi Bosch'un ikonografik özgünlüğünü güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Bosch, bu rüya sahnesinde insanlığın kötülüğün cazibesine karşı savunmasızlığını, günahın aldatıcı cazibesini ve şehvet, sapkınlık, müstehcenliğin çekiciliğini tasvir eder. Sahne, zevkli bir dünyaya ait sürrealist bir manzara ve ona ait unsurları bir ahenk içinde bir araya getirmektedir.



Görsel: 8. Dünya panelinden ayrıntılar, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Hieronymus Bosch, 1490-1510

Devasa kuşlara, büyük boy meyvelere ve tuhaf bitki örtüsüne ev sahipliği yapan bu bahçede çok sayıda çıplak erkek ve kadın figürü bulunmaktadır (Görsel 8). Hem siyah hem de beyaz tenli bu erkek ve kadın figürleri, genellikle gruplar veya çiftler halinde görülür ve panelin en önemli teması olan şehvet günahına atıfta bulunan güçlü bir erotik yük ile aşk ilişkilerini sürdürürler. Öte yandan pek çok figür, parıldayan baloncukların, aralıklı istiridye kabuklarının, yumurtaların içinde görülür ve kuşlar ile garip melez yaratıklar tarafından olgun meyvelerle beslendiği görülmektedir. Sahnede, kendi boyutlarından çok daha büyük olarak tasvir edilen hayvanlar ve sanatçının tamamen hayal ürünü olan yaratıklar görülür.

Orta bölgede, çeşitli hayvanların üzerine binerek daireler çizen erkekler, etrafında döndükleri havuzun içindeki kadınların dikkatini çekmek ister gibidirler. Bu şekilde erkekler ve kadınlar arasındaki doğal etkileşim ve çekim gücü vurgulanır. Sahne izleyiciye canlı, kaotik ve orgiastik bir tonda aktarılır. Figürlerin engellenmemiş davranışları ilk bakışta şehvetli gibi görünse de aslında belirsizdir. Walter S. Gibson'un da öne sürdüğü gibi, "her yerde cinselliğe işaret eden ortaçağ sembolizmi mevcuttur" ancak açıkça tasvir edilen cinsel bir eylem bulunmaz (Gibson 1973).

Burada yer alan figürlerin eğlendiği görülse de Bosch'un eserleri, zevklerin geçiciliğini ve sonrasında bekleyen kaderi vurgulayan ipuçlarıyla doludur. Bu ipuçları üzerine derinlemesine okumalar yapılabilir. Merkezi panelin her iki tarafına yerleştirilen böcek gözlü dev baykuşlar Bosch'un zamanında kötülük sembolüdür ve Gibson'a göre manzarayı süsleyen çoğu meyvenin içinin boş olması değersizliğe işaret ettiği düşünülmektedir (Gibson 1973). Panelin tam ortasına yerleştirilen çeşme ise her şeyin yolunda olmadığına dair başka bir işaret sunmaktadır. Form olarak, solda Cennet panelinde görülen parıldayan kristal pınarı yansıtırsa da dikkatli bakıldığında çeşmenin dünyevi zevklerin geçici doğasını sembolize etmek için kırık olarak tasvir edildiği görülmektedir.



Görsel: 9. Cehennem paneli, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Hieronymus Bosch, 1490-1510

Eserin en sağdaki paneli, paradoksal olarak, en rahatsız edici ve en az esrarengiz olanıdır (Görsel 9). Hem Bosch'un hem de dönemin diğer sanatçılarının daha önceki cehennem vizyonları, Bosch'un bu eserde yansıttığına kıyasla oldukça sadedir. Pek çok sanat eleştirmeni, Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi'nde yarattığı dünyayı insanları cezaya götüren sahte bir cennet olarak nitelendirmiştir (Rice 1975; Bosing, 1994; McCarthy 2018; Van Tuijl 2021). Zevk dünyası ile Cehennem ve onun ortak paydası olan günah arasındaki bağlantı, her üç panel tarafından paylaşılan kesintisiz bir ufuk çizgisiyle vurgulanmıştır. Bu zevk serüveninin sonunda da günahkarların dev tavşanlar tarafından cezaya çarptırıldığı, devasa aletlerde işkence gördüğü ve böceklere benzer acayip yaratıklar tarafından yutulduğu bir yer olan Cehennem'den sahneler sunulur.

Eserin cehennem panelinin kaotik atmosferi içerisinde, kaotik duvarlar arasında bir silüetle kazınmış insan bedenlerini tuhaf giyimli cellatlar ve hayvan formunda şeytanlar tarafından kuşatılması tasvir edilmektedir. İlk iki panelde çıplaklıklarını hür bir biçimde sergileyen bedenler bu panelde artık çıplaklığın erotizminden sıyrılır ve utanıp örtünmeye kalkarlar. Bosch böylelikle, maddi dünyanın cezbedici güzelliklerine kapılan ve sonsuza kadar lanetlenen günahkarların ibretlik sonunu resmeder. Triptiğin bir bütün olarak anlamı ne olursa olsun, Bosch izleyiciye bu yozlaşmış dünyada lanetlenmenin çok olası belki de mümkün olan tek sonuç olduğunu hatırlatır (URL-1).



Görsel: 10. Cehennem panelindeki cehennem prensi detayı, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Hieronymus Bosch, 1490-1510

Merkezi panelin baskın teması zevk ve şehvet olsa da, Bosch'un Cehennem'i izleyiciye şehvetten açgözlülüğe ve gösterişe kadar çok çeşitli kötülükleri sunmayı amaçlar ve burada tüm Kardinal Günahlar cezalandırılır. Tasvire göre büyük günahlardan biri olan müziğe yönelik sembollere belirgin bir vurgu vardır ve müzik ile ilgilendikleri için cezalandırılanlara enstrümanlarla işkence yapılır. Lavta ve arp üzerine gerilen bedenler ve bir insanın kalçasına yazılmış notalara bakarak şarkı söyleyen bir koro grubu başta olmak üzere müzik ile alakalı bir çok detay göze çarpmaktadır. Hemen ön plandaki kalabalık arasında seçilen tavla, zar ve iskambil kağıtları gibi nesnelere kumar ve çeşitli oyunlara dair günahların cezalarının verilmesini yansıtmaktadır. Açgözlü ve hırslı insanlar, onları acı çeken ruhların derinliklerine atan, kral tahtı gibi bir tuvalet sandalyesine oturmuş kuş kafalı bir yaratık tarafından yutulur. Kafasındaki ters dönmüş kazanı bir taç gibi taşıyan ve insanları yiyerek cezalandıran bu figür Cehennem'in Prensi olarak adlandırılır (Görsel 10). Öte yandan prensin tahtının önünde uzanan bir kadının bir yaratığın kalçasından yansıyan aksine bakmaya zorlanması gururun; hemen sağ tarafta bir şövalyenin vahşi yaratıklarca yenmesi öfkenin; prensin sağ tarafında yatağında uzanan bir adamın eziyete maruz kalması ise tembelliğin cezalandırılma biçimidir.



Görsel: 11. Cehennem panelindeki ağaç detayı, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Hieronymus Bosch, 1490-1510

Sahnenin neredeyse merkezinde sahneden dışarı bakan, çatlamış kabuklu gövdesi ölü bir ağacın dallarına saplanmış, bir insan figürü (Görsel 11) yer almaktadır. Bosch'un hayatı ve çalışmasıyla ilgili birçok şeyi kaynaklarca doğrulamak zor olsa da, bazı eleştirmenler sanatçının Cehennem paneli içindeki bu yarı insan yarı ağaç figürünün Bosch'un otoportresi olduğunu ileri sürmüştür (Belting 2002; Dixon 2006; Silver 2011). Bu teori ilk olarak sanat tarihçisi Hans Belting tarafından eser hakkında yazdığı kitabında Ağaç Adama işaret edilerek ortaya atılmıştır (Belting 2002). Ağaç Adamın yüz ifadesinden hüznün ve pişmanlık okunmaktadır. Kendi portresi olduğu düşünüldüğünde Bosch'un tüm bu eziyetli hayal gücünün merkezinde insan bilincinin varlığını oldukça çarpıcı bir şekilde göstermeye çalıştığı söylenebilir.

Ağaç Adam'ın gövdesinin içindeki meyhanede oburluk günahına ithafen şeytanın sembolü olan dev bir kurbağanın üzerine oturan yarı çıplak insanlar, nahoş yaratıklara şeytanlar tarafından servis edilmeyi beklerken tasvir edilmiştir. Şeytani meyhanedeki figürlerin cehenneme gitmesine neden olan şey kuşkusuz tembellik, oburluk ve alkol kullanımınıdır. Arka planda, bir bıçakla delinmiş yerde çırpınan devasa bedensiz kulaklar görülmektedir. Aslında, buradaki sembollerin ve işkencelerin çoğu, duyuların düşünceleri kandırarak insanları aşırı tüketime yönlendirdiği anlamını çağırır. Ortaçağ'da günahın özü ve erdemin kaybedilişinin yegane sahibi sayılan şehvet ve cinsellik, eserin genelinde günaha teşvik edici ve sonunda cezalandırmaya sebep yaratıcı olarak sunulmaktadır (Özkaya 2016).

Düşsel yaratıklarla dolu sihirli ve hayali bir dünya yarattığı ve parlak renkler kullandığı yapıtlarındaki kişisel üslubu ile farkında olmadan Rönesans'ı atlayıp modern sanata ulaşan Bosch (Şenol 2016), günahkar insanlar, cennet ve cehennem tasvirleri ile oldukça yaratıcı bir hayal gücüne sahip bir ressam olarak çağdaşlarından ayrılmıştır. Fantastik, fütüristik, şeytani imgeleri ve melez yaratıklarıyla sanatçı, kendine has bir üslupla sıra dışı, karmaşık

ikonografiler ortaya koymasından sürrealistlerin öncüsü olarak kabul görmektedir (Bülbül 2014).

Hieronymus Bosch'un bu eseri, cennet, cehennem ve cezalandırma kavramları çerçevesinde şekillenmiştir. Dönemin Hristiyan dünyası, Bosch'un yaşadığı dönemde büyük çalkantılar yaşamıştır ve yeni mezheplerin ortaya çıkışı, dini düşüncenin ve inancın dönüşümünü işaret etmiştir (Fraenger 1951; Den Hollander 1997). Bosch'un eserlerinin bu dönemde ortaya çıkması, onun sanatındaki dini ve ahlaki temaların daha iyi anlaşılmasına olanak tanıyabilmektedir. Özellikle, ressamın Hertogenbosch şehrinde yer alan Brotherhood of Our Dear Lady adlı elit dini birlikle olan bağlantısı, bu bağlamda önem taşımaktadır (Koerner 2006).

Bosch'un Brotherhood of Our Dear Lady ile olan ilişkisi, onun eserlerindeki dini ve ahlaki mesajların daha derin bir bağlamda değerlendirilmesine yardımcı olmaktadır. Bu kardeşlik, Meryem'e olan özel bir bağlılık gösteren ve dönemin sosyal hiyerarşisini yansıtan bir yapıdır. Bosch, bu yapının bir parçası olarak, eserlerinde dönemin toplumsal ve dini eleştirilerini sanatına taşıyabilmiştir. Özellikle, kardeşliğin etkinliklerinin ve dini törenlerinin Bosch'un eserlerindeki simgesel unsurlara nasıl ilham kaynağı olduğu dikkat çekicidir.

Koerner'in analizleri, Bosch'un eserlerinde kullandığı ikonografilerin, dönemin mezhepsel çatışmalarından beslendiğini göstermektedir. Bosch, "Dünyevi Zevkler Bahçesi"nde dini sembelleri, hem cenneti hem de cehennemi tasvir etmek için kullanarak, dönemin Katolik Kilisesi'ne yönelik eleştirilerini ve yeni mezheplerin ortaya çıkışını görsel bir dile dönüştürmüştür (Koerner 2006).

Koerner, Bosch'un karakterlerindeki yozlaşmaları ve ahlaki çöküşleri, eserlerindeki aşırı yeme, içme ve şehvet sahneleri üzerinden ele aldığını ve bu tasvirlerin Brotherhood of Our Dear Lady gibi dini birliklerin ahlaki standartlarını yansıtan bir çerçevede işlendiğini ileri sürmüştür (Koerner 2006).

Bosch, dini ve ahlaki öğretileri, sanatı aracılığıyla didaktik bir biçimde sunmaktadır. Koerner bu durumu, Bosch'un cehennem tasvirlerinde gözlemlenen ahlaki dersler ve uyarılar bağlamında açıklamıştır. Eserde cehennemi betimleyen panel, dönemin insanlarını günahkar yaşamlarının sonuçları hakkında uyarıcı bir görsel pranga olarak işlev görmektedir. Bu tür imgeler, dönemin dini çerçevesinde önemli bir yere sahip olan ve insanları günah işlemekten caydırmayı amaçlayan Brotherhood of Our Dear Lady'nin etkilerini yansıtır niteliktedir (Koerner 2006).

Koerner'in çalışmasında, insanın yaratılışından dünyevi zevklere kapılışına ve sonrasında cehennemdeki cezalandırılışına kadar olan süreç, Bosch'un kapsamlı bir teolojik ve kozmolojik düşünce sisteminin parçaları olarak işlenmiştir. Bu bağlamda, dönemin dini ve sosyolojik çerçevesi, Bosch'un kozmolojik düşüncesini şekillendiren ve eserlerine derin bir anlam katmayı sağlayan bir temel oluşturmuştur (Koerner 2006).



Görsel: 12. Yedi Ölümcül Günah, Hieronymus Bosch, 1500, Ahşap üzerine yağlı boya, 120x150 cm, Prado Müzesi, Madrid

Bosch'un eserleri, o dönemde yaygın olan ahlaki çöküntü ve dini ikiyüzlülüğü üzerine yoğunlaşmaktadır. "Dünyevi Zevkler Bahçesi"nin yanı sıra "Yedi Ölümcül Günah" eserinde de Bosch, insanın karanlık yönlerini ve günahlarını grotesk ve sıklıkla rahatsız edici imgelerle tasvir etmiştir (Görsel 12). Bu eserlerde yer alan çıplaklık, şehvet ve açgözlülük gibi temalar, Bosch'un dönemin toplumsal düzenine ve kilisenin birey üzerindeki ahlaki otoritesine yönelik eleştirilerini yansıtmaktadır (Koerner 1993).

Bosch'un sanatındaki bu toplumsal ve ahlaki eleştiriler, aynı zamanda o dönemde Avrupa'da gözlemlenen geniş çaplı dini şüpheciliği ve insan merkezli bir dünya görüşüne doğru evrilen felsefi yaklaşımlara da işaret ettiği düşünülmektedir. Bosch, eserlerinde, dini temaları ve figürleri kullanarak, insanın içsel çatışmalarını ve dünya hayatının cazibelerine kapılmanın sonuçlarını vurgulamaktadır. Bu, aynı zamanda Rönesans döneminde artan bireyciliğin ve insan doğasının daha derinlemesine keşfinin bir göstergesi olabilmektedir.

Koerner, Bosch'un bu tasvirlerini "Bosch and Bruegel: From Enemy Painting to Everyday Life" kitabında, Rönesans Dönemi Avrupa'sının geniş toplumsal ve dini yapılarını sorgulayan bir bağlamda değerlendirmektedir. Her bir günah için Koerner'in çıkarımları şu yöndedir (Koerner 2017);

Kibir (Pride): Koerner, kibirin Bosch'un eserinde nasıl bir iktidar ve elit eleştirisi olarak işlendiğini vurgulamaktadır. Kibir, sosyal statü ve iktidarın kötüye kullanılmasını simgelemektedir. Bosch, bu günahı tasvir ederken, dönemin üst sınıfının ahlaki yozlaşmasını eleştirir.

Açgözlülük (Greed): Koerner, açgözlülüğün, ekonomik eşitsizlik ve mal mülk hırsı üzerinden toplumsal yargıları yansıttığını belirtir. Bosch, bu panelde zenginlik peşinde koşan ve etik değerlerden uzaklaşan bireyleri eleştirir.

Şehvet (Lust): Koerner'e göre, Bosch şehveti, dönemin cinsel ahlak anlayışına bir meydan okuma olarak göstermiştir. Bu günah, toplumdaki cinsel baskıların ve yasakların bireysel davranışlar üzerindeki etkilerini ele almıştır.

Kıskançlık (Envy): Kıskançlık, Bosch'un eserlerinde genellikle insanlar arası çatışmalar ve sosyal rekabet olarak resmedilmektedir. Koerner, bu tasvirlerin, dönemin sosyal dinamiklerindeki çekişmeleri ve bireyler arası ilişkilerdeki gerilimleri gösterdiğini vurgulamıştır.

Oburluk (Gluttony): Bosch'un oburluk tasvirleri, Koerner'e göre, toplumsal bolluk içindeki aşırılıkları ve tüketim kültürünü eleştirmektedir. Bu, dönemin zenginliğin kötüye kullanımına ve aşırı tüketimine bir gönderme yapmaktadır.

Öfke (Wrath): Koerner, öfkenin Bosch'un eserlerinde sıklıkla şiddet ve intikam arzusu olarak gösterildiğini belirtmiştir. Bu, toplumsal ve bireysel düzeydeki şiddet eğilimlerine dair eleştiriler içermektedir.

Tembellik (Sloth): Bosch'un tembellik tasvirleri, Koerner'e göre, toplumsal ve ekonomik katkıda bulunmamayı eleştirmektedir. Bu ise, toplumun ilerlemesini engelleyen bireysel pasiflik ve ilgisizliği vurgulamaktadır.

Koerner'in analizleri, Bosch'un eserlerinin, sanat tarihçileri ve sosyologlar için zengin bir inceleme alanı sunduğunu vurgulamaktadır. Bosch, eserlerinde dönemin toplumsal ve dini yapılarının derin eleştirisini yaparken, aynı zamanda izleyicilerine ahlaki bir ders vermeyi amaçlamaktadır. Bu, Bosch'un sanatının kalıcılığını ve etkileyciliğini arttırmakta, onun eserlerinin yüzyıllar boyunca önemini korumasını sağlamaktadır. Sonuç olarak, Bosch'un yedi ölümcül günah tasvirleri, Rönesans Dönemi'nin geniş toplumsal ve dini yapılarını sorgulayan, zengin ve çok katmanlı eserler olarak değerlendirilebilmektedir.

Pieter Bruegel

Rönesans'ın Hollandalı ustası Bosch'un çalışmalarının gücü yalnızca yenilikçi, merak uyandıran sembolizmde değil, aynı zamanda zamansız insan dürtülerinden yararlanma ve bunları büyüleyici bir alaka düzeyiyle çağdaş izleyicinin dünyalarına geri yansıtma becerisine de dayanmaktadır (Gotthardt 2019). Bosch'un sanatı, fantastik yaratıklar, ateş püskürten canavarlar ve cehennemin kıyamet vizyonları ile karakterize edilmektedir (URL-2). Onun bu fantastik, ürkütücü resimleri bugünün sanat dünyasında şaşırtıcı görüntüler içermese de, kendi döneminde oldukça marjinal kabul edilmiştir. Bosch'un resimlerine duyulan hayranlık, onu izleyen izleyicilerin olduğu kadar diğer sanatçıların da hayal güçlerini tetikler ve Bosch'un sanatsal çizgisinden esinlenen farklı bir sanatçı grubunun ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Onun tarzını kopyalayan çoğu ressamdan biri, Hollanda ve Flaman Rönesans resminin en önemli sanatçılarından bir diğeri olan Pieter Bruegel'dir; Hieronymus Bosch, Bruegel'in çalışmalarının ana etkileyicisidir (Koerner 2017). Manzara resmi ve oymabaskıların yanı sıra çok figürlü kompozisyonlara ilgi duyan ve bunu resimlerinde uygulayan Bruegel'in dağınık öbekler halinde serpiştirilmiş figürlerden oluşan bu kompozisyonlarında kuvvetli bir Bosch etkisi görülür. Özellikle ressamın "Ölümün Zaferi", "Deli Meg" gibi karanlık atmosferli resimlerinde kasvetli bir ruh, didaktik ahlakçılığı çok aşan acımasız bir ironi ve hatta saldırganca şiddetli bir karamsarlık göze çarpar (Özer 2009).



Görsel: 13. Asi Meleklerin Düşüşü, Pieter Bruegel, 1562, Ahşap üzerine yağlı boya, 117x162 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi

Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi triptiğinde, iyilik, kötülük, dünyevi zevk ve günah konularını işleyerek melez yaratıkları tasvir etmesi gibi, Bruegel de "Asi Meleklerin Düşüşü" (Görsel 13) adlı eserinde benzer bir tema kullanmıştır. Dinler tarihinde ilk kez "Hanok'un

Kitabı'nda bahsedilen Düşmüş Melekler, yeryüzüne ait olan bütün kötülüklerin kaynağı olarak anlatılmaktadır (Charles 1903).

Buradaki inanişe göre bu melekler insanları büyücülük, savaşma gibi kötü işlerin içine çekerek insanoğlunun doğru yoldan çıkmasına sebep olurlar. Azazel denen melek insanlara savaş aletleri yapmayı; Semyaza ise sihir yapmayı öğreterek onları kendi taraflarına çeker. 1562 yılında tamamlanan ve Düşmüş Melekleri konu alan bu eserdeki çok sayıda figür arasında yer alan ana figür, turkuaz pelerini, altın zırhı ve kalkanı ve elinde bir kılıçla tasvir edilen baş melek Mikail'dir. Mikail düşmüş melekleri ve insan, hayvan, bitki parçalarının birleşiminden meydana gelen şeytani yaratıkları yenerek zafer kazanmaktadır.

Baş meleğin üzerinde, gökyüzünde bir delik gibi görünen güneşten çıkan figürler yer alır ve bu figürler Lucifer'i, düşmüş melekleri ve şeytani yaratıkları temsil eder. Baş melek Mikail'in her iki yanındaki figürler, asi meleklerle mücadeleye yardım eden iyi meleklerdir. Her iki köşe üst kısımda, iyiyle kötü arasındaki savaş çoktan oynanmış gibi enstrümanlarını çalan melek müzisyenler konumlandırılmıştır. Trompet çalma eylemi bir zaferin habercisidir. Resim, üst kısım cennet ve alt kısım cehennemi temsil eden bölünmüş bir manzara olarak tasvir edilmiştir.



Görsel: 14. Asi Meleklerin Düşüşü, Hieronymus Bosch, 1500, Ahşap üzerine yağlı boya, 69x35 cm, Prado Müzesi, Madrid

Bruegel, eserinde Bosch'un 1500 yılında tamamladığı düşünülen aynı adlı eserinde olduğu gibi fantastik yaratıkları etkili bir şekilde tasvir etmiştir (Görsel 14). Bruegel de bu eserinde, kanatlı melekler ve insan-hayvan karışımı hibrit yaratıkların birbirleriyle iç içe geçerek gökten yeryüzüne süzüldüğü bir sahneyi betimlemiştir. Bu triptikte Bosch, gökten

düşmüş asi melekleri canlandırarak, dini metinlerden alınan bu dramatik sahneyi kendi tarzında yorumlamıştır. Bruegel, Bosch'un bu temasını daha da genişletmiş; düşmüş melekler konusunu kendi eserinin merkezine alarak, bu figürleri, insanlık durumunun ve kozmik mücadelenin bir yansıması olarak detaylandırmıştır (Panofsky 1955).

“Asi Meleklerin Düşüşü”, İsa'nın öğretisine sadakatsiz olan ve isyan eden meleklerin cennetten kovulmasını tasvir etmektedir. Dolayısıyla bu temanın, dönemin Katolik doktrinini pekiştiren ve Kilise'nin otoritesini savunan bir mesaj içerdiği düşünülmektedir. Reformasyonun getirdiği toplumsal çatışmalar, Bruegel'in eserinde yer alan kaotik ve karanlık imgelerle yansıtılmaktadır.

Bu tema, yalnızca dini bir anlatı olmanın ötesinde, insan doğasının temel zaaflarını ve ahlaki dersleri de barındırır. Rönesans Dönemi düşünürlerinden Antonio de Guevara'nın ahlaki öğretileri, Bruegel'in eserindeki bu temanın anlaşılmasına önemli katkılar sağlamaktadır. Eserde, cennetten kovulan melekler, Guevara'nın tanımladığı kibir ve gururun sembolik temsilcileri olarak ifade edilebilmektedir. Meleklerin isyanı, onların Tanrı'nın otoritesine karşı çıkmaları ve kendilerini Tanrı'dan üstün görmeleri sonucu gerçekleşmiştir. Bu durum, Guevara'nın insan doğasının en tehlikeli zaaflarından biri olarak tanımladığı gurur ve kibir ile doğrudan ilişkilidir.

Guevara'nın ahlaki felsefesinde, gurur ve kibirin sadece bireysel düşüşe değil, aynı zamanda ilahi adaletin tecellisine de neden olduğu vurgulanmaktadır (Guevara 1539). Bruegel'in eserinde, cennetten kovulan meleklerin cehenneme düşüşü, bu ilahi adaletin bir tezahürü niteliğindedir. Bu düşüş, kibir ve gururun kaçınılmaz sonucu olarak yorumlanabilmektedir. Guevara, bu tür zaafların insanı ilahi düzenden uzaklaştırdığına ve sonunda cezalandırılmasına yol açtığına inanmaktadır (Guevara 1539). Bu bağlamda Bruegel'in eseri, bu öğretinin sanatsal bir ifadesi olarak değerlendirilebilmektedir.

Bruegel'in bu yaklaşımı ayrıca, Rönesans döneminde sürrealist ve simgesel unsurların nasıl işlendiğini ve bu unsurların sanatçıların eserlerinde nasıl evrildiğini gösteren açık bir örnek sayılabilmektedir. Bosch'un etkileyici kompozisyonlarından ilham alarak Bruegel, düşmüş melekleri, toplumsal ve teolojik çerçevede daha geniş bir bağlamda ele almış ve bu temayı, döneminin sosyo-politik ve dini meselelerine dair bir yorum olarak sunmuştur.



Görsel: 15. İkarus'un Düşüşüne Eşlik Eden Manzara, Pieter Bruegel, 1558, Tuval üzerine yağlı boya, 73,5x112 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Brüksel

Pieter Bruegel'e atfedilen "İkarus'un Düşüşüne Eşlik Eden Manzara" adlı eseri (Görsel 15), mitolojik bir anlatı olan İkarus'un hikâyesini ele alırken, Hieronymus Bosch'un eserlerinde sıkça rastlanan fantastik elementleri, günlük yaşamın sıradan bir parçası olarak sunma yöntemini benimsemiştir. Bu yaklaşım, Bruegel'in Bosch'un stilistik ve tematik etkilerini nasıl kendi perspektifiyle harmanladığının ve dönemin toplumsal gerçeklerine nasıl yeni bir anlam katmaya çalıştığına göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Bruegel, kendisine atfedilen bu eserde, İkarus'un düşüşünü merkeze almak yerine, bu dramatik olaya kayıtsız kalan köylü yaşamını ve doğal manzarayı ön plana çıkarmıştır. Bu kompozisyon tercihi, Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi"nde gördüğümüz üzere, önemli ve dramatik olayların, yaşamın küçük ve sıradan detayları içinde yer alması fikrini yansıtmaktadır. Bosch, genellikle karmaşık ve ayrıntılı sahnelerinde, göz alıcı olayları ve figürleri, günlük yaşamın bir parçası olarak göstererek izleyicinin dikkatini dağıtmak için çok katmanlı bir anlatım sunduğu düşünülmektedir.



Görsel: 16. İkarus'un düşüş detayı, İkarus'un Düşüşüne Eşlik Eden Manzara, Pieter Bruegel, 1558

Bruegel'in kendisine atfedilen eserinde İkarus'un düşüşü, resmin alt sağ köşesinde (Görsel 16), denizde sadece küçük bir çift bacak ve bir çift kanat olarak tasvir edilirken, bu dramatik mitolojik olay, resmin genelindeki diğer faaliyetler tarafından göz ardı edilmiştir. Köylüler tarlalarını sürmeye devam etmekte, bir çoban koyunlarını beklemekte ve bir balıkçı sakın sakın ağlarını çekmektedir. Bu sahneler, Bruegel'in, Bosch'un fantastik ve alegorik unsurlarını, daha geniş bir toplumsal ve doğal çerçevede, neredeyse bir yan olay olarak sunma biçimini göstermektedir.

Bruegel'in eseri, mitolojik bir hikayeyi gündelik yaşamla birleştirerek, bireylerin büyük olaylara karşı duyarsız kalabileceğini göstermektedir. İkarus'un trajik düşüşü, tabloda neredeyse görünmez bir detay olarak resmedilmiştir. Bu, eserin ön planında yer alan ve günlük işlerine odaklanmış köylülerin, balıkçıların ve çobanların dikkatinden kaçan bir olaydır. Bruegel'in bu tercihi, Pierre Bourdieu'nun "habitus" kavramını akıllara getirmektedir.

Bourdieu, habitus'u bireylerin içinde buldukları sosyal çevre ve yapıların, onların algılarını, düşüncelerini ve davranışlarını nasıl şekillendirdiğini açıklamak için kullanmıştır (Bourdieu 1977). Habitus, bireylerin toplumsal pratiklerini doğal ve sorgulanmamış hale getirir. Bu pratikler, toplumun genel yapısı içinde içselleştirilmiş normlar ve değerler tarafından belirlenir ve bireyler bu normlar ve değerler doğrultusunda hareket ederler (Bourdieu 1977).

Bruegel'in tablosunda, köylülerin ve işçilerin günlük işlerine odaklanmış olmaları, onların sosyal pratiklerinin ve habituslarının bir yansımasıdır. İkarus'un düşüşü gibi dramatik bir olay bile, onların dikkatini çekmez çünkü günlük yaşamın rutin işleri, onların hayatlarının merkezinde yer alır. Bu, büyük olayların ve trajedilerin bile toplumsal yapının ve gündelik yaşamın devamlılığı içinde göz ardı edilebileceğini göstermektedir. Bruegel'in eseri, bu anlamda, bireylerin sosyal pratiklerinin geniş toplumsal yapılar içinde nasıl doğal ve sorgulanmamış bir hal aldığını görselleştirir niteliktedir.



Görsel: 17. Körlerin Kıssası, Pieter Bruegel, 1568, Ahşap üzerine yağlı boya, 86x154 cm, Capodimonte Ulusal Müzesi, Napoli

Pieter Bruegel'in "Körlerin Kıssası" eseri ise (Görsel 17), Hieronymus Bosch'un alegorik ve didaktik tarzının Bruegel'in kendi sanatında nasıl bir yansıma bulunduğunu gösteren mükemmel bir örnektir. Bruegel, bu eserde Yeni Ahit'ten alınan ve körlerin birbirlerini izlediği, ancak sonunda tümünün bir çukura düşeceği trajik bir hikâyeyi tasvir etmiştir. Bu kompozisyon, Bosch'un eserlerinde sıklıkla işlediği insan doğasının kusurları ve ahlaki derslerin fantastik ve sembolik bir anlatımla sunulmasının devamıdır.

Bruegel'in körleri, Bosch'un fantastik figürlerine nazaran daha gerçekçi olsalar da, onların trajik kaderi Bosch'un grotesk ve sembolik karakterleriyle paralellikler bulunduğu görülmektedir. Bruegel, Bosch'un alegorik yaklaşımını alır ve bunları dönemin Avrupa'sındaki toplumsal adaletsizlikler, günlük yaşamın detayları ve insan doğasının çelişkileri üzerine detaylı bir perspektifle harmanlamıştır.

"Körlerin Kıssası", Bruegel'in toplumsal eleştirilerinin daha belirgin olduğu bir eserdir. Burada, körlerin birbirlerini takip etmesi ve sonunda hepsinin düşmesi, toplumsal uyum ve itaatin tehlikelerine dair güçlü bir metafor oluşturmuştur. 16. yüzyıl Avrupa'sında, özellikle Flandre bölgesinde (bugünkü Belçika ve Hollanda), büyük toplumsal değişimlerin yaşanması, Feodal sistemin çözülmesi, Reformasyon'un etkileri, kentleşme ve ticaretin artması gibi faktörler toplumu derinden etkilediğinden Bruegel, eserlerinde bu toplumsal dönüşümleri ve çelişkileri sıkça işlemiştir (Snyder 1990).

Reformasyon ve Karşı-Reform hareketleri, Avrupa'da dini çatışmaların artmasına neden olmuştur. Bruegel'in "Körlerin Kıssası" bu bağlamda, dini dogmatizme ve körü körüne takipçiliğe bir eleştiri olarak yorumlanabilmektedir. Körlerin birbirini takip ederek düşmesi, liderlerin ve takipçilerinin körlüğünü, yani eleştirel düşünceden yoksun olmalarını simgelemektedir (Hagen ve Hagen 1994). Bruegel'in, insan doğasına dair keskin gözlemler yaparak, bireylerin ve toplumların kendi hatalarını fark etmeme eğilimlerini vurguladığı görülmektedir. Eserdeki kör figürler, aynı zamanda dönemin sosyal hiyerarşisini ve güç yapısını da eleştirir; liderlik edenlerin de takipçilerden farklı olmadığını, onların da aynı hatalara düşebileceğini gösterir niteliktedir (Westermann 2005).

Bu bağlamda eser, Gustave Le Bon'un "Kitleler Psikolojisi" ile ilişkili olarak değerlendirilebilir. Le Bon, kitlelerin bireysel akıl yürütme yetilerini kaybedip duygusal ve sürükleyici bir şekilde hareket ettiğini savunur (Le Bon 1895). Bruegel'in kör figürleri,

liderlerini sorgulamadan takip eden kitleleri temsil eder. Ayrıca, Le Bon liderlerin karizmatik ama irrasyonel olabileceğini belirtir. Bruegel'in kör lideri, kendi hatalarını takipçilerine aktaran liderlerin tehlikesini gösterir niteliktedir (Hagen ve Hagen 1994). Bu bağlamda, Bruegel'in eseri, Le Bon'un kitle psikolojisi teorilerini yüzyıllar öncesinden görsel olarak temsil ettiği söylenebilir.

Bu perspektiften bakıldığında Bruegel'in "İkarus'un Düşüşüne Eşlik Eden Manzara" ve "Körlerin Kıssası" eserleri, Bosch'un fantastik ve alegorik stiline, Bruegel tarafından kendi döneminin toplumsal ve kültürel bağlamına nasıl uyarlandığını gösteren örneklerdir. Bruegel'in bu eserleri, toplumsal normlar, bireyler arası ilişkiler ve ahlaki dersler üzerine yapılan geniş çaplı bir eleştiriyi içerir ve Bruegel'in Bosch'tan aldığı ilhamı, kendi zamanının gerçekleriyle bütünleştirme yeteneğinin bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Bu, Bruegel'in sanatının, Bosch'un fantastik ve alegorik stilini toplumsal bir perspektifle zenginleştirerek, dönemin toplumsal yapılarına ve insan doğasına dair bir yorum getirdiğini gösterir.

Bruegel'in üslup ve teknik olarak kendi tarzını oluşturması ve İtalyan Rönesans Resmi'nden farklılaşmaya başlaması sürecinde Hieronymus Bosch gibi büyük bir ustanın etkisi yadsınamaz. Sanatı dışavurumculuğa ilham verirken Bosch, "Dünyevi Zevkler Bahçesi" başta olmak üzere birçok eseriyle beş yüz yıl öncesinden sürrealist oluşuma önemli katkılarda bulunmuştur. Bruegel de Bosch gibi Dışavurumculuk, Sürrealizm gibi birçok modern sanat anlayışını yüzyıllar öncesinden haber verir ve sanat yaşamı boyunca çağdaşlarından farklı bir yerde durarak kendinden sonraki sanat anlayışını reforma uğrattığı söylenebilir. Bu bağlamda hem Bosch hem de Bruegel'in derin sembolik anlamlara sahip eserleri günümüzde de en az kendi dönemlerinde olduğu kadar hayranlık uyandırmakta ve bu büyük ustaların ruhu sanatlarıyla çağlar ötesinden bize seslenmeyi başarmaktadır.

SONUÇ

Hieronymus Bosch ve Pieter Bruegel'in eserleri, Rönesans dönemi sanatında sürrealizm ve toplumsal eleştirinin güçlü birer yansımasıdır. Bosch'un fantastik ve ürkütücü imgeleri, insan doğasının karmaşıklığını ve toplumsal sapmaları vurgularken, Bruegel bu temaları daha gerçekçi ve toplum odaklı bir bakış açısıyla ele almıştır. Her iki sanatçı da eserlerinde dini, ahlaki ve sosyal eleştiriler sunarak dönemin katı ahlaki yargılarına meydan okumuş ve insan doğasının karmaşıklığını görsel bir dille ifade etmiştir.

Bosch'un eserleri, ahlak, dindarlık ve toplumsal sapmalar üzerinden radikal bir eleştiri sunarken, Bruegel bu eleştirileri dönemin toplumsal gerçekleriyle ilişkilendirerek insan

doğasının ve toplumsal yapıların derinlemesine bir incelemesini yapmıştır. Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" gibi eserlerinde cennet, cehennem ve dünyevi zevkler arasındaki geçişler, insanlığın günah ve cezalandırma döngüsünü çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Bruegel ise "Asi Meleklerin Düşüşü" ve "İkarus'un Düşüşüne Eşlik Eden Manzara" gibi eserlerinde, Bosch'un sembolik dilini daha somut ve toplumsal bir bağlamda yeniden yorumlamıştır.

Bosch ve Bruegel'in eserleri, sadece estetik bir zevk sunmakla kalmayıp, aynı zamanda dönemin toplumsal, dini ve ahlaki yapıları hakkında kapsamlı yorumlar sunmaktadır. Bosch'un alegorik ve sembolik dili, izleyiciyi derinlemesine düşünmeye ve eserlerin ardındaki anlamları keşfetmeye teşvik ederken, Bruegel'in daha gerçekçi ve toplum odaklı tasvirleri, izleyiciye günlük yaşamın sıradan detayları içinde büyük temaları ve ahlaki dersleri görme imkanı sunmaktadır.

Her iki sanatçı da Rönesans dönemi Avrupa'sının geniş toplumsal ve dini yapılarına yönelik eleştirilerde bulunmuş ve bu eleştirilerini eserlerine yansıtmışlardır. Bosch'un sürreal ve alegorik anlatımları, Bruegel tarafından dönemin Avrupa'sının toplumsal gerçekleriyle yeniden şekillendirilmiş ve böylece sanat, dönemin sosyo-politik ve dini meselelerine dair bir yorum aracı olarak kullanılmıştır.

Sonuç olarak, Hieronymus Bosch ve Pieter Bruegel'in eserleri, Rönesans dönemi sanatında sürrealizm ve toplumsal eleştirinin iki önemli temsilcisi olarak, insan doğasının karmaşıklığını ve toplumsal yapıların eleştirisini güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Bu eserler, sadece dönemin değil, aynı zamanda günümüzün de toplumsal ve ahlaki yapılarını anlamak için değerli kaynaklar sunmaktadır. Bosch ve Bruegel'in sanatı, çağlar ötesinden bize seslenmeye devam etmekte ve sanatsal mirasları, gelecekte de sanat dünyasında önemli bir ilham kaynağı olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Belting, H. (2002). *Hieronymus Bosch, Garden of earthly delights*, Prestel Publishing.
- Bosing, W. (1994). *Hieronymus Bosch, c. 1450-1516: Between Heaven and Hell*, Benedikt Taschen Verlag.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Breton, A. (1924). *Manifeste du surréalisme*, Editions du Sagittaire.
- Burckhardt, J. (1990). *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Penguin Books.
- Bülbül, Z. (2014). Rönesans Dönemi'nde Bir Sürrealist. <http://www.trendsetteristanbul.com/ronesans-doneminde-bir-surrealist/> (Erişim: 14.12.2023).
- Charles, R. H. (1903). *The Book of Enoch*.
- Dalí, S. (1931). *The Persistence of Memory*, Museum of Modern Art, New York.
- Den Hollander, A. A. (1997). Hieronymus Bosch, Heretic and Reformer: On the Eve of the Reformation, *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 27(2), 217-236.
- Dixon, L. (1978). Bosch's Garden of Earthly Delights: A Progress Report, *Art Journal*, 37(4), 291-298.
- Dixon, L. (2003). *Bosch*, Phaidon Press.
- Dixon, L. (2013). Hieronymus Bosch. Renaissance and Reformation. Oxford Bibliographies. <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0064.xml> (Erişim: 11.10.2023).
- Erasmus, D. (1517). *Querela Pacis*.
- Erasmus, D. (1979). *In Praise of Folly*, C. H. Miller (Trans.), Yale University Press.
- Falkenburg, R. L. (2011). *The land of unlikeness: Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights*, W Books.
- Fraenger, W. (1951). *The Millennium of Hieronymus Bosch: Outlines of a New Interpretation*, Chicago: University of Chicago Press.
- Freud, S. (1965). *The Interpretation of Dreams*, New York: Avon Books.
- Gibson, W. S. (1973). The Garden of Earthly Delights by Hieronymus Bosch: The Iconography of the Central Panel. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art*, 24, 1-26.
- Gibson, W. S. (1977). *Bruegel*, Thames & Hudson.
- Gombrich, E. H. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi.
- Gotthardt, A. (2019). Decoding Bosch's Wild, Whimsical Garden of Earthly Delights. <https://www.artsy.net/series/stories-10-art-historys-iconic-works/artsy-editorial-decoding-boschs-wild-whimsical-garden-earthly-delights> (Erişim: 11.10.2023).
- Greenblatt, S. (2011). *The Swerve: How the World Became Modern*, W.W. Norton & Company.
- Grossmann, F. (1973). *Pieter Bruegel: Complete Edition of the Paintings*, Phaidon Press.

- Guevara, A. (1885). *The Dial of Princes*. Trans. Thomas North, George Bell and Sons, (Original work published 1539).
- Hagen, R. M., Hagen, R. (1994). *Pieter Bruegel the Elder c. 1525-1569: Peasant Bruegel*, Taschen.
- Hale, J. R. (1971). *Renaissance Europe, 1480-1520*, Fontana/Collins.
- Hickson, S. (2016). Bosch, The Garden of Earthly Delights. <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/hieronymus-bosch/a/bosch-the-garden-of-earthly-delights>. (Erişim: 15.11.2023).
- Israel, J. I. (2001). *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity 1650-1750*, Oxford University Press.
- Kleiner, F. S. (2010). *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective*, Wadsworth, Cengage Learning.
- Koerner, J. L. (1993). *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, University of Chicago Press.
- Koerner, J. L. (2004). *The Reformation of the Image*, University of Chicago Press.
- Koerner, J. L. (2006). *Hieronymus Bosch: The Garden of Earthly Delights*, New York: Prestel.
- Koerner, J. L. (2017). *Bosch and Bruegel: from enemy painting to everyday life*, Princeton University Press.
- Kuhn, T. S. (1957). *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*, Harvard University Press.
- Le Bon, G. (1895). *The Crowd: A Study of the Popular Mind*.
- Magritte, R. (1928). *The Empire of Light*, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- Marijnissen, R. H., Ruyffelaere, P. (1987). *Bruegel: The Complete Paintings*, Harry N. Abrams.
- McCarthy, F. (2018). *Hieronymus Bosch ve Ortaçağın Sonlarındaki İkonografi*, London: Phaidon Press.
- McConica, J. (1991). *Erasmus*, Oxford University Press.
- More, T. (1895). *Utopia: originally printed in Latin, 1516* (No. 14), Constable.
- Nadeau, M. (1965). *The History of Surrealism*, Belknap Press of Harvard University Press.
- Özer, S. (2009). Kuzey Rönesansı'nın Devrimci Hümanisti: Pieter Bruegel. <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=610> (Erişim: 18.12.2023).
- Özkaya, A. (2016). 500 Yıllık Cehennem Müziği. <https://aysenozkaya.wordpress.com/2016/01/08/500-yillik-cehennem-muzigi-dunyevi-zevkler-bahcesi-bosch/> (Erişim: 03.02.2024).
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor Books.
- Panofsky, E. (1960). *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Harper & Row.
- Rice, D. T. (1975). *Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi: Bir Yorum Denemesi*, Oxford: Oxford University Press.
- Sellink, M. (2007). *Bruegel: The Complete Paintings, Drawings, and Prints*, Ludion.

- Silver, L. (2006). *Hieronymus Bosch*, Abbeville Press.
- Silver, L. (2011). *Pieter Bruegel*, Abbeville Press.
- Snyder, J. (1990). *Northern Renaissance Art: Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575*, New York: Harry N. Abrams.
- Stechow, W. (1990). *Pieter Bruegel the Elder*, New York: Harry N. Abrams.
- Stewart, J. (2019). 15 Facts You Need to Know About the Delightfully Weird ‘Garden of Earthly Delights’. <https://mymodernmet.com/garden-of-earthly-delights-bosch/>. (Erişim: 07.03.2024).
- Sullivan, M. (1986). *Bruegel’s Peasant Scenes: Images of Peasant Life in the Early Modern Low Countries*, Amsterdam University Press.
- Şenol, N. (2016). Bosch: Rönesans’ı Atlayıp Modern Sanata Ulaşan Gerçek Bir Ressam. <https://nazlisenol.wordpress.com/2016/01/29/bosch-ronesansi-atlayip-modern-sanata-ulasan-gercek-bir-ressam/> (Erişim: 04.04.2024).
- URL-1: “Dreams and Visions, Garden of Earthly Delights”. (2009, 10 Nisan). <https://www.learner.org/series/art-through-time-a-global-view/dreams-and-visions/garden-of-earthly-delights/> (Erişim: 25.03.2024).
- URL-2: “Beyond Bosch: The Afterlife of a Renaissance Master in Print”. (2016, 8 Mayıs). <https://harvardartmuseums.org/exhibitions/5164/beyond-bosch-the-afterlife-of-a-renaissance-master-in-print> (Erişim: 16.04.2024).
- Van Tuijl, L. (2021). *Bosch’un Paradoksları: Dünyevi Zevkler Bahçesi Üzerine Yeni Yorumlar*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vandenbroeck, P. (2001). *Jheronimus Bosch: The Road to Heaven and Hell*, Mercatorfonds.
- Westermann, M. (2005). *A Worldly Art: The Dutch Republic 1585-1718*, Yale University Press.

