

HIERONYMUS BOSCH'UN DÜNYEVİ ZEVLER BAHÇESİ ADLI YAPITININ İKONOĞRAFİK YAKLAŞIMLA ANALİZİ¹

ANALYSIS OF HIERONYMUS BOSCH'S ARTWORK GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS WITH AN ICONOGRAPHIC APPROACH

Çiçek Naz AKÇOR SARI², Cansu ÇELEBİ EROL³

Öz

Bu çalışma, Hieronymus Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi adlı yapıtını Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik çözümleme modeli doğrultusunda yeniden ele alarak, eserin mevcut Bosch literatüründe ağırlıklı olarak betimleyici düzeyde kalan yorumlarını analitik bir tartışma zeminine taşımayı amaçlamaktadır. Çalışma, triptiğin sol, orta ve sağ panelleri ile arka yüzünü yalnızca sembolik motiflerin envanteri olarak değil; Orta Çağ sonu ile Erken Rönesans arasındaki geçiş döneminde şekillenen ahlak, beden, günah ve dünyevileşme tartışmalarının görsel bir düşünce alanı olarak değerlendirmektedir. Araştırmacının özgün katkısı, Bosch ikonografisinin sıklıkla parçalı biçimde ele alınan simgesel unsurlarını, Panofsky'nin "asıl anlam-içerik" düzeyinde bütüncül bir okuma içinde yeniden ilişkilendirmesidir. Bu bağlamda çalışma, Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin yalnızca günahın cezalandırılmasına yönelik didaktik bir anlatı sunmadığını; aksine insan doğasının dünyevileşme sürecini, ahlaki belirsizlikler üzerinden tartışmaya açan eleştirel bir görsel söylem ürettiğini ortaya koymaktadır. Analiz sonucunda, eserdeki grotesk imgelerin, hayvan-insan melezlerinin ve aşırılaştırılmış beden temsillerinin, Orta Çağ ahlak anlayışının çözülmeye başladığı bir dönemde, insanın arzuları ile ilahi düzen arasındaki gerilimi görünür kıldığı saptanmıştır. Bu yönüyle çalışma, Bosch'un yapıtını Rönesans'tan modern sanata uzanan çizgide, yalnızca ikonografik bir miras olarak değil, eleştirel bir düşünce pratiği olarak konumlandırarak literatüre yeni bir yorum önerisi sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, İkonografik Analiz, Grotesk İmge, Panofsky, Erken Rönesans.

Abstract

This study re-examines Hieronymus Bosch's The Garden of Earthly Delights through Erwin Panofsky's iconographic and iconological framework, aiming to move beyond the predominantly descriptive interpretations that dominate Bosch scholarship. Rather than treating the triptych as a collection of isolated symbols, the research approaches the left, central, right panels, and the exterior wings as a coherent visual discourse shaped by late medieval debates on morality, corporeality, sin, and the gradual secularization of human experience. The study's original contribution lies in its holistic re-contextualization of Bosch's symbolic language at the level of "intrinsic meaning," revealing the painting not merely as a moralizing warning against sin, but as a critical reflection on the instability of ethical values during the transition from the Middle Ages to the Early Renaissance. By systematically applying Panofsky's three analytical stages, the research demonstrates how grotesque imagery, hybrid creatures, and exaggerated bodily representations function as visual tools that expose the tension between human desire and divine order. The findings suggest that The Garden of Earthly Delights articulates a complex critique of human nature rather than a linear narrative of fall and punishment. In this respect, Bosch's work is positioned not only as a cornerstone of Renaissance iconography but also as a precursor to later artistic strategies that interrogate the human condition through ambiguity and excess. The study thus offers a renewed interpretive perspective within Bosch iconography literature.

Keywords: Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights, Iconographic Analysis, Grotesque Imagery, Panofsky, Early Renaissance.



DOI: 10.5281/zenodo.18324033

Geliş Tarihi / Received

09.12.2025

Kabul Tarihi / Accepted

21.01.2026

Yayın Tarihi / Publication Date

22.01.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author

E-mail:

cansucelebi1821@gmail.com

Cite this article: Akçor Sarı, Ç. N., Çelebi Erol, C. (2026). Hieronymus Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi Adlı Yayıtının İkonografik Yaklaşımla Analizi, *D-Sanat*, Ahmet Yakupoğlu Özel Sayısı, 300-319.

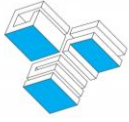


Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

¹ Bu araştırma, "Hieronymus Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi Adlı Yayıtının İkonografik Yaklaşımla Analizi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, ciceknazakcor@gmail.com, ORCID: 0009-0006-0395-7571

³ Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, cansucelebi1821@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4038-5430



Giriş

Hieronymus Bosch'un eserleri, özellikle Dünyevi Zevkler Bahçesi, sanat tarihinin en dikkat çekici eserlerinden biri olarak kabul edilir. Bu eserin anlamını kavramak, yalnızca görsel bir inceleme değil, aynı zamanda eserin alt metinlerinde yatan dini, kültürel ve toplumsal sembollerin derinlemesine analizini gerektirir. Eserdeki imgeler, Orta Çağ'ın dini ve toplumsal yapılarından etkilenmiş olsa da Bosch'un hayal gücü ve ikonografik dehası, bu imgeleri evrensel bir mesaj taşıyan unsurlar haline getirmiştir. Sanat tarihçileri, Bosch'un bu eseriyle izleyiciyi kendi ahlaki ve varoluşsal sorumluluklarını sorgulamaya teşvik ettiğini belirtmiştir. Bu bağlamda, Dünyevi Zevkler Bahçesi, yalnızca 15. yüzyılın değil, aynı zamanda insanlık tarihinin en etkileyici ve düşündürücü eserlerinden biri olarak kabul edilir.

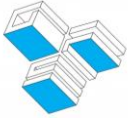
Bosch'un evham verici kompozisyonu Dünyevi Zevkler Bahçesi, fantastik bir sanat eseridir. Son derece alışılmadık olan bu eser, zamanın ana akım Hollanda sanatından önemli ölçüde uzaklaşır. Eserin kendine özgülüğü ve yaratılmasının etrafındaki gizem, Bosch'un fantastik motiflerinin nasıl okunması gerektiği konusunda farklı yorumlara yol açmıştır. Sanatçı, düşüncelerini aydınlatan mektuplar bırakmamış olduğundan, bu motiflerin amacı hakkında çeşitli spekülasyonlar ortaya çıkmıştır. Bu motifler sapkın ya da gizli bir anlam mı iletmektedir, insanları sarsıp ürpertmek için mi tasarlanmıştır, yoksa -pek çok sanat tarihçisinin hemfikir olduğu gibi- Ortodoks ahlak masalları olarak mı yorumlanmalıdır? (The Art Book, 2017, s. 136). Bu gibi sorulara verilecek cevap arayışları yıllar boyunca süregelmiştir.

Hieronymus Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi, sanat tarihinin en yoğun biçimde yorumlanmış yapıtlarından biri olmasına rağmen, ikonografik çözümlemeler açısından hâlâ tartışmalı ve açık uçlu bir alan sunmaktadır. Eser üzerine yürütülen araştırmalar, çoğunlukla sembollerin kökenlerini belirlemeye, alegorik öğeleri sınıflandırmaya veya Bosch'un hayal gücünün sıra dışılığını vurgulamaya odaklanmıştır. Ancak bu yaklaşımlar, eserin bütüncül anlam yapısını ve dönemin zihinsel dönüşümleriyle kurduğu karmaşık ilişkiyi açıklamakta sınırlı kalmaktadır.

Bosch ikonografisi literatüründe dikkat çeken temel sorunlardan biri, Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin çoğu zaman ahlaki bir uyarı ya da didaktik bir günah anlatısı olarak indirgenmesidir. Oysa triptiğin görsel dili, tek yönlü bir ahlak öğretisinin ötesinde, insan doğasına ilişkin çelişkileri, arzusun belirsizliğini ve ilahi düzenin dünyevi deneyimle çatışmasını eş zamanlı olarak görünür kılar. Bu durum, eserin yalnızca "ne anlattığı" sorusunu değil, "nasıl düşündürdüğü" sorusunu da gündeme getirmektedir.

Bu çalışma, söz konusu boşluktan hareketle, Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi'ni Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik çözümleme modeli çerçevesinde yeniden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Panofsky'nin üç aşamalı yöntemi, eserin yalnızca görünen imgelerini tanımlamakla kalmaz; bu imgelerin tarihsel, kültürel ve düşünsel bağlam içindeki işlevlerini de açığa çıkarmaya olanak tanır. Çalışmada bu yöntem, yalnızca teorik bir referans olarak değil, analiz sürecinin belirleyici aracı olarak kullanılmıştır.

Araştırmanın temel tezi, Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin insanın günahkarlığını cezalandıran kapalı bir anlatı sunmadığı; aksine Orta Çağ sonu Avrupa'sında ahlaki normların çözülmeye başladığı bir dönemde, insan arzularının ve bedensel deneyimin meşruiyetini sorgulayan eleştirel bir görsel söylem ürettiğidir. Bu bağlamda eser, cennet-dünya-cehennem karşıtlığı üzerinden ilerleyen doğrusal bir ahlak şeması yerine, etik belirsizlikler ve sembolik aşırılıklar aracılığıyla izleyiciyi



düşünmeye zorlayan bir yapı sergiler. Bu yaklaşım doğrultusunda çalışma, triptiğin her bir panelini ayrı ayrı betimlemek yerine, paneller arası süreklilik ve dönüşüm ilişkilerini merkeze alır. Böylece Bosch'un ikonografik dilinin, yalnızca Orta Çağ teolojisinin bir yansıması değil, aynı zamanda erken modern öznenin doğuşuna işaret eden eleştirel bir ifade biçimi olduğu ileri sürülmektedir.

Yöntem

Bu çalışma, Erwin Panofsky'nin geliştirdiği ikonografik–ikonolojik çözümleme modelini yöntemsel çerçeve olarak benimsemektedir. Bu yöntem ünlü Alman sanat tarihçi Erwin Panofsky tarafından öne sürülmüş olan İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemi olarak bilinen bir anlam teorisidir (Panofsky, 1955, s. 12-13) ve Bosch'un eserlerini anlamada son derece önemli bir araçtır. Panofsky'nin yaklaşımı, bir eserin yalnızca yüzeysel estetik değerlerini değil, aynı zamanda sanatçının toplumsal, tarihsel ve felsefi bağlamını anlamaya yönelik bir çerçeve sunarken sanat yapıtını biçim, konu ve içerik açısından ele alan ve günümüz sanat tarihi yönteminin de temelini oluşturan üç aşamalı inceleme düzeyini tasarlamıştır (Dağlıoğlu & İnce, 2018, s. 947).

Söz konusu yöntem, Bosch literatüründe sıklıkla görüldüğü üzere yalnızca kavramsal bir referans olarak değil, analizin her aşamasında belirleyici bir araç olarak uygulanmaktadır. Bu doğrultuda araştırma, Panofsky'nin üç aşamalı çözümleme modelini sistematik biçimde işletmektedir: (1) ön-ikonografik betimleme yani doğal anlam, (2) ikonografik çözümleme ve (3) asıl anlam-içerik yani ikonolojik yorum. Doğal anlam, olgusal ve ifadesel olarak ikiye ayrılır; olgusal anlam, eserin herhangi bir yorum yapılmaksızın görünen unsurlarını, ifadesel anlam ise figürlerin duruşları, yüz ifadeleri ve ortamın ışık-renk düzenlemeleri gibi unsurlarla taşıdığı anlamları kapsar. İkonografik anlam, eserin dayandığı metinler, mitler ve tarihi olaylar gibi kaynakları analiz ederek bağlamsal temellerini inceler. Asıl anlam-içerik ise eserin, yaratıldığı dönemin sosyo-kültürel ve tarihsel koşullarını yansıtmaya derecesine odaklanır. Panofsky'nin bu teorisi, sanat eserlerini hem görsel hem de bağlamsal olarak derinlemesine incelemeye olanak tanır.

Bu yöntemin ilk aşaması olan ön-ikonografik betimleme, bir eserin görsel unsurlarını nesnel bir şekilde tanımlamayı içerir. Ön-ikonografik aşamada, triptiğin her bir panelinde yer alan figürler, mekânsal düzenlemeler ve görsel ilişkiler, herhangi bir sembolik anlam yüklemesine gidilmeden tanımlanmıştır. Bu aşama, imgelerin tarihsel bağlamdan koparılmadan ele alınabilmesi için zorunlu bir temel oluşturmaktadır. İkinci aşama olan ikonografik çözümlemede, betimlenen imgeler Orta Çağ sonu Hristiyan ikonografisi, ahlaki alegori geleneği ve dönemin görsel repertuarı bağlamında değerlendirilmiştir.

Çalışmanın analitik ağırlık noktası ise ikonolojik yorum aşamasında yoğunlaşmaktadır. Bu aşamada imgeler, yalnızca sembolik karşılıkları üzerinden değil; Geç Orta Çağ ile Erken Rönesans arasındaki zihinsel dönüşümler, beden algısındaki değişim ve dünyevileşme süreçleri bağlamında ele alınmıştır. Böylece ikonografik çözümleme, statik bir sembol okumasının ötesine taşınarak, eserin tarihsel-toplumsal anlam üretme biçimini açığa çıkaran bir tartışma alanına dönüştürülmüştür.

Bu yöntemsel yaklaşım, Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin panellerini birbirinden kopuk sahneler olarak değil, süreklilik ve dönüşüm ilişkileri içinde işleyen bütüncül bir görsel anlatı olarak değerlendirmeye olanak tanımaktadır.

Hieronymus Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi Adlı Eserinin Teknik Özellikleri ve Önemi

Hieronymus Bosch tarafından yaklaşık 1503 yılında tamamlanan Dünyevi Zevkler Bahçesi, meşe panel üzerine yağlıboya tekniğiyle oluşturulmuş bir eserdir. Bu teknik, Bosch'un detaylara yoğunlaşmasına ve geniş bir renk yelpazesi kullanmasına olanak tanımıştır. Dönemin resim teknikleri arasında öne çıkan yağlıboya, Bosch'un hayali imgelerini net ve canlı bir şekilde sunmasına katkı sağlamıştır. Bosch'un günümüze ulaşan en büyük eseri olan Dünyevi Zevkler Bahçesi, çeşitli restore çalışmalarından geçmiş ve canlı renklerini korumuştur.

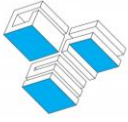
Günümüzde eser, Madrid'deki Museo Nacional del Prado'da sergilenmektedir. İspanya Kraliyet Koleksiyonu'na II. Felipe döneminde dahil edilen eser, başlangıçta El Escorial Manastırı'nda saklanmış, daha sonra Museo Nacional del Prado'ya aktarılmıştır. Günümüzde Prado'da sergilenmesi, koleksiyonun tarihsel sürekliliğini ve eserin İspanyol kültür mirasındaki önemini yansıtmaktadır (Prado Museum, 2023). Unverfehrt, Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin, Bosch'un en çok kopyalanan veya taklit edilen eserlerinden biri olduğunu ifade etmiştir (Unverfehrt, 1980).

The Garden of Earthly Delights'in etkisi hakkında erken bir kayıt, 1517'de Kardinal Louis d'Aragon ile Almanya ve Alçak Ülkeler'i gezen İtalyan din adamı Antonio de Beatis'in günlüğünde yer almaktadır. Beatis, Nassau Sarayı'nda gördüğü eseri şöyle tanımlamıştır: "Denizler, gökyüzü, ormanlar, manzaralar ve diğer birçok unsurun fantastik bir gerçeklikle betimlendiği paneller; kabuklardan çıkan insanlar, turnaların taşıdığı nesneler, çeşitli cins ve durumdaki hayvanlar ve daha fazlası ile doludur. Bu eser öylesine zengin bir şekilde tasvir edilmiştir ki, daha önce görmeyen birine doğru şekilde anlatmak neredeyse imkânsızdır" (de Beatis, 1517, akt. Vandenbroeck, 1990, s. 166).



Görsel 1. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1503, 220 x 389 cm

Sanat tarihçileri, ikonografisi Adem ve Havva'ya odaklanan bu triptiğin, bir prensin düğünü vesilesiyle yapıldığını ileri sürmektedir. Nassau'lu III. Henry başlangıçta damat adayı olarak görülmüş, ancak dendrokronolojik analizler, panellerin 1460-1466 kadar erken bir tarihte boyanmış olabileceğini öne sürmüştür. Ancak bu kadar erken bir tarih, Bosch'un sanatsal gelişimi ve biyografisiyle uyumlu değildir. Daha güçlü argümanlar, eserin Nassau'lu III. Henry ile Savoy Düşesi Louise-Françoise'nin evliliğini anmak için yaklaşık 1503'te yapıldığı varsayımını desteklemektedir. Bu varsayım, eserin Nassau'lu III. Henry'nin koleksiyonundan İspanyol II. Felipe'nin koleksiyonuna kadar olan yolculuğuyla da uyumludur (Vermet, 2001).



Hieronymus Bosch'un ince ayrıntılı resimleri, titizlikle ele alınmış; günah, ölüm ve çürümüşlük ile ilgili karmaşık, çoğunlukla da gizli imgelerle doldurulmuştur. Kaotik görünseler de gerçekte titizlikle çalışılmışlardır (Hollingsworth, 2009, s. 275). Sanatçı, kötülük güçlerinin korkutucu betimlemeleriyle tanınmış, dönemin toplumsal korkularını somutlaştıran imgeler yaratmıştır (Gombrich, 1969). Eserin yapıldığı dönemin özelliklerine bakıldığında; 15. ve 16. yüzyıl arasında Batı dünyasının, Skolastik felsefenin hüküm sürdüğü Orta Çağ'ı arkasında bırakarak Rönesans'a doğru geçiş sürecinde olduğu görülmektedir. Umberto Eco, Orta Çağ'ın kendinden sonraki dönemleri etkilemeye devam ettiğini belirtmektedir (Eco, 1997, s. 112). Orta Çağ'da hayvanlarla ilgili bilgiler içeren Bestiary metinleri, Hristiyanlık öğretisini yayma aracı olarak kullanılmıştır. Bu metinler, bilimsel bilgi sunmaktan ziyade, hayvanlara insani özellikler ve alegorik anlamlar yükleyerek ahlak dersleri vermeyi amaçlayan eğitici eserler olarak karşımıza çıkmaktadır (Varal vd., 2023, s. 19). Bu gelenek, hayvan sembolizminin sanat eserlerinde yerleşik bir tema haline gelmesine olanak sağlamıştır. Ayrıca hayali ve gerçek hayvanların yer aldığı bu metinler, dönemin resim sanatını yönlendiren önemli kaynaklar arasında yer almıştır. Benzer şekilde, Orta Çağ'a ait efsane ve hikayeler de sanatın önemli temaları arasında yer almıştır (Cohen, 2014, s. 170).

Bosch'un eserlerindeki grotesk figürler, fantastik yaratıklar ve sembolik imgeler, sanatçının yalnızca dönemiyle değil, aynı zamanda sonraki yüzyıllarla da bağlantı kurmasını sağlamıştır. Sanat tarihçileri, Bosch'un dini ve mitolojik temaları işleyişindeki detaycılığı ve hayal gücünü, onun dönemin toplumsal yapısını eleştirme çabasıyla ilişkilendirmiştir. Sigüenza (1605, s. 837), Bosch'un resimlerinde ahlaki yozlaşmayı çarpıcı bir şekilde ele aldığını belirtirken, "Onun imgeleri, insanlığın manevi durumuna tutulan bir aynadır; izleyiciye kendi günahlarını ve sonuçlarını fark ettirir" ifadelerini kullanmıştır. Snyder (1973, s. 35) ise Bosch'un eserlerini, "dini dogmaların ötesine geçen bir sanatsal ifade biçimi" olarak değerlendirerek, onun çağdaşları arasında eşsiz bir yere sahip olduğunu vurgulamaktadır. Dürer (1528), sanatçının rüya ve hayal gücünü yansıtan eserlerini değerlendirmiş ve bu eserlerin doğaya sadık kalma ile yaratıcı hayal gücünü bir araya getirdiğini belirtmiştir (Schriftlicher Nachlass, cilt 3, s. 283). Bosch'un eserleri genellikle fantastik bir vizyonerlik, cehennem ve şeytan tasvirlerinin ustalığı ile ilişkilendirilmiş, ancak bazı eleştirilerde "gerçek dışı" olarak değerlendirilmiştir. Buna rağmen, Bosch'un özgünlüğü, sanat tarihindeki eşsiz yerini pekiştirmiştir (Fischer, 2023, s. 15).

"Dünyevi Zevkler Bahçesi" genelinde kuş imgesinin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Sol üst bölümde, bir grup kuş estetik bir mimari yapının içinden uçarak spiral bir hareket oluşturur. "Simyada, kuşlar buharı, dağlar, buharları içinde barındıran tüpleri ve zırları sembolize eder. Siyah kuşlar temiz olmayan, beyaz kuşlar ise temizlenmiş buharlara gönderme yapar. Küçük kayanın tepesindeki delikten içeri giren kuşlar, saf olmayan gazların yoğunlaşarak sıvı haline geçmelerini simgeler" (Öndin, 2017, s. 170) Bosch, resimlerinin sembolizmini oluştururken farklı kaynaklardan yararlanmıştır. Kuş imgelerinin kökenleri, kutsal metinlerde de aranabilir. Karol'un vurguladığı üzere, Eski Ahit'te kuşların ulvi veya tiksindirici olarak sınıflandırılmasına yönelik ifadeler yer almaktadır (Karol, 2020, s. 4) Örneğin, Eski Ahit'te yenilmesi yasaklanan kartal veya baykuş gibi kuş türleri, orta panoda devreye girecek olan günah kavramına işaret eder. Ayrıca, erken Hristiyan sanatında kanatlanmış ruhu temsil eden kuş imgesi, Antik Mısır dönemindeki ruhun bedeni ölmüş bir kuş olarak terk etmesi inanışını hatırlatmaktadır (Carr-Gomm, 2014, s. 239).

Hieronymus Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" Adlı Eserinin İkonografik Yaklaşımla Analizi

Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" yapıtının ikonografik yaklaşımla analizi, her bir panel için ayrı başlık altında incelenmiştir. Araştırmının eksenini oluşturma sürecinde, ağırlıklı olarak E. H. Gombrich, Till-Holger Borchert ve Stefan Fircher görüşleri esas alınmıştır.

Gombrich (1969), Panofsky'nin ikonolojik analizini genişleterek, Bosch'un eserlerinde dini sembollerin yanı sıra siyama ve mitolojik unsurların da yer aldığını belirtir. Gombrich'e göre, Bosch'un detaylı kompozisyonları, yalnızca dini doktrinleri değil, aynı zamanda insan doğasına dair daha geniş bir anlayışı yansıtır. Fischer (2009) ise Bosch'un eserlerini analiz ederken, Panofsky'nin yöntemini kullanarak, orta paneldeki cinsel metaforların Hristiyan teolojisi bağlamında yorumlanabileceğini savunur. Fischer (2023), eserin yüzeysel bir bakışla bile cinsellik, günah ve ceza temalarını barındırdığını vurgular. Ancak bu görsel unsurlar, yalnızca ikonografik analizin ilk adımıdır. Bu unsurlar, Bosch'un yalnızca bir sanatçı değil, aynı zamanda dönemin ahlaki ve dini değerlerine eleştirel bir gözle bakan bir düşünür olduğunu gösterir.

Panofsky'e göre ise Wölfflin'in kullandığı anlamda "biçimsel analiz" genelde motiflerin ve motiflerin bileşimlerinin (kompozisyonlar) bir analizidir. Yani biçimsel analiz, katı biçim takıntısı ile duygu ve ifade anlatımlardan sakınır (Panofsky, 2014, s. 29). Ancak Wölfflin'in bu biçimsel analizini Panofsky'nin evreleri içinde ele almak mümkündür. Panofsky, sanatın döneminin getirdiklerinden ayrı düşünölemeyeceğini savunur sadece sanat yapıtını Wölfflin'in biçimsel analizine bağlı kalarak anlamaya çalışırsak, sanat yapıtının içeriğini tam olarak anlamayacağımızı dolayısıyla asıl ortaya çıkma gerekçesi olan dünya görüşüne ulaşamayacağımızı vurgular. Erwin Panofsky'ye göre, sanat yapıtı, içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamının içerisinde yani dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojisi, dinsel ortamı, politik ve ekonomik durumu vb. olguları ile birlikte ele alınıp incelenmelidir. Bu yüzden konu, anlam ve içeriğinin saptanıp, açığa çıkarılması için eserin bir tarafta biçim, diğer tarafta konu veya anlam olarak ele alınması gerektiğine vurgu yapmıştır.

Sol Panel Analizi: Yaratılış, Düzen ve Kırılma

1. Ön-ikonografik Betimleme (Doğal Anlam)

Hieronymus Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" adlı triptiğinin sol ve sağ panellerinde ortak biçimde çıplak erkek ve kadın figürleri, hayvanlar, bitkiler ve geniş bir manzara düzeni yer almaktadır. Sol panelde, üst bölümde insan figürleri ile doğa unsurlarının birlikte oluşturduğu bir sahne görülür. Panelin merkezinde Tanrı, Adem ve Havva figürleriyle birlikte tasvir edilmiştir. Figürler çıplaktır ve çevrelerinde ağaçlar, çeşitli hayvanlar ve su unsurları bulunmaktadır.

Manzara, üç düzlemli bir kompozisyon anlayışıyla düzenlenmiştir. Ön planda insan figürleri, orta planda bitkisel ve mimari unsurlar, arka planda ise hayali yapılar ve uzak doğa manzaraları yer alır. Ortada dikkat çeken pembe renkli bir çeşme, panelin görsel merkezini oluşturur. Çeşmenin tabanında bir oyuk ve bu oyuk içerisinde bir baykuş figürü bulunmaktadır.

Arka plan boyunca gerçek ve düşsel hayvanlar birlikte resmedilmiştir. Zürafa, iki bacaklı köpek, maymun ve çeşitli sürüngenler bu sahnede yer alır. Peyzaj genel olarak bereketli, yeşil ve düzenli bir doğa görünümü sunmaktadır.



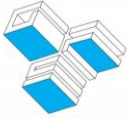
Görsel 2. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi (Sol panel), 1503, 220 x 389 cm

2. İkonografik Çözümleme (Uzlaşımsal / Sembolik Anlam)

İkonografik düzeyde sol panel, İncil'deki yaratılış anlatısı ve cennet tasviriyle ilişkilendirilmektedir. Tanrı'nın genç ve Mesih'i andıran bir biçimde resmedilmesi, Bosch'un Hristiyan ikonografisinde yaygın olan gelenekleri takip ettiğini göstermektedir. Tanrı'nın Havva'yı Adem'e sunma biçimi, ilahi birlikteliğin kutsanmasına gönderme yapmaktadır.

Cennet panelinin merkezinde yer alan Tanrı, başı öne eğik ve mahcup bir şekilde tasvir edilen Havva'yı, birlikteliklerini kutsayan bir ifade ile diğer tarafında duran Adem'e sunmaktadır. Bu sahnede Adem'in yüz ifadesi, Bosch'un cennet tasvirinde yalnızca Adem ve Havva'nın elma yüzünden ilahi lütuftan düşüşünü değil, aynı zamanda sevgi ve şehveti vurgulamayı amaçladığını düşündürmektedir. Tanrı, döneminin genel betimlemelerine kıyasla oldukça genç ve Hz. İsa'yı anımsatan bir görünümde resmedilmiştir. Adem, bir yandan uzanırken diğer yandan Tanrı'nın ayağına ayaklarıyla temas etmektedir. Bu şekilde Tanrı, Adem ve Havva figürleri kapalı bir devre oluşturur ve ilahi güç, figürler arasında birbirine akar (Özkaya, 2016).

Hieronymus Bosch'un eserinde, soldaki panelin üst kısmında yer alan figürler ve doğa unsurları, cennetin görkemine atıfta bulunur. Bu panel, genellikle Âdem ve Havva'nın hikâyesini ve onların Tanrı ile olan ilişkisini tasvir eder. Âdem'in arkasında yükselen ve "cennetin ağacı" olarak adlandırılacak bir ağaç, manevi bir sembolizm taşımaktadır. Bu ağaç, bir Kanarya Adası ejderhasına (*Dracaena draco*) benzeyen bir biçimde tasarlanmıştır ve güçlü olumlu anlamlarla yüklü bir sembol olarak yorumlanır (Vandenbroeck, 1990, s. 179).



Sol panel, İncil'deki cennet tasvirine uygun bir biçimde betimlenmiştir. Gür ağaçlar ve lezzetli meyvelerle dolu peyzaj, üç ayrı düzlemde oluşturulmuştur. İlk düzlemde, Âdem ve Havva ile birlikte Hz. İsa suretinde Tanrı görülür. Havva'nın yanına yerleştirilen iki tavşan, doğurganlığı ve cinselliği sembolize eder (Sullivan, 2014, s. 173).

Panelde yer alan diğer bir unsur ise, hayatın ve kurtuluşun kaynağı olarak yorumlanan bir çeşmedir. Bu çeşme, hem dairesel bir çerçeve hem de bağ dalı formunda tasarlanmıştır. Bosch'un çeşmesinin, Hristiyanlıkta kurtuluş temasına gönderme yaptığı ve İsa'nın kurban edilişine işaret ettiği düşünülür. Çeşmenin alt kısmındaki değerli taşlar ve ayak kısmındaki detaylar, eserin ince işçiliğini ve Bosch'un sembolik mesajlarını daha da güçlendirmektedir. Bu unsurlar, hem dini hem de ahlaki anlamlar taşıyan güçlü bir ikonografi yaratır. Özellikle ağacın ve çeşmenin Hristiyan kurtuluşu ile ilişkilendirilmesi, eserin didaktik niteliğini ön plana çıkarır (Vandenbroeck, 1990, s. 179; Fischer, 2023, s. 148).

Bosch'un çeşmesinin tabanı, ortasında bir delik bulunan içbükey bir disk şeklinde tasarlanmıştır ve bu deliğin içinde bir baykuş figürü yer alır. Baykuşun bulunduğu bu yer, panelin tam merkezine yerleştirilmiştir ve olumsuz çağrışımlarla doludur: ruhsal körlük, kötülük, günah, baştan çıkarma ve ayartma. Baykuş, yaratılmış doğada kötülük potansiyelini temsil eder. İsa'nın kendini feda etmesiyle bu kötülük yenilmiş olsa da baykuş, Tanrı'nın kurtarıcı işlevine karşıt bir "şeytani düşman" olarak yorumlanır (Bambeck, 1987, s. 53).

Hayvan figürleri, Orta Çağ bestiary geleneğiyle ilişkilendirilebilir. Bosch, Deccal'i doğrudan bir şeytan figürüyle tasvir etmek yerine, edebi ve dini kaynaklara dayanan çağrışımlarla ifade etmeyi tercih etmiştir. Maymun, insanın ilkel içgüdülerini ve ahlaki zayıflıklarını; kurbağa ise zehir, ölüm ve büyücülükle bağlantılı bir kötülük simgesini temsil etmektedir (Carr-Gomm, 2014, s. 236; Sullivan, 2014, s. 171; Öndin, 2024, s. 142). Bu semboller, cennet tasvirinin içine yerleştirilerek sahnenin yalnızca masumiyetle sınırlı olmadığını ima etmektedir.

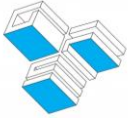
3. İkonolojik Yorum (Asıl Anlam / İçerik)

İkonolojik düzeyde sol panel, mutlak bir cennet huzurunu temsil etmekten ziyade, insanın düşüş potansiyelini içinde barındıran kırılmalı bir başlangıç sahnesi olarak yorumlanabilir. Tanrı, Adem ve Havva arasında kurulan kapalı figürsel devre, ilahi düzenin henüz bozulmamış ancak tehdit altında olan bir hâlini yansıtmaktadır. Figürlerin çıplaklığı masumiyete işaret etse de, çevredeki hayvanlar ve sembolik unsurlar bu masumiyetin geçiciliğini vurgulamaktadır.

Paneldeki baykuş, kurbağa ve yapay hayvan imgeleri, kötülüğün henüz gerçekleşmemiş ancak potansiyel olarak var olduğunu gösteren görsel ipuçlarıdır. Bu durum, Bosch'un cenneti idealize edilmiş bir ütopya olarak değil, insanın ahlaki sınavının başladığı bir eşik olarak kurguladığını düşündürmektedir.

Sol ve orta paneller arasındaki kesintisiz ufuk çizgisi, manzara tipleri arasındaki benzerlikle birlikte sürekliliği bile ima eder. Orta panelin arka planı, kısmen kırmızı, kısmen mavi beş yapı tarafından domine edilmektedir. Ortadaki tamamen suyla çevrilidir ve nehirler diğer dört yapının altından akarak ayrılır. Bu yapılar, açıkça Cennet'in dört nehrinin kaynaklarını göstermektedir (Fischer, 2023, s. 164).

Sol ve sağ paneller arasındaki dikey eksen, bu anlamda yalnızca kompozisyonel değil, düşünsel bir karşıtlık da üretir. Sol panel Mesih merkezli bir düzen sunarken, orta ve sağ panellerde insan merkezli



ve arzular tarafından yönlendirilen bir dünya ortaya çıkar. Fischer'in (2023) belirttiği üzere, sol panelde Mesih'e yönelmiş bir tapınma düzeni varken, diğer panellerde insan figürleri kendi arzularının merkezine yerleşmektedir.

Bu bağlamda Bosch'un cennet tasviri, yalnızca yaratılış anlatısını değil, insanın günaha yönelim sürecinin başlangıcını görselleştiren eleştirel bir anlatı olarak değerlendirilebilir. Cennet, düşüşün karşısı değil; düşüşü mümkün kılan koşulların ilk kez belirlediği bir alan olarak kurgulanmıştır.

Orta Panel Analizi: Dünyevi Arzu ve Ahlaki Belirsizlik

1. Ön-İkonografik Betimleme (Doğal Anlam)

Triptiğin orta panelinde, geniş bir bahçe alanı içerisinde çok sayıda çıplak erkek ve kadın figürü yer almaktadır. Figürler genellikle gruplar hâlinde veya çiftler şeklinde düzenlenmiş; hareket hâlinde, eğlenen ve etkileşim içinde olan bedenler olarak betimlenmiştir. Panelin merkezinde, çıplak kadınların bulunduğu dairesel bir havuz yer almakta; havuzun çevresinde çeşitli hayvanların üzerine binmiş erkek figürleri dairesel bir hareketle ilerlemektedir.

Bahçe sahnesi, devasa meyveler (özellikle çilekler), yumurtalar, istiridye kabukları, baloncuklar, kuşlar ve melez yaratıklarla doludur. Hayvanlar çoğu zaman insanlardan daha büyük boyutlarda resmedilmiştir. Arka planda, kristal ve bitkisel formlardan oluşan anıtsal yapılar, kuleler, yarım küre biçimli mimari oluşumlar ve su kanalları görülmektedir. Renk paleti ağırlıklı olarak pembe, mavi ve beyaz tonlardan oluşur. Linfert resimdeki pembe yapıların büyük bir hayvanın vücudundan koparılmış organ parçaları olduğunu öne sürmektedir (Linfert, 1989, s. 100)

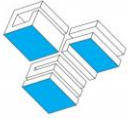
Sahne açık biçimde tasvir edilmiş bir cinsel birleşme bulunmamakla birlikte, figürlerin çıplaklığı, yakınlığı ve beden hareketleri sahneye yoğun bir erotik atmosfer kazandırmaktadır.

Öte yandan, pek çok figür parıldayan baloncukların, aralıklı istiridye kabuklarının ve yumurtaların içinde görülmekte; kuşlar ile garip melez yaratıklar tarafından olgun meyvelerle beslendiği gözlemlenmektedir. Sahne, kendi boyutlarından çok daha büyük olarak tasvir edilen hayvanlar ve sanatçının tamamen hayal ürünü olan yaratıklar yer alır (Gülpınar, 2024).

Bosch orta panelde kristal ve bitkisel formlardan oluşan dört turla çevreyi betimlemiştir. Bu tur, modern mimarinin belirli unsurlarını önceden tahmin eden anıtsal yapılarla diğer fonlardan ayrılmaktadır. Göl kenarındaki yapı, doğanın bir parçasını temsil ederken diğer bir yapı inşaatın başka bir parçasını göstermektedir. Mermer desenli devasa kristal çubuklar, geçiş noktalarının yerine konumlanmıştır. Üzerinde inciler bulunan sivri uçlu bir taç, iki kayayı süslemektedir. İnsani figürler, kristal çubuklarla dengede dururken, iki ana noktaya doğru yönelmekte ve diğer figürlerle birlikte devasa bir balkon görevi gören dikdörtgen bir plaka üzerinde hareket etmektedir (Borchert, 2023, s. 96).

2. İkonografik Çözümleme (Uzlaşım / Sembolik Anlam)

İkonografik düzeyde orta panel, nefsin günahları ve dünyevi hazlarla ilişkilendirilen bir "zevkler bahçesi" olarak yorumlanmaktadır. Dev çilekler ve meyve bolluğu, Orta Çağ sembolizminde geçici hazları, şehveti ve sefahati temsil etmektedir. Çilek, daha önce İsa'nın kanıyla ilişkilendirilen kutsal bir sembol iken, bu panelde anlamını tersine çevirerek bedensel arzu ve cinsellikle ilişkilendirilmiştir (The Art Book, 2017).



Bosch'un dünya görüşüne göre, dünyevi doğa cinseldir, bu nedenle kontrol edilemez ve tehlikelidir. Bu, insanlığın dramını ve bir bütün olarak triptiğin altında yatan ana temayı oluşturmaktadır. Bu yaklaşım, bir zamanlar insan olan yaratıkları, bitkileri, olgun ve iri olan meyveleri, cehennemde bulunan ve aşkın ile şehvetin sembolü olan müzik aletlerini açıklamaktadır. Bosch, bu eserinde Hristiyanlığın propagandasını en dünyevi imgeleri kullanarak yapmaktadır (Rynck, 2016, s. 95).

Adem ve Havva'nın solundaki tepedeki erkekler ve kadınlar, artık yeryüzündeki deliklerde değil, çadır benzeri barınaklarda yaşadıkları için onların torunları olarak görülebilir. Bu, onların kademeli olarak gelişen medeniyetlerini simgeler. Erkek ve kadının meyve ve boşlukla birlikte tasviri, merkezi panel boyunca çeşitli figüratif gruplarda tekrar eder. Dünyevi Zevkler Bahçesi eseri, hem Tufan'a hem de Düşüş'ten sonraki günahkâr insanlığa yaptığı göndermelerde, eskatolojik bir boyutu barındırır. Merkezi panelin arka planında dört melez mimari yapı, gökyüzüne doğru dengesiz bir şekilde yükselmekte ve çöküşün eşiğinde görünmektedir (Fircher, 2023, s. 158).

Hieronymus Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi eserinde yer alan birçok hayvan tasviri arasında, bir midye kabuğu benzersiz bir ikonografik öge olarak öne çıkmaktadır. Borchert'e (2001) göre, bu öge, bir çiftin aşklarını barındıran bir ulaşım aracı olarak tasvir edilmiştir. Bosch'un, Orta Çağ'ın Son Yargı temsillerinde sıkça görülen festivaller ve törenlerle bağlantılı bir geleneği devam ettirdiği ve bunu Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin merkezi panelinde gözler önüne serdiği belirtilmiştir. Eserin genel yapısı, Bourguignonlar döneminde popüler olan morisk dansı gibi törenlerden ilham almıştır. Borchert'e göre, bu tür danslar, egzotik ve enerjik hareketlerle dikkat çeken dans du fou (çılgın dans) biçiminde, 1500'lerin Avrupa'sında yaygın olarak biliniyordu. Bosch, bu dansın figüratif temsillerini eserine dahil ederek, bir aşk eyleminin mecazi aracını vurgulamış ve döneminin kültürel referanslarına atıfta bulunmuştur (Borchert, 2001, s. 287).

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).

Merkezdeki havuzda yer alan kadın figürleri, Orta Çağ görsel ve yazılı kültüründe sıkça karşılaşılan baştan çıkarıcı kadın imgesiyle örtüşmektedir. Bosch'un resimlerinde sıklıkla yer alan siyah figürler, simyada maddenin ilk halinin siyah olmasıyla ilişkilendirilebilir (Dufour, 2002, s. 47) Bu bağlamda, sanatçının genellikle kadın olarak resmettiği siyah figürlerin, kışkırtma ve günahla ilişkilendirilmesi mümkündür.

Balık, Hristiyanlığın erken dönem sembollerinden biri olarak kabul edilmektedir. "Ancak eserde balık, doğurganlığın simgesidir, zira kompozisyonda uhrevi ve dinsel atmosfer tamamen kaybolduğu için tüm simgeler anlam değiştirir ve Bosch da belli hayvanları tersine çevrilmiş anlamlarıyla kullanmıştır" (Öndin vd., 2024, s. 160).

Genel olarak bakıldığında yumurta, simyada dönüşüm ve yeniden doğuşun simgesi olarak karşımıza çıkmakta; istiridye kabukları, kuşlar ve baloncuklar ise doğurganlık, kırılganlık ve geçicilik temalarını çağrıştırmaktadır. Baykuş, cehalet ve kötülüğün; üzüm, hem kutsallığın hem de dünyevi zevklerin; tek boynuzlu at ise saflığın sembolü olarak ikonografik repertuvarda yer almaktadır. Bu sembolik sistem, Bosch'un geleneksel Hristiyan ikonografisini tersyüz ederek kullandığını göstermektedir.

3. İkonolojik Yorum (Asıl Anlam / İçerik)

İkonolojik düzeyde orta panel, dünyanın doğrudan bir temsili olmaktan ziyade, insan arzusunun sınır tanımazlığını ve ahlaki ölçütlerin askıya alındığı bir varoluş alanını ifade etmektedir. Burada cinsellik açık bir eylem olarak değil, her yere sinmiş bir potansiyel hâlinde sunulur. Gibson'un belirttiği gibi, panel "her yerde cinselliğe işaret eden" bir sembolik yapı kurar; ancak bu yapı bilinçli olarak belirsiz bırakılmıştır (Gibson, 1973).

Bu kurgusal "hoş yer", köklerini Antik Çağ edebiyatından alır ve Orta Çağ boyunca hem kutsal sanatın hortus conclusus'unda (kapalı bahçe) hem de laik cennet bahçelerinin tasvirlerinde etkili olmuştur. Bu tür bahçelerde yeşil bir çayır, hoş kokulu çiçekler ve ağaçlar, ötücü kuşlar ve bir çeşme veya akarsu gibi öğeler yer alır. Bosch, bu unsurları ironik bir şekilde kullanarak duyusal aşkın karanlık tarafını vurgular (Fircher, 2023, s. 160). Bosch, locus amoenus geleneğinden ödünç aldığı "ideal bahçe" kurgusunu ironik bir biçimde dönüştürerek, duyusal aşkın karanlık yüzünü görünür kılar. Cennet ile cehennem arasında konumlanan bu melez bahçe, düşüşten sonraki insanlığın ahlaki belirsizlik içinde salındığı bir geçiş alanı olarak okunabilir. Fircher'in de belirttiği üzere, bu panelde tapınılan artık Mesih değil, insanın kendi arzularıdır.



Görsel 3. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi (Orta panel), 1503, 220 x 389 cm

Kristal ve bitkisel formlardan oluşan anıtsal yapılar, simyasal dönüşüm fikriyle birleşerek erken modern öznenin doğuşuna dair bir alegori üretir. Simyanın başat sembollerinden biri olan yumurta, orta ve sağ panellerde sıklıkla karşımıza çıkar. Beyaz, pembe ve mavi renklerdeki absürt boyutlu yumurtalar her yere yayılır. Yumurta formu, mikrokozmosu ve dönüşüm potansiyelini simgelerken, figürlerin bu yapıların içine girip çıkması insanın kendi arzuları içinde dönüşmesini ima eder (Öndin, 2017, s.176). Ayrıca yumurtanın kırılğan kabuğunu aşarak ortaya çıkan taze yaşam enerjisi, ikonografik gelenekte yumurtanın doğurganlık, şifa, üretkenlik ve yeniden yaratılışın simgesi olarak okunmasını mümkün kılarken, aynı zamanda dönüşüm ve potansiyel kavramlarını da çağrıştırmaktadır (Akdeniz, 2017, s. 76).

Bu bağlamda orta panel, nefsin günahlarına karşı basit bir ahlaki uyarıdan ziyade, insan doğasının kırılğanlığını, haz ile anlam arasındaki gerilimi ve dünyevileşmenin yarattığı etik boşluğu sorgulayan eleştirel bir görsel düşünce alanı olarak değerlendirilebilir.

Orta panel, nefsin günahları konusunda bir uyarı niteliği taşır ve dünyanın doğrudan bir temsili olmak yerine, bir “dünyevi zevkler bahçesi” olarak kurgulanmıştır. Dev çilekler ve genel olarak meyve bolluğu gibi çeşitli fantezi simgeleri, bir sefahat atmosferini ifade etmek için kullanılmıştır. Çilek, daha önce İsa’nın kanıyla ilişkilendirilmiş bir sembol iken, burada olgun tombulluğu, şehveti ve cinsel faaliyeti simgeler. Panelin merkezinde, çıplak kadınların yer aldığı bir havuz bulunmaktadır. Bu sahnede ima edilen cinsel kötülük, birinci sahnedeki Yaşam Çeşmesi ile olumsuz bir karşılaştırmayı ortaya koyar. Zamanın imgelerinde ve edebiyatında kadınlar genellikle baştan çıkarıcı olarak tasvir edilmiştir (The Art Book, 2017, s. 137).

Orta panel, Bosch ikonografisinin en yoğun ve tartışmalı alanını oluşturmaktadır. Literatürde sıklıkla ahlaksızlık, şehvet ve günahın görsel temsili olarak yorumlanan bu sahne, ikonolojik düzeyde ele alındığında daha karmaşık bir anlam yapısı sunmaktadır. Burada figürler cezalandırılmamakta; aksine haz, oyun ve tekrar eden eylemler içinde zaman dışı bir döngüde var olmaktadır.

Bu durum, orta panelin basit bir günah anlatısından ziyade, insan arzusunun sınır tanımazlığını ve ahlaki ölçütlerin askıya alındığı bir alanı temsil ettiğini göstermektedir. İnsan, hayvan ve melez varlıklar arasındaki sınırların silinmesi, bedensel deneyimin denetimden çıktığı bir dünyayı görünür kılar. Bosch, bu panelde izleyiciyi açık bir yargıya zorlamak yerine, ahlaki belirsizlikle yüzleştirmektedir.

Sağ Panel: Ceza, Mekanikleşme ve İnsanın Nesneleşmesi

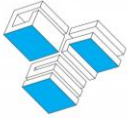
1. Ön-ikonografik Betimleme (Doğal Anlam)

Dünyevi Zevkler Bahçesi triptiğinin sağ panelinde, karanlık bir gece manzarası içinde yer alan Cehennem sahnesi betimlenir. Panel, yapay ve güçlü bir ışıkla aydınlatılmış ön plan, yarı karanlık orta alan ve yangınlarla çevrili bir arka plan olmak üzere üç düzleme ayrılmıştır. Arka planda bir şehir silüeti yanmakta, savaş ve yıkımı çağrıştıran bir atmosfer hâkimdir.

Bosch’un cehennem tasviri, Orta Çağ’ın tipik cehennem betimlemelerinden ayrışır. “Orada ufuk yoktur. Eylemler sırasında süreklilik yoktur; ara, parça, şablon, geçmiş ve gelecek yoktur. Sadece dağınık, parça parça şimdinin uğultusu vardır. Her yerde sürprizler ve hayretlik şeyler vardır ama hiçbir yerde bir sonuç yoktur” (Berger, 2018, s. 60).



Görsel 4. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi (Sağ Panel Detayı), 1503, 220 x 389 cm.



Dünyevi Zevkler Bahçesi'nin sağ paneli, karanlık bir peyzaj içinde yoğun figür kalabalığı ve kaotik bir sahne düzeni dikkat çeker. Panel, güçlü ve yapay bir ışıkla aydınlatılan ön plan ile siyahların egemen olduğu arka plan arasında keskin bir karşıtlık üzerine kuruludur. Yanan şehir silüeti, savaş ve yıkım izlenimi uyandırırken; mimari yapılar, müzik aletleri ve çeşitli işkence araçları figürlerle iç içe geçmiştir (Irak, 2019, s. 45). Ön planda sert bir ışık altında görünen figürler, arka plandaki yanan şehir silüetiyle birlikte sürekli bir felaket hâli yaratır. Bu sahne, klasik cehennem tasvirlerinden farklı olarak tek bir merkezî odak yerine çoklu odaklar sunar; izleyicinin bakışı panel içinde yönlendirilmekten ziyade sürekli dağıtılır.

Çağdaş mimari, giyim ve nesnelerle bu cehennem vizyonu, açıkça şimdiki zamanda veya yakın gelecekte yer almaktadır. Ortadaki sözde “ağaç adam” izleyiciye arkasını dönen ve omzunun üzerinden geriye bakan devasa, soluk, antropomorfik bir figürdür. Büyük bir disk, grotesk bir şapka gibi başının üzerinde durur ve kenarında kırmızı bir gayda takımının etrafında dönen üç çift günahkâr ve şeytan vardır. Ağaç adamın kolları ve bacakları birbirine kaynaşmış ve her biri bir dalı olan yapraksız, içi boş ağaçlar olarak tasvir edilmiştir. Yumurtaya benzer vücudu, üzerinde gayda amblemi bulunan bir bayrakla tanımlanan bir meyhaneye ev sahipliği yapar. İçeride bir kadın, fiçıdan sürahilere içki doldururken, üç adam bir masada bir kurbağanın üzerinde oturmaktadır. Ateş onlara doğru sıçramış gibi görünür. Ağaç adamın mağaramsı vücudunun ön kenarında bir adam, başını düşünceli bir şekilde bir eline yaslamıştır. Merdivenin tepesindeki kenara yaslanmış olan iki günahkâr ruh, altlarındaki yarı kuş, yarı şövalye ve yarı kelebek olan bir iblis tarafından yukarı gönderilmektedir. Burada ve panelin diğer sahnelerinde lanetliler, kaçışın olmadığı ve dünyadaki faaliyetlerini tekrarladıkları bir duruma hapsolmuşlardır; ancak nadiren doğrudan fiziksel işkenceye maruz kalırlar. Ağaç adamın ayakları kül grisi tekneler şeklini alır ve her tekne dümenci veya kayıkçı olarak bir şeytan bulunur. Her teknenin tabanındaki dikdörtgen açıklıklarda sayısız minik kafa seçilebilir. Ayrıca her bir tekne uzun bir direk yer alır; tamamen görünen tarafta, yanan bir karga yuvasının altında gemi donanımına tutunan bir zavallı figür bulunmaktadır.

Panelin alt bölümünde, kuş başlı bir canavarın günahkârları yuttuğu ve dışkıladığı sahneler, kesilmiş kulaklar, bıçaklar ve devasa müzik aletleriyle çevrelenmiştir. Figürlerin çoğu hareket hâlinde; kaçışa işaret eden bir yön ya da düzenli bir zaman akışı bulunmaz. Sahne, sürekli tekrar eden eylemler ve kapalı döngüler hissi uyandırır.

Panel boyunca devasa müzik aletleri, mimari yapılara dönüşmüş işkence araçları, parçalanmış bedenler ve hayvan-insan karışımı varlıklar görülür. Kuş başlı bir canavar, yükseltilmiş bir taht ya da klozet benzeri bir yapı üzerinde otururken günahkârları yutar ve dışkılar. Kulak, bıçak, arp, lavta ve borular gibi nesneler, figürlerle iç içe geçerek şiddet ve aşağılanma sahneleri oluşturur.

2. İkonografik Çözümleme (Motifler, Temalar ve Kaynaklar)

Bu panelde yer alan figür ve nesneler, Orta Çağ ikonografisinde günah ve ceza temalarıyla ilişkilendirilen sembollerden oluşur. Eserdeki “Ağaç Adam” (L’Homme-Arbre), sanatçının ikonik görsel buluşlarının önemli bir parçasıdır. Bosch, farklı motifleri bir araya getirerek, tüy benzeri bir izlenim yaratan antropomorfik bir figür tasarlamıştır. Ağaç Adam figürü, özellikle luxuria (şehvet) ve gula (oburluk) günahlarını temsil eden çok katmanlı bir yapı olarak okunur. Başının üzerindeki gayda, Orta Çağ’da laik müziğin ve dizginsiz bedensel arzuların simgesi olarak kabul edilir. Gaydanın etrafında el ele dolaşan figürler, sefahat ve ahlaki çözülmeye gönderme yapar. İzleyiciye sırtını dönerek çıplak kalçasını gösteren figür, bir gece bekçisini andırır ve bir fenere değil bir sürahiye sahip

olarak sembolik bir anlam taşır. Bekçi, bir merdivene tırmanarak “dalın deliği” (Hollanda dilinde “ülkede sorun” anlamına gelen bir deyim) olarak adlandırılan bir girişten ruhların bulunduğu alana ulaşmaktadır. Canavarın, insan kafasına sahip olması ve gözlemciye doğru döndürmesi, figürün çarpıcı bir sembolizmini ortaya koymaktadır. Bazı eleştirmenlere (Belting, 2002; Dixon, 2006; Silver, 2011; Borchert, 2001) göre, bu figür Bosch’un otoportresi olarak da yorumlanabilir. Figür, insanlık dışı bir sembol olarak, yozlaşmış ruhların cezasını ve insanlığın ahlaki çöküşünü temsil etmektedir. Ağaç Adam’ın başında, gayda çalan canavarlar ve bu müzik eşliğinde lanetli ruhları cezalarına doğru sürükleyen grotesk figürler görülmektedir. Bosch’un bu figürü, 15. yüzyılda Pays-Bas bölgesinde dolaşan gravür motiflerinden ilham almış olabilir. O dönemin izleyicileri, bu motifin “kötü ağaç” sembolizmini anlamakta zorlanmamıştır (Borchert, 2001, s. 263).

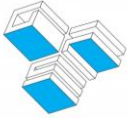
Şeytani meyhanedeki figürlerin cehenneme gitmesine neden olan şey kuşkusuz tembellik, oburluk ve alkol kullanımıdır. Arka planda, bir bıçakla delinmiş yerde çırpınan devasa bedensiz kulaklar görülmektedir. Aslında, buradaki sembollerin ve işkencelerin çoğu, duyuların düşünceleri kandırarak insanları aşırı tüketime yönlendirdiği anlamını çağrıştırır. Orta Çağ’da günahın özü ve erdemin kaybedilişinin yegâne sahibi sayılan şehvet ve cinsellik, eserin genelinde günaha teşvik edici ve sonunda cezalandırmaya sebep yaratıcı olarak sunulmaktadır (Özkaya, 2016).



Görsel 5. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi (Sağ Panel Detayı), 1503, 220 x 389 cm.

Hieronymus Bosch’un Cehennem panelinin ön planında, bir tavşan avcısı olarak tasvir edilmiştir. Borchert’e (2001) göre, bu figür, aydınlatılmış el yazmalarındaki geleneksel tasvirlerden esinlenmiştir. Bosch’un eserindeki bu hayvan, aslında insan doğasının bir yansımasıdır ve sanatçının, hayvanların insana özgü özelliklerle donatıldığı bir dünyayı temsil etme niyetini göstermektedir. Bu tasvir, Bosch’un ikonografisindeki alışılmışın dışındaki çarpıklıklarla dolu bir dünyayı gözler önüne serer. Tavşanın bir avcıya dönüşmesi, alışılmışın ötesine geçen, gerçekliğe meydan okuyan bir etkileycilik taşır. Bu sembolik dönüşüm, Bosch’un doğa ve insan doğası arasındaki ilişkilerdeki ironiyi ortaya koyma çabası olarak yorumlanabilir (Borchert, 2001, s. 266).

Dünyevi Zevkler Bahçesi’nin cehennem panelinde, sağ altta “taht”ta oturan mavi kuş başlı canavar dikkat çekicidir. Bu figür, yükseltilmiş bir klozet ya da yüksek bir sandalyede oturuyormuş gibi tasvir edilmiştir. Canavarın, rektumundan kuşlar, duman ve ateş çıkarırken bir günahkarı yutması, onun günahları cezalandıran bir figür olarak tasvir edildiğini göstermektedir. Şeytanın başındaki büyük



kazan, onun doymak bilmez iştahını simgelemektedir. Bu figür, Tundale Vizyonu'ndaki bir pasajla paralellik göstermektedir: “Dev kanatlı bir canavar, şehvet günahından hüküm giymiş ruhları yutar ve dışkılararak cezalandırır” (Fircher, 2001, s. 170). Tundale'nin Vizyonu'nda anlatıldığı gibi, bu ceza özellikle din adamları, rahipler ve diğer dini otoriteler için uygulanır. Günahkârlar, dini kısıtlamaları göz ardı edip arzularını tatmin etmelerinin cezasını çekerler (Brauner, 2009). Bu yaratığın yemekte olduğu figürden dışarı doğru çıkarken gösterilen kuşlar, ruhun uçup gidişini sembolize ederken kuşların siyah rengi günahkarlığı işaret eder. Şeytanı anımsatan bu varlığın yanında, göğsünde bir kurbağa ile betimlenmiş bir kadın yer alır. Bu çıplak figürün, düş ürünü bir yaratığın arka kısmındaki dış bükey aynaya bakması, gurur günahını işlediği için cezalandırıldığını ima eder (Dufour, 2002, s. 51). Figürün yanına resmedilmiş eşek, cehalet ve kibir günahlarına göndermedir (Öndin vd., 2024, s. 165).

Panelin genelinde “kötü han” (quade herberge) topoi belirgindir. Bu kavram, çağdaş edebiyatta alkol, fuhuş ve kumarla ilişkilendirilen meyhaneye ve genelev mekânlarını ifade eder (Bax, 1956). Ağaç Adam'ın gövdesindeki meyhaneye sahnesi, bu geleneğin görsel bir karşılığıdır.

Devasa müzik aletleri, “nefsin müziği” kavramı üzerinden şehvetle bağlantılıdır. Kulak ve bıçak motifleri, duyuların aşırı uyarılması ve bedensel hazların yıkıcı etkilerine işaret eder. Tavşanın avcıya dönüşmesi gibi tersine çevrilmiş hayvan imgeleri, Bosch'un dünyasında doğal düzenin bozulduğunu vurgular.

3. İkonolojik Yorum (Derin Anlam ve Dünya Görüşü)

Hieronymus Bosch'un *Dünyevi Zevklerin Bahçesi* adlı eserinin sağ panelinde yer alan Cehennem tasviri, Orta Çağ'ın geleneksel cezalandırma ikonografisini aşarak, insanın kendi yarattığı düzen tarafından kuşatıldığı bir varoluş alanı olarak kurgulanmıştır. Bu panelde cehennem, yalnızca ilahi adaletin tecelli ettiği bir mekân değil; insan aklının, arzularının ve dünyevileşmiş pratiklerinin doğal sonucu olarak ortaya çıkan bir kapanma alanıdır. Bosch'un cehennemi, dışsal bir cezadan çok, içkin bir sonuç olarak okunmalıdır.

“Ağaç Adam” figürü, bu ikonolojik okumanın merkezinde yer alır. Yumurtaya benzer, çatlamış gövdesi; potansiyel yaşamın, üretkenliğin ve doğurganlığın bozulmuş hâlini temsil eder. Yumurtanın ikonografide doğurganlık, yeniden yaratılış ve şifa ile ilişkilendirilmesine karşın, burada içinin boşaltılmış ve bir meyhaneye dönüştürülmüş olması, yaşam enerjisinin yozlaşmasını simgelerken günahın sürekliliğini ve döngüsellikliğini vurgular. Böylece yumurta, kurtuluşun değil, ahlaki çöküşün kabuğuna dönüşür. Ağaç Adam'ın bedeni, yaşamı barındırmak yerine günahın sürekliliğini barındıran bir mekân hâline gelmiştir. Ağaç Adam figürü, insanın içsel çöküşünün somutlaşmış hâlidir. Figürün izleyiciye dönük bakışı, ahlaki bir yüzleşme çağrısı olarak okunabilir. Figürün izleyiciye dönük bakışı, pasif bir göz teması değil; bilinçli bir yüzleştirme stratejisidir. Bu bakış, izleyiciyi sahnenin dışına yerleştirmek yerine, ahlaki sorumluluğun doğrudan muhatabı hâline getirir. Bu nedenle bazı sanat tarihçilerinin Ağaç Adam'ı Bosch'un olası otoportresi olarak yorumlaması, biyografik bir iddiadan çok, sanatçının insanlığa yönelttiği kolektif bir öz eleştiri olarak okunmalıdır.

Panelde zaman algısı da bilinçli olarak parçalanmıştır, burada geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe geçer. Figürler sürekli aynı eylemleri tekrar eder, ancak bu tekrar bir ilerleme ya da sonuç üretmez. Berger'in de belirttiği gibi, Bosch'un cehenneminde geçmiş ve gelecek askıya alınmıştır; yalnızca bitmeyen bir “şimdi” vardır. Bu zamansızlık, cezanın fiziksel olmaktan ziyade varoluşsal bir nitelik

taşıdığını gösterir. Günahkârlar, yaptıkları eylemlerin doğrudan uzantısı olan bir döngüye hapsolmuşlardır.

Bosch'un cehennemi, Orta Çağ'ın geleneksel cehennem imgelerinden ayrılarak, insan doğasının cinsellik, haz ve kontrolsüzlük üzerinden çözüldüğü bir ahlaki alegoriye dönüşür. Bu bağlamda eser, Hristiyan öğretisini didaktik bir vaazla değil; grotesk, ironik ve çarpıcı imgeler aracılığıyla izleyiciye sunar. Cehennem, insanın kendi seçimlerinin kaçınılmaz sonucudur.

Sağ panelde yer alan cehennem sahnesi, klasik cezalandırma ikonografisinin ötesine geçerek, insan bedeninin mekanikleştiği ve nesneleştiği bir alan sunmaktadır. Müzik aletleri, mimari yapılar ve işkence araçlarıyla iç içe geçen figürler, insanın kendi ürettiği nesneler tarafından kuşatıldığı bir dünyayı temsil eder.

İkonolojik açıdan bu panel, yalnızca günahın sonucu olarak cehennemi değil; aklın, düzenin ve dünyevileşmenin insan üzerinde kurduğu baskıyı da ima etmektedir. Bosch'un cehennemi, ilahi bir cezalandırma alanı olmaktan çok, insanın kendi arzularının ve eylemlerinin sonuçlarıyla yüzleştiği bir mekân olarak kurgulanmıştır.

Seküler müzik aletlerinin aşırı büyütülmüş ve grotesk biçimlerde sunulması, duyuşal hazların ölçsüzlüğünü ve aklın denetiminden çıkışını temsil eder. Orta Çağ düşüncesinde müziğin duyarlar üzerinden ruha etki eden bir güç olarak görülmesi, Bosch'un bu nesneleri cehennemin merkezine yerleştirmesini anlamlı kılar. Müzik burada uyumun değil, ahlaki çözülmenin sesi hâline gelmiştir. Kulak ve bıçak motifleri ise, duyarların düşüncüyü kandırarak insanı aşırı tüketime ve günaha sürüklediği fikrini güçlendirir.

Bu bağlamda sağ panel, triptiğin sol ve orta panelleriyle birlikte okunduğunda, insanlığın masumiyetten haza, hazdan yıkıma uzanan döngüsel serüvenini tamamlar. Cehennem, bu sürecin ani bir sonu değil; kaçınılmaz ve mantıksal bir devamıdır.

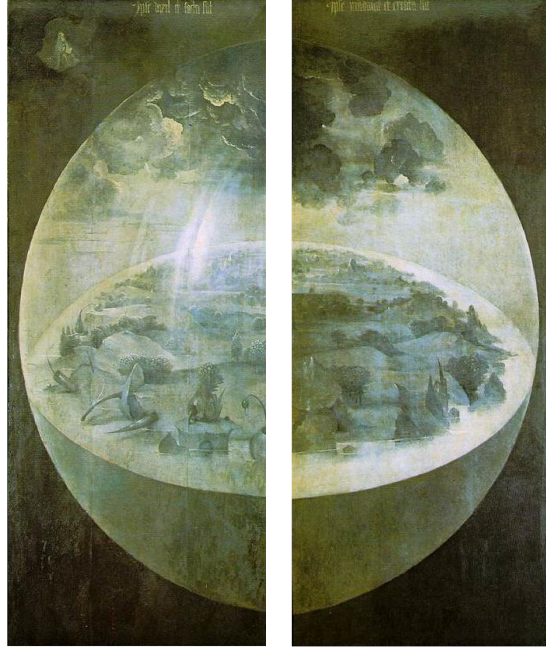


Görsel 6. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi(Sağ panel Detayı), 1503, 220 x 389 cm

Arka Paneller: Kozmik Döngü ve Zamanın Askıya Alınması

Triptiğin kapalı hâlinde görülen arka paneller, Bosch'un anlatısını yalnızca zamansal olarak başlatan bir önsöz değil, aynı zamanda tüm iç sahneleri kuşatan kozmik bir çerçeve olarak işlev görür. Figürsüzlük ve renk skalasının bilinçli biçimde sınırlandırılması, izleyiciyi insan merkezli anlatının

dışına taşıyarak, anlatının kozmik ve zamandan bağımsız bir düzleme yerleştirilmesini sağlar. Bu askıya alma durumu, iç panellerdeki yoğun figüratif anlatı ve bedensel hareketliliğin geçiciliğini vurgulayan bir karşıtlık üretir. Böylece Bosch, iç panellerde sunulan dünyevi eylemlerin, evrensel düzen karşısında ikincil ve kırılğan olduğunu ima eder.

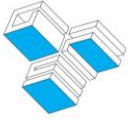


Görsel 7. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi(Arka Paneller), 1503, 220 x 389 cm

Arka paneller bu yönüyle, triptiğin ikonolojik bütünlüğü içinde bir “üst-zaman” katmanı oluşturur. İnsanlığın doğuşu, hazza yönelimi ve çöküşü; kapalı hâlde görülen bu kozmik tasvirle çevrelenerek, insan eylemlerinin mutlak değil, sınırlı ve koşullu olduğunu hatırlatan bir çerçeve içine alınır. Bu çerçeve, Bosch’un ahlaki söylemini didaktik bir anlatıdan çıkararak, daha evrensel ve felsefi bir sorgulama alanına taşır.

Triptiğin dört parçasının daire motifiyle birbirine bağlanması, bu ikonolojik yapıyı güçlendiren temel bir stratejidir. Dış panellerde Dünya’nın küresel formu; sol panelde baykuş ve kuşlarla çevrili dışbükey disk; orta panelde çıplak kadınların yer aldığı dairesel havuz ve sağ panelde Ağaç Adam’ın şapkasının dairesel siperliği, görsel anlatının sürekliliğini sağlar. Ancak bu süreklilik ilerlemeci değil, döngüseldir. Fischer’in de belirttiği gibi daire, bağlama göre kozmik mükemmelliği simgeleyebileceği gibi, arzuların ve günahın anlamsız tekrarını da temsil edebilir (Fischer, 2009, s. 176–177). Bosch’un anlatısında bu iki anlam bilinçli olarak üst üste bindirilmiştir. Kozmik düzen ile insanın kendi içine kapanmış döngüsü arasındaki gerilim, eserin temel felsefi çatışmasını oluşturur.

Bosch’un simyaya özgü alegori ve metaforları kullanması, bu döngüsel yapıyı yalnızca ahlaki değil, dönüşümsel bir süreç olarak da okumayı mümkün kılar. Triptiğin üç iç paneli ve kapalı hâlin oluşturduğu dört aşamalı yapı, simyanın dönüşüm evreleriyle örtüşür (Öndin, 2017, s. 164–167). Sol panelde Âdem ile Havva’nın birlikteliği, potansiyel ve başlangıç hâlini; orta panelde “Çocukların Oyunu” olarak adlandırılan sahne, maddesel çoğalma ve kontrolsüz genişlemeyi; sağ panelde çürüme, yanma ve çözülme evresini temsil eder. Kapalı hâlde görülen dış paneller ise, arınma ve



yeniden düzenleme aşamasına karşılık gelir. Ancak Bosch, bu son aşamayı umut vadeden bir diriliş olarak değil, belirsiz ve tehditkâr bir kozmik denge hâli olarak sunar.

Bu noktada dış panellerde betimlenen dünyanın, yaratılışın üçüncü gününü mü yoksa Nuh Tufanı sonrası bir arınmayı mı temsil ettiği sorusu önem kazanır. Metinlerde vurgulanan Mezmurlar alıntısı (Konuştu ve oldu; O emretti ve onlar yaratıldı), Tanrı'nın mutlak kudretini hatırlatırken; dünyanın yarı saydam, gri tonlarda ve kırılmalı bir küre olarak betimlenmesi, bu kudretin aynı zamanda yok edici bir potansiyel taşıdığını da ima eder (Bosing, 2004, s. 57; Hickson, 2016). Böylece Bosch, Tanrı'yı yalnızca yaratıcı değil, insanlığın başarısızlığı karşısında yaratımını geri çekebilecek bir otorite olarak da konumlandırır.

Gombrich'in (1995) ve Gürşen'in (2016) belirttiği gibi, kürenin yüzeyindeki yansımaların gerçek bir kristal küreye tam olarak uymaması, Bosch'un bilinçli bir belirsizlik yarattığını düşündürür. Bu belirsizlik, dış panellerin kesin bir başlangıç ya da kesin bir son olarak okunmasını engeller. Aksine, triptik kapandığında izleyici, insanlık anlatısının tamamlandığı bir sona değil; yeniden başlayabilecek ya da tamamen silinebilecek bir eşik durumuna bakar.

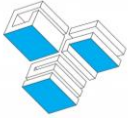
Bu bağlamda triptiğin kapalı hâli, iç panellerdeki insan merkezli anlatının ahlaki sonucunu askıya alır ve izleyiciyi daha geniş bir soruyla baş başa bırakır: İnsan özgür iradesi, kozmik düzen içinde bir armağan mı, yoksa kaçınılmaz bir yıkımın başlangıcı mıdır? Bosch'un cevabı kesin değildir; ancak triptiğin yapısal kurgusu, bu sorunun eserin merkezinde yer aldığını açıkça ortaya koyar.

Sonuç

Hieronymus Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi adlı triptiği, sanat tarihinde yalnızca görsel zenginliğiyle değil, sunduğu düşünsel yoğunluk ve çok katmanlı anlam yapısıyla da istisnai bir konumda yer almaktadır. Eser, insanlığın ahlaki, kültürel ve dini deneyimini temsil eden alegorik bir anlatı sunmakla kalmaz; aynı zamanda insan doğasının sınırları, arzusunun denetlenebilirliği ve özgür iradenin sonuçları üzerine eleştirel bir görsel düşünme alanı oluşturur. Bu yönüyle Dünyevi Zevkler Bahçesi, salt didaktik bir ahlak öğretisi olmaktan çıkarak, insanlığın varoluşsal durumuna ilişkin açık uçlu bir sorgulama alanına dönüşmektedir.

Bu çalışma, Bosch'un söz konusu eserini ikonografik betimleme düzeyinde ele almakla yetinmeyerek, Panofsky'nin ikonoloji kavramsallaştırması doğrultusunda tarihsel, kültürel ve düşünsel bağlamları içeren bütüncül bir okuma önermektedir. Yapılan analizler, triptiğin yalnızca günah ve ceza arasındaki nedensel ilişkiye dayanan doğrusal bir anlatı kurmadığını; aksine, insan arzularının belirsizliği, ahlaki sınırların geçirgenliği ve erken modern öznenin oluşumuna eşlik eden zihinsel dönüşümlerin görsel olarak müzakere edildiği karmaşık bir yapı sunduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Bosch'un eseri, ahlaki bir yargıdan çok, insanın kendi eylemleriyle kurduğu dünyanın sonuçlarını görünür kılan eleştirel bir temsiliyet olarak okunmalıdır.

Triptiğin sol panelinde yer alan yaratılış sahnesi, ilahi düzenin, kozmik uyumun ve masumiyetin görsel ifadesi olarak kurgulanmıştır. Ancak bu masumiyet, sabit ve güvenli bir durumdan ziyade, kırılmalı ve geçici bir başlangıç noktası olarak sunulur. Merkez panelde ise insan figürleri, dünyevi hazların cazibesi içinde, ahlaki belirsizliğin hâkim olduğu bir alan içerisinde betimlenmiştir. Bosch, bu panelde bedeni ve arzuyu bastırılması gereken unsurlar olarak değil, sınırlandırılmadığında yıkıcı sonuçlar doğurabilecek güçler olarak ele alır. Fantastik meyveler, grotesk oranlar ve olağandışı mekânsal kurgular, dünyevi zevklerin geçiciliğini ve anlamsız tekrarını vurgulayan sembolik araçlara dönüşür.



Sağ paneldeki cehennem tasviri, anlatının dramatik doruk noktasını oluştururken, Bosch'un geleneksel cehennem ikonografisini bilinçli bir şekilde dönüştürdüğü görülmektedir. Buradaki cehennem, yalnızca ilahi bir cezalandırma mekânı değil; insanın dünyevi arzularının ve ahlaki zaaflarının mantıksal sonucu olarak inşa edilmiş psikolojik ve varoluşsal bir alandır. Ağaç Adam figürü bu bağlamda, insanın kendi tutkuları tarafından kuşatılmış hâlinin görsel bir metaforu olarak öne çıkar. Figürün iç mekânında süregelen eğlence ve haz temsilleri, günahın sona ermediğini, aksine insanla birlikte cehenneme taşındığını ima eder.

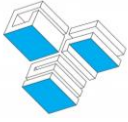
Triptiğin kapalı hâlinde görülen dış paneller ise bu insan merkezli anlatıyı kozmik bir üst çerçeve içine yerleştirerek, insan eylemlerinin evrensel düzen karşısındaki sınırlılığını hatırlatır. Figürsüzlük, monokrom renk kullanımı ve küresel form, zamanın askıya alındığı, başlangıç ile sonun belirsizleştiği bir anlatı düzlemi oluşturur. Dış panellerin yaratılışın üçüncü gününe mi yoksa Tufan sonrasına mı işaret ettiği yönündeki yorum farklılıkları, Bosch'un bilinçli olarak yoruma açık bir anlatı kurduğunu göstermektedir. Bu belirsizlik, insan özgür iradesinin hem yaratıcı hem de yıkıcı potansiyeline işaret eden temel bir ikonolojik strateji olarak değerlendirilebilir.

Eserde tekrar eden daire motifi, bu stratejinin görsel karşılığı niteliğindedir. Daire, bir yandan kozmik bütünlüğü ve ilahi mükemmelliği simgelerken, diğer yandan insanın arzular etrafında dönüp duran, ilerlemeyen ve kendi içine kapanan varoluş döngüsünü temsil eder. Simyaya özgü dönüşüm aşamalarıyla kurulabilecek paralellikler, Bosch'un anlatısını doğrusal bir ahlak öğretisinden ziyade, tamamlanması mümkün olmayan bir dönüşüm süreci olarak kurguladığını düşündürmektedir. Bu dönüşüm, nihai bir kurtuluş vaadi sunmaktan çok, sürekli risk altında olan kırılgan bir denge hâli olarak belirir.

Bu çalışmanın Bosch ikonografisi literatürüne temel katkısı, eserin sembolik öğelerini tekil ve sabit anlamlara indirgemek yerine, tarihsel bağlam içinde işleyen eleştirel bir görsel düşünce pratiği olarak ele almasıdır. Bu yaklaşım, Bosch'un yapıtını yalnızca geç Orta Çağ dindarlığının bir ürünü olarak değil, modern öznenin, beden politikasının ve arzu rejimlerinin erken bir görsel tartışması olarak yeniden konumlandırmaktadır. Dünyevi Zevkler Bahçesi, bu yönüyle yalnızca kendi döneminin ahlaki ve teolojik tartışmalarını değil, insan doğasına ilişkin evrensel ve zamansız soruları da gündeme getiren güçlü ve güncelliğini koruyan bir sanat yapıtı olarak değerlendirilmektedir.

Kaynakça

- Akdeniz, S. (2017). Bosch'un sembolizmi: Yeniden yaratılış ve dönüşüm. *Sanat ve Estetik Dergisi*, 5(2), 76–83.
- And, M. (2007). *Ritüeller ve mitler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belting, H. (2002). *Bosch: Between heaven and hell*. Munich: Prestel.
- Berger, J. (2018). *Portreler: Sanatçılar üzerine yazılar* (B. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 2015)
- Brauer, J. C., & Alıcı, M. (2009). Püritanizm, dini uyanış ve devrim. *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (19), 159–182.
- Borchert, T.-H. (2001). *Hieronymus Bosch: Par le détail*. Cologne: Hazan.
- Borchert, T.-H. (2023). *Hieronymus Bosch: His life and work*. Cologne: Taschen.
- Bosing, W. (1994). *Hieronymus Bosch: The complete works*. Cologne: Taschen.
- Bosing, W. (2004). *Hieronymus Bosch: Between heaven and hell*. Cologne: Taschen.



- Carr-Gomm, S. (2014). *The secret language of art: The illustrated decoder of symbols and figures in Western painting*. London: Duncan Baird Publishers.
- Cömert, B. (2019). *Sanatın ikonografisi ve ikonolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dixon, L. (2006). *Hieronymus Bosch: Visionary and allegorical master*. New York, NY: Abrams.
- Dufour, G. (2002). *Hieronymus Bosch: The garden of earthly delights*. Paris: Gallimard.
- Eco, U. (1997). *Umberto Eco ile sanat: Sanatçılar, akımlar, resimler, mitoloji*. İstanbul: Can Yayınları.
- Fischer, S. (2009). *Hieronymus Bosch: The complete works*. Cologne: Taschen.
- Fischer, J. (2023). *The symbolism of Hieronymus Bosch*. Amsterdam: Brill.
- Gibson, W. S. (1973). *Hieronymus Bosch*. London: Thames & Hudson.
- Gombrich, E. H. (1969). Bosch's "Garden of Earthly Delights": A progress report. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 162–170. <https://doi.org/10.2307/750611>
- Gombrich, E. H. (1995). *Sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gülpınar, Ş. (2024). Rönesans'ta sürrealizm: Bosch ve Bruegel sanatı üzerine sosyolojik bir bakış. *İmgelem*, 31(4), 299–335.
- Gürşen, B. (2016). Bosch'un dünyası ve tufan alegorisi. *Sanat ve Toplum*, 8(3), 101–110.
- Irak, E. (2019). Bosch'un peyzajındaki cehennem ve cennet yorumları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 7(1), 45–50.
- Koerner, J. L. (2004). *The reformation of the image*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Linfert, C. (1989). *Hieronymus Bosch: The garden of earthly delights*. London: Thames & Hudson.
- McCarthy, M. (2018). The paradox of Bosch's garden. *Art in Context*, 34(5), 45–62.
- Öndin, N. (2017). *Rönesans ve simya*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Panofsky, E. (1953). *Early Netherlandish painting*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Panofsky, E. (1972). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York, NY: Harper & Row.
- Prado Museum. (2023). *Hieronymus Bosch: The garden of earthly delights*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Raupp, H. (1986). *Studies on Bosch and symbolism in the late Middle Ages*. Berlin: De Gruyter.
- Rynck, P. (2016). *Art in detail: 100 masterpieces*. New York, NY: Thames & Hudson.
- Sigüenza, J. (1605). *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Madrid: Imprenta Real.
- Silver, L. (2011). *Peasant scenes and landscapes: The rise of pictorial genres in the Antwerp art market*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Snyder, J. (1973). *Northern Renaissance art: Painting, sculpture, and the graphic arts from 1350 to 1575*. New York, NY: Harry N. Abrams.
- The Art Book. (2017). *Hieronymus Bosch and the garden of earthly delights*. London: Phaidon Press.
- Van Tuijl, E. (2021). Bosch'un fantastik sanatındaki alegorik dünyalar. *Sanat ve İkonografi Araştırmaları*, 12(2), 56–70.
- Vandenbroeck, P. (1990). *The symbolism of Hieronymus Bosch*. Ghent: Ludion Press.
- Veseley, A. (2018). Max Ernst and Bosch: Fantastical landscapes. *Journal of Surrealism Studies*, 10(3), 201–215.